

RESEÑA

Marcella Trambaioli, *La épica de amor en las comedias urbanas de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor Libros, Madrid, 2015, 484 pp. ISBN: 9788498951660.

DELIA GAVELA GARCÍA (Universidad de La Rioja)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.222>>

El amplio conocimiento que la doctora Marcella Trambaioli tiene sobre los temas centrales del libro, la épica amorosa, la comedia urbana y su contexto de representación, sitúa al lector en buena predisposición para adentrarse en este completo estudio, que viene a ampliar un poco más el ya nutrido corpus bibliográfico sobre el teatro de Lope de Vega.

La estructura de la obra tiene dos partes bien diferenciadas: las primeras cien páginas contienen el planteamiento teórico sobre el que se cimenta la orientación del estudio de las comedias —capítulo 1—, así como una síntesis de las conclusiones —capítulos 2 y 3— obtenidas a partir del análisis individualizado de un corpus de 43 obras, que es el que ocupa las 350 páginas restantes —capítulo 4—. Se agradece la presencia de los capítulos de carácter recopilatorio, que proporcionan una visión de conjunto de la autora, que difícilmente podría extraer el lector por su cuenta, a partir de un corpus tan amplio de comedias estudiadas, algunas de ellas, con detenida minuciosidad. Aunque la presencia de estos capítulos conclusivos, antecediendo al propio análisis, podría resultar contradictoria, la considero un acierto por conferir al libro un doble sistema de lectura, que permite obtener una idea extensiva, apoyada en ejemplos de todo el corpus, del planteamiento defendido por la autora o acudir a una obra u obras concretas para profundizar en las claves interpretativas de manera intensiva.

La autora defiende que los ejemplos de epopeya del siglo XVII no han pasado al canon literario, salvo excepciones, pues la resemantización que de este género clá-

sico se llevó a cabo en el *xvi* chocaba en el Barroco con la decadencia del imperio hispánico. De ahí que el Fénix se inclinara por la materia amorosa e incluso reconociera «la naturaleza lírica» de una literatura épico-narrativa, como la de *La hermosura de Angélica*. Si el devenir histórico aleja a Lope de un patriotismo artificioso, las circunstancias literarias y personales también le empujan hacia el tema amoroso. La autora se apoya en los *Discorsi sul poema eroico* de Tasso para defender la consideración que los preceptistas tenían esta temática como ingrediente de los argumentos de la epopeya. También señala, en este mismo sentido, la influencia de las *Heroidas* de Ovidio. Por su parte, recoge una serie de ejemplos biográficos que Lope reflejó en sus obras como autopropaganda de su vida sentimental, con *La Dorotea* a la cabeza, utilizando las tradiciones épicas de la materia de Troya y el *Furioso* de Ariosto. A pesar de lo cual, recuerda la investigadora que la fórmula de la comedia nueva lleva implícita la creación de un teatro nacional, con piezas de epopeyas dramáticas que anuncian el imperio de los Austrias. Sin embargo, el género por excelencia que el Fénix no abandona en ningún momento de su producción es la comedia de ambientación urbana, en la que los protagonistas se convierten en «héroes de una epopeya amorosa» (p. 22).

Partiendo de unos presupuestos básicos de Stefano Arata, a quien está dedicado este trabajo, la profesora acota su objeto de estudio en el corpus de comedias urbanas, por ser aquellas en las que lo épico resalta especialmente, entendiendo este concepto en un sentido amplio, según el cual las gestas amorosas van desde lo erótico a lo idealizado pasando por lo burlesco. Esta variedad lleva aparejados unos modelos literarios dispares: *La Celestina*, la mitología, la novela bizantina... Tal planteamiento posiciona a la autora entre los que consideran parcial una interpretación costumbrista de estas comedias.

Respecto a la selección del corpus, la investigadora ha optado por cubrir todo el recorrido cronológico de su producción, así como la «cartografía vital y amorosa del poeta» (p. 29), con especial presencia de las comedias madrileñas. Para atender a la doble perspectiva del estudio, Trambaioli persigue identificar las modalidades en las que la epopeya está más presente, pero también alude a un repertorio de obras dirigidas a un receptor cortesano. En este sentido la autora utiliza certeros y variados argumentos para intentar demostrar que muchas comedias urbanas podían haber sido concebidas *a priori* para estos contextos: la presencia de personajes con una intención encomiástica hacia los ilustres espectadores —y de autopromo-

ción para Lope, por tanto—, la documentada representación de la comedia urbana en los espacios cortesanos de la época calderoniana, la publicación de estas obras en las *Partes* por él supervisadas, junto con las palaciegas, el amparo del público femenino de alcurnia, solicitado en las dedicatorias de estas comedias, o las acotaciones detalladas que parecen dirigirse a la participación de nobles en la representación. Por todo ello, anuncia la atención que dedicará a los aspectos formales y metateatrales que apuntan a la comedia urbana como un subgénero de la cortesana.

El segundo capítulo está destinado, como se ha dicho, a ofrecer los resultados relativos al primero de los dos temas que vertebran la obra, tal como reza su título: «La épica del amor en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega». Para ello Trambaioli, inicialmente lleva a cabo una revisión de los modelos literarios y su funcionalidad en las comedias, que desemboca en unas conclusiones generales sobre lo expuesto. La epopeya antigua, la mitología grecorromana, la novela bizantina, la épica medieval y la materia caballerescas, *Orlando furioso* y alguna otra, como *La Celestina* o la Biblia, son las fuentes analizadas, trayendo a colación episodios concretos de cada una de ellas y su presencia en las obras con una finalidad seria o burlesca. Aunque esta parte enumerativa resulta un tanto recurrente, y quizás más digna de un índice final que del cuerpo central del libro, no se puede obviar el interés que puede tener a la hora de editar o hacer análisis interpretativos de cualquiera de estas obras, dada la facilidad para identificar estos pasajes que el conocimiento de las fuentes manejadas confiere a la autora.

Este despliegue de literatura comparada lleva a la autora a extraer interesantes consideraciones, como el hecho de que la constante presencia de la epopeya culta o popular tiene un triple valor semántico que va de lo literario a lo autobiográfico, pasando por lo panegírico. Por otro lado, se destaca que el entorno en el que se desarrollan estas gestas, encaminadas a lograr el necesario matrimonio entre damas y caballeros, es una urbe estilizada y a menudo ensalzada, que, no obstante, se asimila con mucha frecuencia al tópico del mar proceloso, que hunde sus raíces en una larga tradición que comienza en la *Odisea*, pasa por la lírica gallego portuguesa, por Petrarca, March y Garcilaso, hasta llegar a la poesía barroca. Estos modelos, que conforman caracteres y espacios con intención de ensalzarlos o degradarlos, evolucionan en el tiempo en cuanto a su explicitud —más evidente en las tempranas— y a su priorización en cada etapa: mayor presencia de la epopeya antigua, el modelo ariostesco y las mujeres guerreras caballerescas en la primera época —aun-

que esta última también reaparece en la fase *de senectute*—, mientras que las damas tracistas proliferan en la etapa de madurez, y el material mitológico en toda la producción. A pesar de lo anterior, es muy frecuente encontrar modelos híbridos, aunque cuando subyace un paradigma único resulta más evidente la utilización lopesca integral, y no meramente ornamental, del componente épico. Según estos patrones, el héroe épico suele ser la dama, que lucha por casarse con quien desea, aunque en ocasiones no lo consiga. No obstante, hay obras en las que asumen este papel los galanes como perfecto ejemplo de caballero; aunque la casuística puede ampliarse, marcada, además, por la fase cronológica de elaboración que inclina la balanza hacia un tono apicarado o trágico.

En el tercer capítulo, de sonoro y amplio título, «La voz del poeta-aedo en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega», en consonancia con el anterior recoge una síntesis de las pruebas extraídas del análisis del corpus, que vienen a cuestionar la certeza asumida por la crítica, según la cual, Lope de Vega fue un autor eminentemente popular, que escribió para la corte en ocasiones excepcionales. Para ello se ilustran los argumentos ya comentados en el capítulo inicial —autopromoción de su producción, postulación al servicio cortesano, presencia de diferentes *alter ego*, toponimia autobiográfica, documentación de representaciones cortesanas— con la mención de las obras en las que aparecen y se abunda con otros no menos interesantes, por ser de índole dramaturgica. Dentro de este argumentario podemos incluir la mención en el propio texto de la ocasión festiva para la que parecían haber sido creados los aspectos metateatrales que sugieren su destino cortesano: acotaciones detalladas, dirigidas, por tanto, a actores no profesionales que bien pudieran ser de alcurnia, presencia en la despedida del trasunto del autor o cuadros independientes que reflejan actividades nobiliarias. Todos estos elementos que aquí solo se recopilan serán analizados pormenorizadamente en cada obra.

A pesar de que esta segunda hipótesis principal del libro está muy bien fundamentada, Trambaioli reconoce que en el caso de las comedias tempranas no hay constancia de unos posibles estrenos cortesanos; no obstante, lo achaca a la falta de documentación de esta primera época. Esta es quizás la parte más endeble de su hipótesis, pues la existencia de unas decenas de obras cortesanas en el periodo de madurez o *de senectute* no es tan significativo, ya que Lope entraría en la dinámica que se generalizará a partir de los años treinta. Sería por tanto fundamental, y sin duda novedoso, poder confirmar esta tendencia cortesana de la primera época de

manera documental. Consciente de esta debilidad, la autora pide que no se saquen conclusiones antes de leer el análisis individual y pormenorizado de las obras.

El análisis aludido constituye un extenso capítulo en el que Trambaioli desgana las cuarenta y tres obras elegidas a la luz de los dos temas que vertebran el libro: la presencia de los modelos épicos, descendiendo hasta los caracteres, situaciones, lugares, motivos, tono y la funcionalidad de todos ellos, así como los rastros de una posible elaboración para el contexto cortesano. La extensión dedicada a cada obra no es uniforme, oscila entre las 17 páginas, que sin duda merece, *La dama boba* y las 3 de *La ingratitud vengada* o *La esclava de su galán*. Variación esta que se justifica por la diferente presencia de materia épica en cada comedia. Tampoco es equilibrado el número de páginas dedicado en cada obra al análisis de los modelos épicos, frente al tema de la representación cortesana. Respecto al primero, la autora muestra un apabullante conocimiento de todos los modelos y un gran olfato, desarrollado a lo largo de una década investigando sobre el tema, para localizar los elementos y la función que les da Lope. En cuanto al segundo, hace un gran esfuerzo por rescatar todos los indicios que justifiquen su hipótesis, con mayor fortuna en aquellas obras que cuentan con más documentación. En el caso de las de primera época, que serían aquellas que mejor avalarían su teoría cortesana, hay casos con indicios muy evidentes, como es el del *El maestro de danzar*, obra autógrafa firmada en Alba de Tormes en 1594, con festejos nupciales como escena inicial que pueden reflejar el evento nobiliario que la motivó, menciones a los ancestros del duque de Alba, autorreferencias en el íncipit y cierre, así como la presencia de Belardo, como medios, todos ellos, de autopromoción. En cuanto a aquellas carentes de datos, *La viuda valenciana* representa un ejemplo de investigación exhaustiva, al ofrecer todo tipo de indicios encaminados a demostrar su destino cortesano: a pesar de no contar con *alter ego* del autor ni recrear motivos de su biografía amorosa, la dedica en su publicación posterior en la *Parte XIV* —otra prueba más de su interés por la comedia— a Marcia Leonarda, para no renunciar a poner una dosis de sí mismo. Por otro lado, supone la autora que fue representada para el Carnaval, que es cuando transcurre la acción, para regocijo del círculo distinguido de Lope, entre el que probablemente estaba Francisco de Moncada y Folch de Cardona, conde de Osona y primer marqués de Aytona, virrey del Principado y Reino de Valencia de 1580 a 1581, a quien menciona en una de sus dedicatorias de la *Parte XV* (la dirigida a Claudio Conde, en *Querer la propia desdicha*) y a cuya dinastía ensalza en

trece de sus comedias. Asimismo, incluye palabras encomiásticas para Francisco de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y futuro duque de Lerma, quien vitalizó el teatro en Valencia, donde, como avalan otros investigadores, las representaciones cortesanas eran predominantes. Si nos fijamos en dos obras de la época de consolidación de la comedia urbana, *La discreta enamorada* (1606-1608) y *El acero de Madrid* (1607-1609), la búsqueda de indicios deriva hacia derroteros topográficos, obviamente representativos por el subgénero, que vinculan secuencias de la comedia ambientadas en el Prado y más en concreto en el entorno de la huerta del duque de Lerma, con referencias metateatrales a este escenario cortesano. Algunos de los análisis de comedias de madurez, como es el dedicado a *La dama boba* (1613), superan el rastreo de los dos temas centrales del libro para retratar la realidad literaria del momento, al desvelar las alusiones a las polémicas con Góngora y Cervantes. Sirvan estos ejemplos para mostrar que, como ocurre en el hacer dramático del Fénix, aunque existe una línea argumental que se sigue en todas las comedias, el minucioso estudio las individualiza y abre sugerentes vías de análisis.

Para concluir queda, por tanto, reconocer la profundidad con la que Marcella Trambaioli ha analizado los dos temas tratados, cuya imbricación no entendíamos del todo al acercarnos a una obra con un título ¿demasiado? extenso y abarcador, pero que cobra sentido, tras la lectura: el despliegue erudito de la épica amorosa, que Lope de Vega consigue a través de diversos modelos literarios, en un intento de autopromocionar su arte y despertar el interés de un público cortesano, a pesar del pretendido carácter popular de las obras urbanas. Queda para el lector que se acerque a este completo estudio dejarse convencer o no con la hipótesis más arriesgada: la posible inclusión de estas comedias lopescas urbanas entre las cortesanas.