

Reseñas

haciendo aquí un comparación con otras visionarias sobre su “imitación-construcción de la identidad mística” (35). Especialmente bellas resultan estas páginas, donde surgen las visiones y las palabras del discurso de Sor María desde una profunda revisión de la doctora Sanmartín de toda una escritura *performativa* en la que cobra vital importancia la experiencia somática de la mujer desde el ayuno o la experiencia revivida de la Pasión.

Finaliza el presente estudio con unas reflexiones sobre los motivos por los que mediante dicha representación la Beata de Piedrahíta no consiguió convertirse en santa, capítulo imprescindible además para la constatación de los casos de otras religiosas que por diferentes motivos no consiguieron la categoría de santas, lo que la autora achaca a una actuación más “imperfecta” de la imitación de los modelos místicos femeninos anteriores, tal y como estudia ampliamente Sanmartín en el caso de Sor María.

Junto a la Beata de Piedrahíta, encontramos en este libro los textos y las particularidades de otras devotas y santas que nos ayudan así a matizar y concretar la figura de la primera, la cual toma a muchas de ellas como modelos a imitar. De esta manera, podemos acercarnos aquí a las figuras de Catalina de Siena, Brígida de Suecia o Ángela de Foligno entre otras.

Por todo lo comentado hasta ahora, considero que la autora logra con creces uno de los objetivos que comenta al inicio de la presente monografía: “combatir cierto desinterés del hispanismo académico hacia el fenómeno místico continental, a pesar de muy laudables y recientes excepciones” (21), así como ampliar el panorama del estudio de las místicas y de su representación discursiva con una nueva y fascinante mirada sobre la construcción del modelo o patrón místico femenino y de su particular diálogo ejercido en el *teatro del trance* (271).

María LÓPEZ ABOAL

GÓMEZ, Jesús: *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*. Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2013. 105 pp.

Tres son los ejes en torno a los cuales se articula este nuevo asedio a la obra de Lope de Vega realizado por Jesús Gómez, reconocido especialista en la obra del fecundo escritor áureo: 1) la posibilidad de estudiar de manera más o menos unitaria una parte de dicha obra, la creada durante el reinado de Felipe IV; 2) la inserción del trabajo en los estudios sobre el concepto moderno de *Corte*; 3) la necesidad de examinar la creación dramática de Lope desde un punto de vista ideológicamente menos rígido de lo que a no pocos estudios les ha parecido conveniente.

1. Continuando la tradición de su predecesor, la corte de Felipe IV fue especialmente propicia para el desarrollo del arte, incluidos el teatro y los espectáculos parateatrales: fiestas populares, representaciones palaciegas, justas, desfiles. El monarca asumió el trono en 1621 y Lope murió en 1635, no precisamente satisfecho, como se encarga de recordarnos Jesús Gómez en este estudio, del trato dispensado por una corte que tenía sus propios artistas de referencia. Son, en consecuencia, tres los lustros de actividad teatral analizados en estas páginas cargadas de sobresaliente erudición y generosas en el número de notas, que aligeran el texto principal y dejan suficientemente claro que no es este un libro meramente divulgativo sino una obra interpretativa de una manera de ver el arte dramatúrgico que hizo historia y que hoy se entiende como todo un paradigma del género.

2. El libro es producto de un proyecto de investigación interdisciplinar, nacido en el ámbito historiográfico y después ampliado a otros terrenos, entre ellos el literario. En este espacio de ondas concéntricas se incluye el trabajo de Jesús Gómez, en el que abundan las referencias al concepto de *Corte*, que debe entenderse en un sentido extenso: “modelo no solo político, sino también religioso, cultural e ideológico” (p. 15). Mucho se ha insistido, ciertamente, en el carácter popular de la producción del Fénix pero “en conjunto, la interpretación de la comedia lopesca exige asimismo el acercamiento a sus convenciones literarias a través de la ideología asociada a la presencia del monarca y su Corte” (p. 24). El primer capítulo del libro es el núcleo de esta asociación entre el arte teatral de Lope y los estudios sobre la Corte, antes de un segundo, “Mecenazgo y escritura teatral”, dedicado a los esfuerzos que el escritor consagró a la búsqueda de unos favores que a otros se les concedieron mientras que a él se le negaron.

3. La antinomia ideológica *ortodoxia / subversión* que ya antes de José Antonio Maravall (años setenta del pasado siglo) era posible discutir a propósito de las interpretaciones sobre Lope (basta con amputar, como alguna vez se ha hecho, la parte final de *Fuenteovejuna*) podría no ser tal si atendemos a la diversidad genérica desarrollada en el tercer capítulo, el más extenso del libro. Lo que propone Jesús Gómez es atender a los valores de la dramaturgia lopesca “dentro del sistema cortesano imperante en su época”, “sistema que condiciona no solo el teatro palaciego propiamente dicho, desarrollado de manera especial durante el reinado de Felipe IV, sino la variedad de géneros y subgéneros a los que pertenecen sus comedias” (p. 28). De esta manera, considera, sería posible salvar la unilateralidad de las interpretaciones que ven en Lope no tanto lo que este fue como lo que el crítico es: conservador y, por tanto, paladín de la monarquía, o revolucionario y, en consecuencia, defensor de derechos de minorías sojuzgadas. El autor del libro se muestra cauteloso al referirse a las interpretaciones entre ideológicas y directamente políticas que se han sugerido, y que son, sin duda, atractivas pero que resultan sumamente peligrosas si atendemos al contexto en que se movía un escritor de entonces. Recuerda que obras como *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde*,

el rey avalan la defensa de la institución monárquica (que no del absolutismo) como garante de la justicia terrenal y que cualquier exceso detectable en la conducta regia termina siendo encauzado dentro de los márgenes, perfectamente regulados, del orden social. Otro tanto cabe decir del matrimonio: abundan las relaciones heterodoxas en el teatro de Lope pero eso no significa que se defienda ningún tipo de anomalía porque, en último término, se impone la estabilidad.

Lope exalta, sin duda, una monarquía de cuyo mecenazgo quiso disfrutar y que no era cuestionada en la España de su tiempo. Al margen de esta consideración de carácter sociohistórico, las obras que en nuestro tiempo tienen más actualidad, como demuestra el volumen de bibliografía sobre ellas, son aquellas en que los conflictos existenciales se muestran más intensamente porque la relación del individuo con el entorno es de una u otra manera conflictiva: *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*, ambas frutos granados de la madurez, si no vejez ya, del escritor. Este Lope último no se muestra, como es lógico, tan prolífico como el de los años de mayor vitalidad pero es el firmante de obras maestras como las dos citadas o la inclasificable *La Dorotea*. Escribe, muchas veces por encargo, piezas de ambientación mitológica, pastoril, histórica y militar, comedias de santos, palatinas y urbanas, tragedias y tragicomedias, géneros todos ellos ejemplificados en el estudio de Jesús Gómez, como demostración de que a Lope no se le había agotado en sus últimos años de vida la inspiración.

Después de haber editado para la Biblioteca Castro las comedias de Lope, Jesús Gómez ofreció a los estudiosos dos esclarecedores libros en los que mostró, en 2000 y 2006 respectivamente, su interés por la figura de Lope: *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega* y *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Ahora, el lector encontrará en *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)* un análisis, tan riguroso y documentado como lo habían sido los libros anteriores y otros artículos complementarios a ellos, centrado en las fechas últimas de la producción de Lope y sostenido en los pilares teóricos de una de las más recientes vías interpretativas de la historiografía: los estudios sobre la Corte. Queda así abierto el camino para próximas exploraciones que se basen en lo que el autor denomina “un planteamiento interdisciplinar histórico-literario basado en una metodología novedosa, al menos relativamente, en los estudios hispánicos sobre la interpretación de la comedia” (p. 11). El libro es, en este sentido, el valioso resultado de este enfoque.

Óscar BARRERO PÉREZ
Universidad Autónoma de Madrid