

## **Lope de Vega: entre la perspectiva oficialista y la crítica social**

---

**Mayra Ortiz Rodríguez**

Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His. - CONICET

FECHA DE RECEPCIÓN: 21-07-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 05-10-2017

### **Resumen:**

Este trabajo propone una revisión del encasillamiento ya tradicional de la figura de Lope de Vega en la categoría de "oficialista", para ser matizada a la luz de las nuevas perspectivas teóricas sobre su obra teatral, en particular bajo el concepto de "Modelo dramático en evolución". También se tendrá en consideración la operatividad de la noción de "propaganda" para su producción teatral, y se analizará la construcción referencial de los valores que operaban como pilares de la sociedad áurea en piezas de diversa subtipología genérica, con el objetivo de abandonar su consideración como constantes lineales. Así, se indagará en las líneas de tensión que se propagan en la medida en que avanza este modelo, para abrir espacio a ciertas propuestas críticas que llevan a replantear la postura ideológica autoral.

### **Palabras clave:**

Lope de Vega - Oficialismo - Modelo dramático en evolución - Ideología autoral

### **Lope de Vega: between the officialism and the social criticism**

### **Abstract:**

This paper proposes a revision of Lope de Vega's traditional typecasting in the category of pro-government, in order to be nuanced in light of the new theoretical perspectives on his theatrical work, particularly under the concept of "Dramatic model in evolution". The operability of the notion of "propaganda" for its theatrical production will also be taken into consideration, and we will analyze the referential construction of the values that operated as pillars of the golden society in pieces of diverse generic subtyping, with the aim of abandoning its consideration as linear constants. Thus, we will investigate the lines of tension that propagate as this model advances, to open space for certain critical proposals that lead to rethinking the authorial ideological position.

### **Keywords:**

Lope de Vega - Officialism - Dramatic model in evolution - Authorial ideology

El abordaje del teatro español del Siglo de Oro implica ciertas dificultades específicas que con frecuencia son reducidas a la distancia temporal (y también espacial, en nuestro caso) que nos separa del mismo, sin perder de vista, además, que se trata de un corpus compuesto estrictamente para su representación, de modo que la lectura se constituye como un nuevo nivel de mediatización que excede los fines últimos de producción textual. No obstante, quizá la mayor valla que se debe sortear a la hora de adentrarnos en estas piezas, es la mirada decimonónica de la que aún somos herederos, a través de la cual prima el saber erudito pero a su vez conduce a caer en compartimentos estancos. Esto es lo que ha sucedido primordialmente en torno a los estudios sobre la dramaturgia de Lope de Vega, en los que ha prevalecido una perspectiva fundada en la clasificación temática de su vasta producción, que condujo a pensar (de modo nuevamente reduccionista) que todas las obras de un mismo subgénero poseen características similares a lo largo de su -también- extensa trayectoria vital.

Los estudios teatrológicos actuales, desde otra vertiente, habilitan una nueva óptica sobre diversos aspectos. En la actualidad y desde fines del siglo XX, se ha consolidado la observación acerca de la existencia de un *modelo dramático en evolución*<sup>1</sup> para la *opera omnia* de Lope, que la considera como escindida cronológicamente de modo tripartito, siendo el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) el eje de esta periodización. La última etapa es la que presenta piezas de trama más intrincada y elaborada; la progresión dramática se ligó a un proceso de madurez escritural del dramaturgo, a la búsqueda de su propia afirmación en ese rol profesional<sup>2</sup> y a la formación de un espectador capaz de decodificar sus propuestas de complejidad creciente. Esta evolución es la que habilita a repensar cómo son susceptibles de variaciones todos los aspectos del abanico que compone un texto teatral, en su dualidad de texto dramático y texto espectacular.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Esta concepción es sostenida por Oleza (1986, 1997, 2003), Pedraza Jiménez (1998, 2009) y Profeti (1992, 1997, 1999) quienes, siguiendo la perspectiva sobre diversas etapas dramáticas inaugurada por Weber de Kurlat (1976), afirman la existencia de una periodización evolutiva dividida en tres períodos que se definen por los matices que adquieren personajes y conflictos, y son identificados como Lope pre-Lope, Lope-Lope y Lope post-Lope. Pedraza Jiménez (2009) estipuló la cronología: el primer período abarca hasta 1604 (lo denomina "*la conformación de la comedia*"; comprende las obras de juventud que buscan impacto en un amplio público); el segunda, entre 1604 y 1618 (lo titula "*la madurez cómica*", signado por la consolidación del modelo a través del *Arte Nuevo*; aquí Lope avanza sobre la tipificación métrica y deja atrás parcialmente la grandilocuencia hiperbólica, pero aún no caracteriza a los personajes de manera completamente coherente entre su psicología y la trama); y el última, desde 1618 hasta su muerte, en 1635 (lo denomina "*la madurez trágica*", con tramas más complejas y elaboradas).

<sup>2</sup> Sobre la innovadora conciencia profesional de Lope de Vega y sus implicancias, resulta insoslayable el estudio de García Reidy (2013).

<sup>3</sup> Esta concepción bipartita de la obra teatral parte del abordaje de la semiología dramática, entendida como el estudio del proceso de comunicación completo, desde la creación del texto escrito hasta su recepción y todos los modos de interacción lingüística, literaria y espectacular que suscita (al respecto, véase Bobes Naves 1987).

Uno de estos factores susceptibles a ser revisados es el trasfondo ideológico de las obras de Lope y su consecuente posicionamiento político que se hace permeable a partir del aparato textual. A partir de los estudios decimonónicos, el dramaturgo fue encasillado como "oficialista", de modo que sus piezas siempre se consideraron como estandartes de los valores que sustentaban esta perspectiva; este anclaje es factible de ser matizado a la luz de la progresión de su modelo.

En principio, se debe tener presente que, tal como lo sostiene Teresa Ferrer Valls (1993, 1998, 2001), las obras dramáticas españolas del siglo XVII, sobre todo los dramas históricos, son vehículo de propaganda política, en el sentido de que difunden una ideología que sustenta los valores de la monarquía teocéntrica<sup>4</sup> y convalidan el ideal de vida conservador y aristocratizante. Si bien no se conocen con certeza absoluta los gustos del público cortesano (a excepción de los encargos para la celebración de sus suntuosas fiestas), hay que tener en cuenta que existía una fuerte impronta propagandística en cada uno de los actos públicos. Al respecto, Maravall hace referencia a la instrumentalización de la cultura al servicio de los intereses del poder, y particularmente alude a los procedimientos constructivos del teatro y de la fiesta como formas de propaganda, utilizados con el fin específico de preservar las estructuras señoriales de la monarquía hispánica. El investigador pone en relevancia el hecho de que las formas culturales en el Barroco tuvieron una programación e intervención desde las esferas del poder, a partir de la alianza conformada por la realeza y la aristocracia tradicional y el jesuitismo contrarreformista con el fin de amparar y sostener el sistema estamental y así los privilegios de quienes detentaban la autoridad y la supremacía. Uno de los medios más efectivos, debido a su posicionamiento literario pero por sobre todo social, fue el llamado *teatro nacional*, cuyos mayores generadores fueron Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. De acuerdo Maravall, la fórmula estipulada en el *Arte Nuevo* -de incidencia única y categórica en todas las facciones de la sociedad áurea- fue utilizada por los poderosos para manipular ideológicamente a los espectadores, alimentando un mecanismo persuasivo de la cultura que, desde los escenarios barrocos -primordialmente los corrales-, imponía la adhesión inconsciente y absoluta a los valores tradicionales que funcionaban como ejes del sistema monárquico señorial de la España de los siglos XVI y XVII: el honor, la honra, la jerarquía estamental, la religión y la autoridad. Lo sintetiza con precisión:

El Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada índole, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres [...] a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social (Maravall 1975:132).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Esta denominación sigue considerándose válida pese a que hoy en día hay nuevos enfoques para la misma. Por ejemplo, Adolfo Carrasco Martínez dirime acerca de la monarquía católica universal; véase su trabajo del año 1999.

<sup>5</sup> Los postulados de Maravall en torno de la relación de las obras teatrales barrocas y su contexto sociocultural han dominado durante décadas el panorama de la historia sociocultural de la literatura española y su simiente aún cuenta con plena vigencia (razón

Estos valores tradicionales son los que efectivamente aparecen en las obras de Lope, y podemos hasta identificarlos como dogmáticos en su primer período: un ejemplo ya paradigmático es el del rey que impone justicia y así da conclusión al conflicto en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*,<sup>6</sup> siendo que se trata de un drama de la honra villana en la que los personajes nobiliarios no forman parte estructurante de la acción, y no obstante aquí aparece la figura monárquica detentando su poder y reafirmando su importancia.

En lo que atañe a los valores que sustentan y definen a la sociedad áurea, de los cuales el teatro se hace eco, Marcelin Defourneaux señala, en su ya clásico estudio, a la Fe católica como el pilar fundamental, pero luego indica que “existe otro valor que supera el de la vida: el honor” (1965: 37 y ss.). Sus bases se encuentran en las tradiciones medievales que, ontológicamente, determinan para la clase noble que su ideal es la práctica de virtudes heroicas y caballerescas, y abarca una dualidad conceptual: expresa un valor individual (a ello se denomina *honra*) pero también tiene un aspecto social (la *fama*). Así, la honra es dada por la mirada de los otros, y allí radica su fragilidad. Tal como lo expresa un personaje de Lope: “Que el honor es cristal puro / que con un soplo se quiebra” (Vega 1991: p. 173, vv. 743-744).

En el Siglo de Oro, el honor toma un papel tan preponderante en la sociedad que llega a un paroxismo, y este tópico es transpolado al teatro convirtiéndose en un resorte esencial de las piezas dramáticas, de modo que “la venganza del honor ultrajado constituye el tema de las más altas creaciones dramáticas de Lope de Vega y de Calderón” (Defourneaux 1965: 40). Esta perspectiva es afianzada desde la propia poética de Lope, dado que en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, el creador afirmaba: “Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente...” (Vega 2006: vv. 327-328).

Estos valores troncales vinculados al oficialismo aparecen en todo el espectro genérico de obras de Lope, pero se particularizan en ciertos tipos de comedias en particular: uno de estos son los *dramas de presunción de nobleza*<sup>7</sup> (piezas destinadas a hacer valer los intereses particulares de ciertos miembros de la alta nobleza mediante la apología de la historia de un linaje,

---

por la cual aquí se los considera); no obstante, en la actualidad, existen ciertas matizaciones al respecto, como en la consideración, tal como se extrae de la cita referida, de la manipulación de una masa que aparentaría ser pasiva. Catherine Connor Swietlicki ofrece una de dichas matizaciones al hacer hincapié en lo que considera omisiones del estudioso: “aunque Maravall sí se dio cuenta de la existencia de las gradaciones, los pliegos y del desorden caótico que representaban en su mapa de la realidad histórica, prefirió pasarlos por alto, pintando una geografía socio-cultural más homogénea” (1998: 126). Miguel Zugasti, por su parte, critica que Maravall sobredimensiona la faceta del teatro en la que entra en juego “la ideología, el elogio del poderoso y la perpetuación del status quo” (2013: 39).

<sup>6</sup> Se trata de una obra temprana aunque la crítica no logra estipular con certeza el año de su producción. Sobre este debate así como sobre el rol de la figura regia, véase Arellano 1995.

<sup>7</sup> Sobre este tipo de obras versa mi tesis doctoral, titulada *Hacia los dramas de presunción de nobleza. La construcción de la comedia genealógica en el modelo dramático en evolución de Lope de Vega*, actualmente en prensa por Editorial Eudem. También véase mi artículo de 2016.

de un apellido o de un blasón, o de una figura destacada dentro de ese linaje). En estas obras se da la aparición de continuos alardes del orgullo de patria como tema, con una consecuente exaltación tanto de la monarquía como de la religión<sup>8</sup>. Los alardes patrióticos constituyen una marca muy fuerte en estas obras; por ejemplo, en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* se insiste "Por Filipo y España" (Vega 1970: 248), de manera que el mandato de Felipe III es constante; en *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba*, el protagonista proclama una y otra vez que su lucha es por el rey Felipe pero antes por Dios. Además en estos textos se da la conformación de una imagen de la nobleza en la que es destacada como una institución de peso, en consonancia con la figura monárquica (dado que además se constituyen en una relación simbiótica puesto son necesarios uno para la existencia del otro).<sup>9</sup> Hay una referencia tal a las facciones más encumbradas del estamento nobiliario que sus miembros son configurados como verdaderos íconos de la sociedad retratada, más allá de la pertenencia de los protagonistas a la alta nobleza o a un sector medio de la misma. La valorización de la patria y de la monarquía está ligada, de este modo, a la puesta en relevancia de los nobles -sobre todo en sus más altas jerarquías-; el tópico de la fama concurre a los mismos fines y deviene un concreto móvil de acción. No obstante esta relación consecuente, patriotismo y monarquía se vinculan de modo directo y conformando una verdadera tríada con el otro eje sobre el que se asienta la sociedad áurea: la religión.

La religión es parte de todas las acciones sociales y así articula los sucesos referidos en los dramas de presunción de nobleza, de forma tal que atraviesa todo el corpus con un sesgo determinante en los argumentos, independientemente de los tópicos y contextualizaciones heterogéneos. Es destacable que en muchas de ellas los enemigos representan una creencia diferente de la de los protagonistas españoles por lo que son considerados herejes (aborígenes panteístas que tributaban culto a la naturaleza en *El Arauco domado*, turcos en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, luteranos en *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba*), de modo que el combate se transforma en una cruzada por imponer la fe que se considera válida. El catolicismo, como conjunto ideológico-cultural, es uno de los pilares que movilizan la conquista de América (como Estado confesional-misional), por lo que en el caso del *Arauco domado* adquiere un cariz particular. En primer lugar, los personajes españoles llevan a cabo acciones que inculcan tácitamente los principios de su religión, la cual pasa

---

<sup>8</sup> En vinculación con este tópico y los que enlazan con el mismo, y serán analizados a continuación, Zugasti refiere: "la comedia en general, y sobre todo la comedia histórica, desempeñaba una clara función de apología de los ideales patrióticos y monárquicos, una cerrada defensa de la nobleza sustentada en los tradicionales conceptos de valor, honor y virtud" (2013: 39).

<sup>9</sup> Así lo explica Guillén Barrendero: "La ideología nobiliaria y sus teóricos defendieron en el ámbito castellano la íntima relación entre la nobleza y la corona, incluso entre aquellos defensores de una nobleza previa a la instauración de la propia monarquía. De este modo la tratadística nobiliaria se convirtió en una herramienta de distinción de los ámbitos nobiliarios y de su justificación doctrinal mediante un corpus argumental de carácter holístico" (2009: 20)

a ser un estandarte de su proceder. La última escena en la que aparece Caupolicán, ya vencido y a instantes de ser ejecutado, determina un cierre del proceso de anagnórisis que efectúa el cacique a través de la cosmovisión de sus opresores, puesto que pronuncia un soneto de adoración al Dios católico en el que destaca su nuevo nacimiento a partir del Bautismo (cuyo padrino recae en su mayor enemigo). El máximo araucano se inclina ante una deidad que le es ajena, de forma tal que no quepa duda acerca de cuál es la cultura dominante. De esta forma, el componente religioso del imaginario europeo no sólo se apodera de la visión de los personajes españoles sobre América, sino que se traslada directamente a la ideología del dominado con toda su fuerza. Si Felipe II reinó convencido del origen divino de su poder (al punto que su política estuvo inspirada en dos principios básicos: defensa del catolicismo y preocupación constante por evitar la injusticia), esto se ve reflejado en la escena que da culminación a la tragicomedia. Tras cierre y apertura de telón, aparece al fondo la imagen del monarca "como que fuese estatua" (Vega 1969: 289), de modo similar al altar de una figura de veneración religiosa, ante lo cual Don Gonzalo expresa: "¡viva el invicto Filipe, / rey español, rey indiano!" y todos responden con la exclamación "¡Viva el Rey Felipe!" (Vega 1969: 289, v. 1045-1047).

Sin embargo, la adhesión a estos valores no puede considerarse como una constante lineal en la producción de Lope; y uno de los factores que contribuyen a ello es la modificación paulatina de su perspectiva política conforme se vuelven infructuosos sus diversos intentos por alcanzar el rango de cronista real. Teresa Ferrer Valls (1998) señala que el dramaturgo demuestra constantemente su conocimiento de la historia a través de sus obras, como parte de su campaña para obtener este cargo. En una carta al Duque de Sessa de 1611, Lope indicaba que su pretensión era "antigua"; en 1620 quedó libre la plaza y, pese a la intercesión del Duque, en Palacio lo desestimaron (quedó Pedro de Valencia en ese momento, y en 1629 fracasó su segunda solicitud, que obtuvo José Pellicer). El período que abarca los años 1627 a 1630 está signado por la decepción debido a no tener mecenazgo regio; en su composición *Corona Trágica* se trasluce que buscaba tutela eclesiástica y vuelve a sacar a la luz sus "viejas pretensiones de cronista real" (Rozas 1990 [I]: 78 y ss.). Sin éxito en el segundo aspecto, solicitó otro oficio, ayuda o cargo diferenciado; pero no obtuvo logros considerables al respecto. La mayoría de los investigadores indican una serie de factores para su rechazo en la Corte: cuestiones de tipo moral por los avatares de su vida privada, sumadas a su edad y a su amistad con el Duque de Sessa (desterrado de la Corte en varias oportunidades)<sup>10</sup>.

El desencanto por no obtener el puesto deseado -que evidentemente conllevó grandes penurias monetarias- se sumó a situaciones trágicas de su vida familiar y, en el terreno literario, a la aparición un nuevo modo poético

---

<sup>10</sup> Este rechazo de las más altas facciones de la nobleza se ve reflejado claramente en instancias de su fallecimiento: "La Iglesia, desde el Papa Urbano VIII a los sacerdotes de Madrid, el Ayuntamiento y el pueblo llano y gran parte de la nobleza, honraron como a ningún escritor de su tiempo, o quisieron hacerlo, a Lope muerto, y sólo la Corte no lo hizo, e incluso prohibió que el municipio lo hiciera" (Rozas 1990 [II]: 125).

que inauguró Góngora y que una gran cantidad de poetas jóvenes continuó, además del surgimiento de no pocos rivales en el ámbito teatral. Por otra parte, debido a la prohibición de imprimir comedias y novelas propuesta por la Junta de Reformatión al Consejo de Castilla, desde 1625 Lope no pudo publicar con regularidad sus *Partes* (aunque buscó insertar sus obras dramáticas en libros misceláneos o publicarlas en Barcelona). En consecuencia, su expresión literaria se hizo eco de este sentimiento de pesimismo y aún de fracaso; esto llegó al extremo de que el dramaturgo decidió, en 1630, abandonar la escritura de comedias, cuestión que nuevamente trasciende a través de su epistolario al Duque de Sessa, pero que quedó sin efecto posterior (García Santo Tomás 2004: 26). Estas circunstancias conllevaron un cambio paulatino en la construcción dramática acerca del sistema de valores que sustenta la sociedad áurea y en el retrato de la misma que se consolida en las obras teatrales de Lope.

Uno de los motivos por los cuales el teatro despertó interés en un vasto y heterogéneo público del Siglo de Oro es el anclaje de cuestiones morales propias de la España de la época; ciertos sectores reprobaban la mezcla de lo serio y lo cómico dentro del espectáculo, la vida disoluta de los miembros de las compañías, y, primordialmente, “la escuela de inmoralidad que constituyen las comedias [...], aptas para excitar las pasiones humanas” (Defourmeaux 1965: 173). Esto suscitó diversas reacciones, paradójicas en algunos casos: la Iglesia excomulgó a los comediantes, aun cuando ellos debían edificar a los fieles a través de los autos sacramentales y siendo que el beneficio económico de las representaciones era destinado a fines caritativos. Pero las cuestiones que contrastaban lo moral con lo amoral no sólo tenían que ver con la visión de la sociedad en general sobre las compañías teatrales ni con ciertos episodios de las comedias que podían escandalizar a los sectores más conservadores, sino que en muchos casos contenían críticas con menor o mayor grado de rispidez a determinados aspectos de la vida social áurea; esta óptica es la que adquiere solidez conforme avanza el modelo dramático de Lope. En algunas de sus comedias urbanas más conocidas, estas críticas se encuentran en boca de ciertos de los personajes como parte de una denuncia discursiva explícita (en la mayoría de los casos, quienes evidencian estas cuestiones son los miembros del estado llano, aunque no siempre es así: por ejemplo, en *La discreta enamorada*, el gentilhombre Finardo opera como voz de crítica acerca del accionar noble, en el que priman los intereses socio-económicos por sobre los sentimientos verdaderos); también el proceder de los personajes es el que puede ser leído como una exposición de conductas inadecuadas respecto de los parámetros propugnados en la época (en la comedia referida, esto ocurre en el caso de la mayoría de los nobles, cuyo comportamiento se opone a los valores que ellos mismos encarnan, al actuar por conveniencia y a través de la mentira y la agresión).

La religión también es cuestionada como práctica social sobre todo en las obras del último período de Lope, dado que conllevaba ciertas

contradicciones que hasta rozan la paradoja.<sup>11</sup> Los conflictos en torno a la religiosidad cristiana llegan a tener lugar en el espacio dramático de la época, justamente, dado que poseen una vigencia concreta en el sistema de valores y creencias de todos los estamentos; el dramaturgo Alonso de Santos lo plantea de la siguiente manera:

Uno de los grandes temas del Siglo de Oro es el enfrentamiento entre el deseo de pecado y el deseo de salvación [...]. Las creencias marcan las reglas filosóficas de comunicación entre lo que sucede en el escenario y lo que sucede en el patio de butacas. Evidentemente, a una sociedad que no tenga unas creencias determinadas, una obra que esté hablando de esas creencias le resultaría inverosímil, porque la verosimilitud de cada época está basada en la construcción tradicional, en la ideología y las creencias, y en la filosofía y conocimientos de su tiempo (1997: 20).

Las comedias de capa y espada se consolidan como el terreno propicio para revelar esta tensión entre el valor de la espiritualidad y su inconsistencia en las prácticas cotidianas, y la hacen a través del propio accionar de los personajes: así, encontramos en obras como *Las ferias de Madrid*, caballeros que asisten a misa sólo para ver damas, sin el menor atisbo de Fe.

También la honra como valor y pilar social es cuestionada. Son varias las comedias donde se dota a este aspecto de un carácter crítico y controversial; un ejemplo clave es *El acero de Madrid*. En esta obra, la honra es salvaguardada por Teodora, la casta tía de la protagonista que se enfada cuando la joven tiene el más mínimo contacto con los galanes y sólo recrimina de modo constante el cuidado de su reputación. Esta postura es sintetizada en la máxima que pronuncia sobre el cierre de la comedia: “Mejor dijeras su honor / que importa más que la vida” (2000: 298). Claro que por un momento se olvida de estos preceptos al caer en el engaño de un caballero y sentir por sí misma los efectos del amor, lo cual aún hará que se convierta en cómplice de los embustes urdidos contra el padre y el primo de Belisa, al punto que ella misma la denomina “hipócrita fingida” (2000: 298). Y luego lo lamentará junto a su sobrina, quien al poner de manifiesto su embarazo también proclama “mas soy mujer principal / y mucho mi honor agravio” (2000: 299). Este honor, que importa más que la vida para Teodora, funciona asimismo como móvil para la resolución de la comedia y como característica de esta sociedad en decadencia.<sup>12</sup> Bajo un patrón social

---

<sup>11</sup> Esta paradoja tiene un correlato en la oposición apariencia/realidad intrínseca al Barroco, y puede sintetizarse del siguiente modo: “La fe católica se presenta como consubstancial del alma española, pero su sinceridad y las manifestaciones de su fervor se concilian con modos de expresión y formas de existencia que parecen la negación de los valores morales ligados al cristianismo” (Defourneaux 1965: 34)

<sup>12</sup> De hecho, la figura de Teodora está signada por la hipocresía. S. Arata, al analizar en su introducción a *El acero de Madrid* que su atuendo se corresponde con el de las beatas (mujeres que practicaban una vida de recogimiento y de virtud sin pertenecer a ninguna orden monástica), indica: “En la época de Lope, el término «beata» había adquirido una connotación negativa [...] eran consideradas mujeres hipócritas, que profesaban actitudes exageradamente devotas sin tener verdadera vocación. Algunas utilizaban el hábito para dedicarse a una vida deshonesta, otras para compensar frustraciones eróticas” (Arata 2000:

reiterativo, las bodas múltiples borran el desliz cometido por el galán y la dama principales, desliz que, al enviar a un monasterio a la tía que falló en la preservación de la honra, queda en el pasado.

En los dramas de presunción de nobleza, en igual medida, otros valores también son puestos en cuestionamiento. Si en las obras de un primer período el protagonista se configura como un héroe virtuoso equiparable a un héroe épico y aún sacro (esto se visibiliza claramente en obras como *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza* o *Los Ramírez de Arellano*), luego va perdiendo el sesgo de impecabilidad. Esto mismo sucede con la construcción de la figura real (consecuente con la elaboración de la imagen y proceder del protagonista, dado que operan como construcciones que además se retroalimentan mutuamente), quien transita del enaltecimiento hiperbólico a una progresiva humanización. Esta variación en la figura del monarca puede visualizarse en *Los Tellos de Meneses*: allí, el Rey no se presenta ponderado con exacerbación ni justifica su accionar en su rol real, sino que se hace cargo de que causó sus propias desdichas y de que cometió un error al querer casar forzosamente a su hija con un rey moro. Así, el virtuosismo y perfección de la imagen regia se vuelven difusos en esta obra del último período de producción de Lope, de modo que ciertos rasgos considerados previamente como inherentes a la monarquía, en la etapa final de producción dramática de Lope pierden nitidez, lo cual también puede ponerse en relación con el ya mencionado dejo de desencanto sobre ciertos valores e instituciones que signa esta última mirada del dramaturgo.

En *Los Tellos de Meneses*, además, se da lugar a un interesante debate acerca de la inamovilidad estamental inherente a este sistema social: padre e hijo efectúan un contrapunto en el que valoran la posibilidad de desplazamiento entre estratos. El joven Tello defiende el hecho de que quien posee hacienda quiera ascender socialmente y todo su accionar se basa en ello; como contraparte, su padre cree firmemente que no debe haber mudanza bajo ninguna condición (pese a que se menciona al pasar que la madre de Tello, es decir, su esposa, fue hidalga) y que cada estamento debe permanecer aislado de los demás. La infanta doña Elvira se debate entre ambas posturas que se corresponden con sus sentimientos en oposición a su razón: proclama constantemente que debe respetar el mandato de las jerarquías estamentales y que por ello debe alejarse de Tello, pero no puede evitar enamorarse de él. Es llamativo además que no se hace hincapié en el hecho de los Tellos descendan o no efectivamente de un noble, sino que son valorados por su hacienda, aunque se justifica este proceso de ascenso puesto que se proclaman desde el comienzo hasta el fin de la pieza como descendientes de los godos y aún de don Pelayo.<sup>13</sup> Más allá de las cuestiones argumentales, *Los Tellos de Meneses* deja expuesta la polémica acerca de la movilidad social siendo que el protagonista más joven da lugar a toda una nueva perspectiva sobre un sistema estructurante que comienza a

---

31 y ss.). En consecuencia con ello, la imagen de Teodora está signada por el deshonor, en el sentido que sus sentimientos y deseos se contradicen con los postulados que defiende a rajatabla desde un comienzo.

<sup>13</sup> Ferrer afirma que “gracias a la exaltación del ideal de labrador digno, Lope puede justificar el matrimonio de la infanta con un Meneses” (Ferrer 2011: 61).

mostrarse caduco, de modo que esta obra pone de manifiesto una apertura a ciertas transiciones impensadas para la óptica consuetudinaria.

Esta nueva mirada de Lope llega al punto de que abre nuevas puertas a conflictos que son candentes hoy en día, como la valoración del género femenino de modo independiente a la figura masculina. En las comedias urbanas, las damas de Lope son muy femeninas y varían ampliamente (mucho más que los galanes) en cuanto a las intrigas que emplean para lograr sus objetivos amorosos; también son portadoras de una sabiduría y una conducta divergentes y cobran un lugar cada vez más protagónico dentro del conflicto planteado. Su proceder funciona como eje que estructura la acción dramática y, en la medida en que hay una progresión en el modelo, se valoriza mayormente su discurso y capacidad de acción. Los arquetipos femeninos (la tapada, la tramoyera, la mujer varonil, el contraste entre lo que aparentan ser y lo que en realidad son) se repiten;<sup>14</sup> sin embargo, sus rasgos son delineados con mayor precisión, al punto que surge la figura de la dama antagonista y su carácter se muestra cada vez más transgresor y determinado. Este aspecto llega a su apoteosis en *Las bizarrías de Belisa*, última comedia fechada de Lope (en el año previo a su muerte), cuya protagonista es una dama que rechaza el hecho de casarse dado que valoriza sobremanera su libertad, al punto que viste de luto cuando se enamora de Don Juan. A partir de allí se siente confundida y concibe al amor como un castigo, reniega del galán y sus lisonjas, y su proceder revela ciertas particularidades que llegan a invertir determinadas concepciones presentes en las obras de la primera etapa. Por ejemplo, el uso de cultismos ya no es privativo de los hombres nobles, sino más bien todo lo contrario: Don Juan, el caballero protagonista, se considera capaz de elaborar versos, pero a la vez reconoce que la dama es más erudita que él y, por ello, aclara: “advertid que no soy / culto; que mi corto ingenio / en darse a entender estudia” (Vega 2004: Acto I, vv. 853-855). La advertencia acerca de su supuesto escaso bagaje cultural se debe a que Belisa posee una enciclopedia y un uso del lenguaje destacables, al punto que en reiteradas oportunidades refiere a numerosas mujeres de la antigüedad clásica con el objetivo exculparlas -y así exculpase- y responsabilizar a Cupido del enredo. Esta dama domina el discurso y a través del mismo logra infundir celos a Lucinda, su contrincante que también declama cultismos, al punto que pergeña una disputa contra ella en la que el arma son las palabras. Exclama “Déjame tomar la espada / y matar esta mujer” (Vega 2004: Acto III, vv. 270-271), aludiendo a la pluma, y proclama: “que no hay veneno más fuerte / que las letras de un papel / pues tantas veces en él / bebe la vida la muerte” (Vega 2004: Acto III, vv. 105-108). De este modo, la escritura, vía de todo su conocimiento, se constituye como su herramienta fundamental.

---

<sup>14</sup> Alba Ebersole (1988: 8) señala que los nuevos arquetipos de la comedia española del XVII otorgaban flexibilidad a la escenificación de la obra. El empleo de estos tipos (algunos, evolución de aquellos del teatro antiguo) permitía el reconocimiento inmediato del público y así se evitaban las largas explicaciones para comprender el rol de cada uno de los caracteres; sin embargo, la variación de ciertos aspectos de los arquetipos daba lugar a la sorpresa y al sostén de la atención.

En conclusión, a través del análisis de la construcción dramática de los valores que sustentan el sistema social áureo en comedias correspondientes a diversos subtipos genéricos, es posible establecer que Lope de Vega matiza, a través de su producción, el carácter dogmático de dichos pilares. Los procedimientos constructivos del teatro del Siglo de Oro se vinculan a las claras y en su trasfondo ideológico, con una instrumentalización de la cultura al servicio de los intereses del poder, por lo cual la patria, la jerarquía estamental, la monarquía, la nobleza como institución de peso, el honor y la religión aparecen como entes sustanciales y constantes en las piezas de los más diversos géneros; no obstante, su tratamiento no resulta homogéneo a lo largo de toda la producción de Lope y, para visibilizarlo, la concepción de *modelo dramático en evolución* es altamente operativa. Si bien tradicionalmente la crítica ha considerado inamoviblemente que Lope sostiene una perspectiva vertebrada por los valores estructurantes del oficialismo (“esta concepción dramática española, popular, católica, monárquica y nacional, ha condensado su teoría del teatro en el *Arte nuevo de hacer comedias*” (Castagnino 1963: 83), es oportuno revisar esta perspectiva y tener en cuenta que, en diversas comedias, se produce paulatinamente un esbozo de transgresión de dichos valores, aunque sea tan sólo a través de la denuncia de que algunos de ellos se sostienen superficialmente pero no así desde la convicción real o mediante la puesta en evidencia de ciertas falencias en los personajes que corresponden al sector del poder hegemónico, hasta llegar a aquellas obras donde se problematiza la división estamental o la supremacía del rol masculino. Toda la perspectiva socio-política y aún cultural que Lope recrea en sus obras se va modificando conforme progresa su modelo dramático, de modo que es totalmente reduccionista encasillarlo en una mirada oficialista permanente y homogénea. Este aspecto crítico habilita la apertura de un nuevo panorama en torno de la rigidez de las normas sociales propugnadas en el *status quo* áureo, y estas modificaciones -que por momentos son sutiles y por momentos son por demás innovadoras- alcanzan tal contundencia que, cuatrocientos años después, nos siguen hablando de problemáticas absolutamente vigentes, y por ende, de nosotros mismos.

### **Bibliografía**

- Alonso de Santos, José Luis (1997). "La *comedia de enredo*, el enredo de la comedia". En *XX Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, p. 17-22.
- Arata, Stéfano (2000). "Introducción" a Vega, Lope de (2000). *El acero de Madrid*. Madrid: Castalia.
- Arellano, Ignacio (1995). "Peribáñez". En *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra. 187-190.
- Bobes Naves, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Carrasco Martínez, Adolfo (1999). "Los Grandes, el poder y la cultura política de la nobleza en el reinado de Carlos II". *Studia historica. Historia moderna*, N° 20. 77-136.

- Castagnino, Raúl (1963). "Concepciones dramáticas europeas inmediatas a Lope de Vega". En *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento*. La Plata: UNLP. 75-84.
- Connor Swietlicki, Catherine (1998). "Hacia una nueva teoría socio-cultural del barroco". En Whicker, J. (coord.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*. Birmingham, Estudios áureos I Vol. 2. 123-129
- Defourneaux, Marcelin (1965). *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*. Traducción al español de H. Maniglia. Buenos Aires: Hachette.
- Ebersole, Alba (1988). *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*. Valencia: Albatros Hispano-fila. 49.
- Ferrer Valls, Teresa (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia: UNED.
- Ferrer Valls, Teresa (1998). "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)". En Díez Borque, J. (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10. 215-31.
- Ferrer Valls, Teresa (2001). "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia". En Castilla Pérez y González Dengra (eds.). *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español*, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 a 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema. Granada: Universidad de Granada. 13-51.
- Ferrer Valls, Teresa (2011). "Los Tellos de Meneses de Lope de Vega en la conformación del ideal del labrador digno". En *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII. 44-65.
- Ferrer Valls, Teresa (2012). "Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*". *Anuario L. de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII. 40-62.
- García Reidy, Alejandro (2013). *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- García Santo Tomás, Enrique (2004). "Estudio preliminar" a Vega, Lope de. *Las bizarrías de Belisa*. Madrid: Cátedra-Letras Hispánicas.
- Guillén Barrendero, José Antonio (2009). *Los mecanismos del honor y la nobleza en Castilla y Portugal, 1556-1621*. Madrid: Universidad Complutense.
- Maravall, Juan Antonio (1975). *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
- Oleza, Joan (1986). "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". En Oleza, Joan (Ed.). *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. London: Tamesis Books. 251-308.
- Oleza, Joan (1997). "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo". *Edad de Oro XVI*. 235-251.
- Oleza, Joan (2003). "El Lope de los últimos años y la materia palatina". En *Estaba el jardín en flor. Homenaje a Stefano Arata. Críticón*. Nro. 87-88-89. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail. 603-620.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2016). "La construcción de la memoria o la (re)elaboración del pasado: los dramas de presunción de nobleza de Lope de Vega". *Revista CELEHIS*. Mar del Plata: UNMdP, Año 25, N°31. 81-94.
- Pedraza Jiménez, Felipe (1998). "Algunos mecanismos y razones de la escritura de Lope de Vega". *Críticón*, 74. 109-204.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2009). *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del "Monstruo de la naturaleza"*. Madrid: EDAF.

- Profeti, Maria Grazia (1992). “Essere vs apparir en el teatro barroco”. En *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel: Università degli studi di Verona, Reichenberger. 32- 42.
- Profeti, Maria Grazia (1997). “El último Lope” en Pedraza Jiménez, F. y González Cañal, R. (eds.). *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro, Univ. de Castilla-La Mancha. 11-39.
- Profeti, Maria Grazia (1999). “Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega”. En *Nell’officina di Lope*. Firenze: Alinea editrice. 11-44.
- Rozas, Juan Manuel (1990 [I]). “El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega”. En J. Cañas Murillo (editor) *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra. 73-132.
- Rozas, Juan Manuel (1990 [II]). “Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)”. En J. Cañas Murillo (editor) *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra. 133-168.
- Vega, Lope de (1890). *Lanza por lanza la de Don Luis de Almanza*. En Menéndez Pelayo, M. (ed.): *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. (15 vols.). Madrid: RAE, 1890-1913. IX (BAE, CCXII).
- Vega, Lope de (1946). *Los Tellos de Meneses* en *Obras escogidas*. Madrid: M. Aguilar. 383-417.
- Vega, Lope de (1969). *Arauco domado por el excelentísimo señor D. García Hurtado de Mendoza*. En *Obras de Lope de Vega Carpio*. Ed. Marcelino Menéndez y Pelayo. Vol. 27. B. A. E. Madrid: Atlas. 237-89.
- Vega, Lope de (1970). *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*. En *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez y Pelayo, vol. XXIII, 1902; reimpr. Madrid: Atlas (BAE, 233), vol. XXVIII. 296-346.
- Vega Carpio, Lope de (1970). *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*. En *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez y Pelayo, vol. XXIII, 1902; reimpr. Madrid: Atlas (BAE, 233), vol. XXVIII. 199-256.
- Vega, Lope de (1977). *Las ferias de Madrid*. Ed. de Alba V. Ebersole. Valencia: Gráficas Soler, Estudios de Hispanófila.
- Vega, Lope de (1984). *La discreta enamorada*. Edición preparada por Vern Williamsen a partir de la edición príncipe que aparece en las *Doce Comedias Escogidas de los Mejores Ingenios de España, Parte III* (Madrid, Buendía, 1653), para Trinity University. Disponible en <http://www.trinity.edu/org/comedia/lope/discen.html>
- Vega, Lope de (1991). *La estrella de Sevilla*. Ed. A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (1997). *Los Ramírez de Arellano* en *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- Vega, Lope de (2000). *El acero de Madrid*. Ed. de Stéfano Arata. Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (2004). *Las bizzarrías de Belisa*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra-Letras Hispánicas.
- Vega, Lope de (2006) [2ª ed. 2009]. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas).
- Weber de Kurlat, Frida (1976). “Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época”. *Segismundo: revista hispánica de teatro*, vol. XII, N°23-24. 111-133.
- Zugasti, Miguel (2013). “Lope de Vega y la comedia genealógica”. *Tintas. Quaderni di litterature iberiche e iberoamericane*, 3. 23-44.