

Ortodoxia o subversión en la comedia española del Siglo de Oro

THACKER, Jonathan: *Role-Play and the World as Stage in the «Comedia»*. Liverpool University Press, 2002. xv+202 pp.

McKENDRICK, Melveena: *Playing the King. Lope de Vega and the limits of Conformity*. London, Tamesis, 2000. 230 pp.

Los dos libros que vamos a comentar aquí provienen del ámbito universitario británico. Thacker es profesor en Oxford (Tutorial Fellow in Spanish at Merton College) y McKendrick, en Cambridge (Reader in Spanish Literature and Society). Testimonian ambos la tradición y el interés que existe en el mundo anglosajón por el desarrollo de los estudios que versan sobre la comedia española del Siglo de Oro. Están concebidos, además, a partir de una determinada perspectiva teórica o metodológica desde la que realizan una serie de planteamientos en torno a la ideología de la llamada «comedia nueva». Cuestionan si las obras de teatro analizadas son un mero producto de la ortodoxia de la época, como decía José Antonio Maravall en sus estudios clásicos, resultado de una labor de «propaganda» por parte del sistema. O bien, como propugnan de una o de otra manera los dos libros reseñados, si se percibe en la comedia un sentido crítico y subversivo con un alcance político y moral sobre la sociedad de la época. Los planteamientos ideológicos, que actualmente no abundan por desgracia en el hispanismo realizado dentro de la Península, son sin duda interesantes ya que tienen que ver con el sentido de los textos teatrales, en relación a la mentalidad de la que son el resultado. Por tanto, es necesario que el lector o el intérprete realice un esfuerzo para comprender las convenciones de la época en la que se crean los textos estudiados, de acuerdo con el género literario que corresponda. Sin embargo, Thacker no realiza este esfuerzo necesario de aproximación histórica de manera correcta, sino que fuerza el sentido de las comedias para que corresponda con nuestra mentalidad actual como reconoce implícitamente en las páginas preliminares de su estudio (pp. xii-xiii), cuando aborda el sentido de las interpretaciones sobre la comedia y el riesgo del «anachronism», en el que él mismo incurre.

Publicado en el año 2002, el libro *Role-Play and the World Stage in the «Comedia»* está dividido en cuatro capítulos, en los que Thacker interpreta la significación de una serie de obras:

La fuerza de la costumbre de Guillén de Castro (cap. 1), *Marta la piadosa* de Tirso de Molina y *Los locos de Valencia* de Lope de Vega (cap. 2), *La dama duende* de Calderón y *La discreta enamorada* de Lope de Vega (cap. 3) y, finalmente, *El Duque de Viseo* de Lope de Vega y *La Estrella de Sevilla* de autoría dudosa (cap. 4). Los sucesivos capítulos vienen enmarcados por unas páginas introductorias y unas conclusiones finales en las que su autor propone un determinado planteamiento teórico sobre los textos analizados que debemos considerar. Utiliza el concepto de «metateatro» (desarrollado desde los estudios de L. Abel, 1963) para explicar la auténtica naturaleza de la comedia española áurea: «the dramatist's creation of characters who are aware of the theatricality of life, who can act, who can play, who refuse to view themselves as predictable actors in a monolithic system of prescribed behaviour» (p. 3). Con semejante concepto de la «teatralidad» demasiado amplio, se confunde el metateatro de la comedia (según unas determinadas convenciones literarias) con la teatralidad de la vida, en el sentido de 'simulación' o hasta de 'fingimiento'. De acuerdo con la anterior definición, parece inevitable que, en tanto que los personajes 'simulan' y 'fingen', no puede haber en la comedia un sistema «monolítico» de conducta. Como característica inherente de la comedia, esta teatralidad favorecería la expresión de la interioridad de los personajes, su auto-consciencia o «self-consciousness», en palabras de Thacker, cuando afirma, por ejemplo: «Clearly the self-consciousness inherent in the metatheatre of the Spanish Golden Age (...) can be seen as one expression of Spanish Baroque» (p. 17). Incluso va más allá, porque siempre que un personaje actúe «metateatralmente» (en términos de Abel) pone de relieve o de manifiesto lo artificial del sistema social, como afirma en las conclusiones finales: «unveils a knowledge of the importance of role-play to society, society's artificial, constructed nature» (p. 177). Por todo ello, no es extraño que Thacker tienda a ver en la comedia una manifestación de la ruptura con el «viejo mundo», si bien reconoce que la cuestión es discutible: «Whether Golden-Age comedy is a manifestation of the breakdown of the old world order and the rise of the individual—a move from a theocentric to an anthropocentric world view, characteristic of the Renaissance—is a moot point» (p. 179).

Lo más interesante del planteamiento teórico de Thacker es su radicalidad extrema, que no se percibe bien en otros estudios más ponderados. Quizá por su claridad y nitidez, el anterior panorama teórico nos parecería muy bello, desde el punto de vista del conocimiento, si se pudiera aplicar a todos los textos teatrales estudiados para construir semejante generalización. Por ejemplo, en *Los locos de Valencia* (cap. 2), la «teatralidad» de la comedia se origina simplemente porque hay una serie de personajes cuerdos que 'fingen' estar locos para lograr sus intereses, recurso por cierto muy abundante en el teatro lopesco, que resulta bastante ingenuo desde el punto de vista de la caracterización psicológica, no así para el desarrollo cómico de la trama. Otro recurso cómico muy abundante en la comedia española de la época es que les corresponda a las damas tomar la iniciativa del enredo amoroso, a pesar de sus limitaciones domésticas y de sus ataduras sociales. De ahí no debe deducirse automáticamente que este recurso cómico, que por lo general finaliza con el matrimonio adecuado (hay casos excepcio-

nales como el final de *El perro del hortelano*), suponga una amenaza para el orden social. Sin embargo, es lo que hace Thacker tras analizar simplemente dos comedias: *La dama duende* y *La discreta enamorada*. Concluye, después de afirmar que son «subversive», lo siguiente: «These women treat other social actors as if they were puppets to be controlled, and, as it happens, anticipate twentieth-century theoretical feminist strategies of resistance to patriarchy» (p. 181). Afirmaciones semejantes, a todas luces exageradas, se podrían espigar en otras partes del libro.

El libro de Thacker está relacionado con el de McKendrick, publicado dos años antes, en el año 2000, como aparece recogido en la bibliografía final (p. 191) junto con otros trabajos de esta hispanista, especializada en el estudio del teatro áureo. Su obra más difundida quizá sea su panorama general sobre *El teatro en España (1490-1700)* que, publicada originalmente en inglés por la Univ. de Cambridge (1989) ha sido traducida al castellano y editada en 1994. El libro *Playing the King* versa exclusivamente sobre las comedias de Lope, sobre todo tragedias y tragicomedias, cuyo argumento tiene que ver de manera directa con la figura del monarca. Este planteamiento enlaza parcialmente con el libro posterior de Thacker, cuyo último capítulo está dedicado a este tipo de obras. Así, *El Duque de Viseo* y *La Estrella de Sevilla* son dos tragedias estudiadas también en el libro de McKendrick, junto con *El castigo sin venganza* (cap. 6), además de otras obras muy conocidas de Lope, como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El mejor alcalde el rey* y *El villano en su rincón* agrupadas en el capítulo séptimo. Después de unas consideraciones negativas sobre la visión propuesta por Maravall de la comedia como propaganda al servicio del estado (cap. 1), expone McKendrick las teorías de algunos tratadistas políticos de la época: Mariana, Rivadeneyra, Saavedra Fajardo, etc., que relaciona con las polémicas sobre la moralidad del teatro (cap. 2). Uno de los méritos de esta documentada monografía es el traer a colación obras de Lope que no son tan conocidas, fuera de la crítica especializada, dentro del género que la autora denomina: «Lope's king-plays». Analiza, en orden aproximado de composición, las siguientes comedias escritas por Lope durante los reinados de Felipe III y de su sucesor, Felipe IV: *La corona merecida*, *Las paces de los reyes*, *La inocente sangre*, *El postrer godo de España*, *La fe rompida*, *El príncipe despeñado*, *El príncipe perfecto*, *El servir con mala estrella*, *El rey sin reino* y *La fortuna merecida* (cap. 3); *Querer la propia desdicha*, *Porfiando vence amor*, *El poder en el discreto*, *El rey por semejanza* (de autoría dudosa), *El piadoso aragonés* y *La mayor virtud de un rey* (cap. 4). En la mayoría de estas tragedias y tragicomedias, Lope dramatiza la figura de reyes y príncipes caracterizados por su conducta desordenada, sobre todo desde el punto de vista amoroso, ya que abusan de su privilegiada posición social para intentar conseguir sus objetivos. McKendrick pone en relación directa el argumento de todas estas comedias con el contexto político de la Monarquía hispánica y también con la crítica a la figura de los «validos»: El Duque de Lerma y el Conde-Duque de Olivares.

Los capítulos mencionados de *Playing the King* se articulan a través del comentario de sucesivas obras que pertenecerían al llamado género de «Lope's king-plays», después de los dos primeros capítulos introductorios (caps. 3, 4, 6 y 7), aunque se intercala el capítulo quinto, de

carácter más teórico, que lleva el título de «*Decir sin decir: Patterns of communication*», además del octavo y último donde la autora resume las conclusiones. A través de toda esta argumentación, pretende McKendrick desvelar la complejidad y el supuesto carácter subversivo de la obra Lopesca: «The Spanish theatre no less than the English was a potential arena for subversion —moral, religious, political» (p. 107). Esta interpretación de las comedias históricas por su potencial carácter conflictivo es muy arriesgada porque se basa en lo que Lope no dice, a causa supuestamente de la autocensura y de su calculada ambigüedad («protective camouflage», p. 112). Sin embargo, no se infiere del retrato que Lope de Vega propone en sus comedias de los monarcas caracterizados por su conducta sexualmente viciosa o inmoral, que el dramaturgo pretenda con ello formular una crítica a la Monarquía absoluta.

Parece olvidar McKendrick que el absolutismo no es el sistema político imperante en la Monarquía hispánica que, al decir de los historiadores, se gobierna por un régimen polisindal. Ni los tratadistas citados en el capítulo primero del libro, ni desde luego el propio Lope en sus comedias, defienden el poder ilimitado del rey, sin sujeción alguna a las leyes. Ésta no era una opinión marginal o subversiva, dentro de la teoría política de la época, ya que aparece formulada con claridad en numerosas ocasiones, en efecto: «To believe in the centralization of authority in the crown was not to believe in unrestricted royal power» (p. 210). Por tanto, no se deduce que Lope sea un escritor que pretenda desprestigiar la Monarquía como sistema de gobierno, al igual que no pretende deslegitimar el matrimonio como sacramento, a pesar de la frecuencia con la que dramatiza adulterios en sus comedias y dramas de honor.

Por otra parte, hay que destacar la novedad y el acierto (con respecto a los planteamientos maravallianos) de algunas de las conclusiones del libro de McKendrick, a la hora de interpretar la ideología de aquellas tragedias y tragicomedias que finalizan con el castigo o incluso la pena capital para los reyes y, en general, los gobernantes que abusan del poder sobre sus vasallos. Otra cosa son las deducciones que, a partir de estos hechos documentados, extrae la autora sobre el carácter subversivo de la comedia lopeca, para McKendrick: «deeply ambivalent (...) about Spain's monarchs» (p. 211). Es verdad que la recepción de Lope ha variado muchísimo de signo ideológico, a lo largo de la historia, según las diferentes épocas y la calidad de los lectores o del público de las comedias. Si a partir de la segunda mitad del siglo pasado se exaltaba o bien se denigraba la obra de Lope por su ortodoxo carácter nacionalista y católico propio de un autor «conformista», en tiempos más recientes, cuando se impone la consideración posmoderna de la multiplicidad de sentidos inherente a la obra dramática, inevitablemente se valoran de manera más positiva, entre ellos, los que coinciden con nuestra ideología actual: el feminismo, la crítica del poder absoluto, la exploración interior de la individualidad del personaje, etc. En pocas palabras, se ha pasado de la consideración sobre la ortodoxia de Lope a subrayar su carácter subversivo.

La tendencia descrita se observa en el libro de McKendrick y, de manera más acentuada, en el posterior de Thacker, quien hace extensivo su planteamiento a la comedia áurea en su conjunto. No sólo generaliza el alcance de las conclusiones que deduce del análisis de tan sólo sie-

te obras, además en ellas tiende a subrayar de manera parcial y anacrónica los posibles aspectos críticos con respecto a la sociedad de la época. Por ejemplo, hemos visto que Thacker presupone que existe en la comedia un programa feminista que en absoluto corresponde a la mentalidad barroca y que tampoco aparece en los textos analizados, como *La dama duende* y *La discreta enamorada*. El protagonismo que adquiere la mujer en la trama de la comedia no se entiende necesariamente como una crítica hacia el sistema ideológico del Antiguo Régimen, según pretende Thacker, sino como un componente más dentro de un género cómico concebido sobre todo para entretenimiento del público.

Seguramente el capítulo más acertado de *Role-Play and the World as Stage in the «Comedia»* es el capítulo cuarto y último del libro porque el estudio de las dos tragedias allí analizadas, *El Duque de Viseo* y *La Estrella de Sevilla*, por su naturaleza genérica, resulta más adecuado que el de las comedias puramente cómicas, estudiadas en los capítulos precedentes, a la hora de subrayar la significación sociológica y política del teatro áureo. En las dos tragedias, existe una tensión entre la conducta desordenada de los respectivos monarcas y el papel que deben desempeñar como gobernantes justos. El planteamiento que hace Thacker, como hemos advertido, es dependiente del libro anterior de McKendrick: *Playing the king*. Las implicaciones políticas que deducen los dos hispanistas de los textos analizados son coincidentes en términos generales. Es verdad que el libro de McKendrick está mejor documentado, ya que se basa en un conjunto de obras homogéneo y bastante numeroso: las llamadas «Lope's king-plays», por lo general ambientadas en la historia española.

Ahora bien, suponer que cuando Lope dramatiza la conducta desordenada de una serie de monarcas del pasado, caracterizados de manera negativa casi siempre por su conducta amorosa y no directamente por motivos políticos, ello implica una crítica solapada a la institución monárquica en tiempos de Felipe III y de Felipe IV no deja de ser una suposición más que un hecho comprobado por McKendrick. Aunque en su libro hay consideraciones sobre la teoría política de los siglos XVI y XVII, existe una tendencia a la lectura creativa, basada en lo que los textos no dicen; lectura creativa que no se corresponde siempre con el sistema de valores imperante en la época, ya que la búsqueda de una significación oculta lleva a modificar el sentido de las obras analizadas y a leerlas según el gusto actual. Sin embargo, el absolutismo no es el sistema político propio de la España de los Austrias, como supone McKendrick en su libro. Por lo tanto, aunque sea necesario matizar el concepto de «propaganda» divulgado por Maravall y superado ya en la crítica (no conviene olvidar que los estudios del historiador español, recogidos por la autora de *Playing the king*, se publican hace más de un cuarto de siglo), no por ello el movimiento pendular debe llevarnos al extremo opuesto, como si no existieran posiciones intermedias entre la ortodoxia y la subversión. En otras palabras, Lope no necesita hacer propaganda del sistema político imperante en la sociedad barroca de principios del siglo XVII, como tampoco proponer una alternativa al mismo. En sus tragedias y tragicomedias, no se detecta la existencia de un

programa a favor o en contra de la mentalidad señorial y aristocrática, que es la que predomina. La lógica que gobierna las relaciones entre el individuo y la sociedad dentro de la comedia lopesca, que propugna la necesidad de subordinar de manera absoluta los intereses individuales al mantenimiento del orden social, de acuerdo con el honor y el *status* que corresponde a cada uno de los personajes, pertenece a una edad aristocrática opuesta a la nuestra, democrática y burguesa.

Jesús GÓMEZ