

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS

*La creación del Fénix: recepción crítica
y formación canónica del teatro de Lope de Vega*

Madrid, Gredos, 2000, 429 p.

El presente libro busca suplir una de las lagunas críticas existentes respecto al teatro de Lope de Vega, pues si bien existen estudios parciales acerca de la recepción histórica del teatro lopesco, no se había abordado hasta ahora un intento de ofrecer un panorama general que abarcara desde el siglo XVII hasta nuestros días. El propósito de García Santo-Tomás es claro: desarrollar «un análisis sobre *la creación de la creación* de Lope o, en otras palabras, [...] un estudio sobre los mecanismos de formación de un mito y su pervivencia en la historia literaria» (p. 9) para mostrar cómo se creó el mito de la figura del Fénix y cómo fue variando el canon dramático de Lope a través de sus múltiples recepciones. Para ello recurre el investigador a una serie de herramientas teóricas que presenta en el primer capítulo (pp. 15-65), entre las que destacan la triple categorización de la experiencia estética placentera de Hans Robert Jauss o el concepto de «espacios de indeterminación» de Wolfgang Iser — ambigüedades del texto que cada receptor debe completar—, aportaciones metodológicas de la estética de la recepción que se complementan con aproximaciones a los textos de variada índole, especialmente sociológica, y que ayudan a mostrar una genealogía del drama lopesco llena «de interrupciones y procesos no lineales» (p. 37).

El segundo capítulo (pp. 66-162) aborda la recepción de Lope a lo largo del XVII tomando su *Arte nuevo de hacer comedias* como texto emblemático de su poética transgresora. Desde el convencimiento de que el teatro barroco no presenta una homogeneidad ideológica como la descrita por José Antonio Maravall, García Santo-Tomás analiza las polémicas éticas y estéticas que se desarrollan en torno al teatro ya desde finales del XVI y que reflejan la existencia de un horizonte de



expectativas plural. Destaca la importancia de los dramaturgos valencianos en estos primeros años, comunidad receptiva especial por el hecho de haber desarrollado un novedosa poética antes de entrar en contacto con Lope, que se convierten en seguidores suyos y en receptores coetáneos que muestran admiración por su teatro. Frente a ellos, el teatro de Cervantes se sitúa al margen de un canon dominado ya a principios del XVII por la fórmula lopesca, a la vez que sus críticas apuntan ya a la fecundidad de Lope como uno de los rasgos de su canonización y señalan la particular relación que se establece entre la Comedia Nueva y el gusto del público. Tras considerar el texto del *Arte nuevo* desde la perspectiva de su recepción, García Santo-Tomás recoge los testimonios de las polémicas estéticas de Lope con los preceptistas hacia 1617, así como con los nuevos dramaturgos que triunfan hacia 1620 con un teatro más espectacular. Tras su muerte, Lope es ya un dramaturgo consagrado, cuyas obras empiezan a refundirse hacia final del siglo, aunque su poética aún siga siendo objeto de polémicas.

En el tercer capítulo (pp. 163-245) nos encontramos con una reflexión sobre la peculiar *translatio* —trasvase cultural— del teatro barroco hecho por los neoclásicos, por la que el Fénix es asumido en parte y rechazado al mismo tiempo. Frente al lugar crítico de un Lope denostado por los ilustrados y marginado de la práctica teatral, García Santo-Tomás muestra cómo obras de Lope (muchas veces refundidas) se representan con regularidad a lo largo de todo el siglo XVIII. Por otra parte, no puede hablarse de una condena unánime por parte de los intelectuales españoles, ya que Lope deviene objeto de polémica durante el siglo, respecto al cual puede observarse una divergencia de posturas: desde la temprana y ambigua posición de Luzán, quien en su *Poética* censura aspectos concretos del teatro de Lope (v. gr., su falta de verosimilitud o la ruptura de las unidades dramáticas) a la vez tiene elogios hacia él, pasando por la condena más radical de Jovellanos, quien, movido por su celo educador en su *Memoria* dedicada a los espectáculos, «sitúa a Lope de Vega y su escuela en un lugar marginal dentro de su plan educador, en un intento de borrar al *Fénix* de la historia literaria» (p. 216). Por último, el Moratín del *Orígenes del teatro español*, que busca acercarse al pasado teatral español desde posiciones menos subjetivas que predecesores suyos, depara un lugar bastante encomiástico para Lope. Este capítulo finaliza con un estudio de los elementos transgresores que la comedia de *El perro del hortelano* tenía para un horizonte de expectativas ilustrado para ejemplificar la compleja recepción del Fénix en el XVIII.

El cuarto capítulo (pp. 246-318) muestra cómo en las primeras décadas del siglo XIX Lope es restaurado al canon como parte del movimiento de reivindicación castiza del teatro barroco que protagonizan figuras como Nicolás Böhl de Faber, Agustín Durán o Alberto Lista siguiendo el espíritu del Romanticismo. Este proceso de recuperación es, no obstante, parcial, en cuanto que se sólo se seleccionan

determinados aspectos y se rechazan otros (los considerados menos nobles según los ideales románticos), adaptación desde supuestos contemporáneos que se consigue a través de las refundiciones. Para ejemplificarlo escoge García Santo-Tomás *El mejor alcalde, el rey*, una de las obras de Lope más representadas en la primera mitad del siglo y refundida por Dionisio Solís en 1810, cuya ambientación medieval y fuerza dramática está en consonancia con el horizonte de expectativas de un público romántico que reflexiona sobre su presente en base al pasado, mientras que de la refundición desaparecen los elementos ambiguos y pastoriles, así como la inquietante figura de Feliciano, hermana del antagonista. Por último, nos encontramos con una recopilación de testimonios de estudiosos españoles y extranjeros sobre el teatro del Fénix en general y de este drama en particular, que demuestran ya una plena incorporación al canon literario del dramaturgo.

El quinto capítulo (pp. 319-372) muestra en primer lugar un Lope representado más o menos regularmente ante un público selecto a finales del siglo XIX y en las dos primeras décadas del XX, cuyo atractivo reside en los grandes actores y actrices que, como Rafael Calvo o María Guerrero, intervienen en las obras, a la vez que van cobrando importancia los directores de escena. Sin embargo, el mayor interés que presenta el primer tercio de siglo es la peculiar recepción que se hace del Fénix desde el enfrentamiento ideológico imperante, con lo que una misma obra recibe interpretaciones opuestas. Como muestra García Santo-Tomás, es el caso de *Fuenteovejuna*, canonizada en estos años gracias a sus polémicos estrenos y que se presenta tanto desde una visión que resalta el drama social y elimina el papel providencial de la monarquía —como fue el caso de la adaptación hecha por García Lorca para *La Barraca*— como desde lecturas de la obra que la enaltecen como paradigma de la monarquía y lo conservador —como fue el caso de José Bergamín. Pese a que el tricentenario del fallecimiento de Lope supone la aparición de una copiosa bibliografía en torno a su figura y obra, el Fénix no escapa de su lectura politizada, fatalmente acentuada con la Guerra Civil y la dictadura franquista, que presenta a un Lope monolítico que encarna los valores nacionales.

El último capítulo del estudio (pp. 373-395) supone un breve recorrido por la recepción del teatro de Lope tras la Guerra Civil, en el que García Santo-Tomás se centra en la importancia del teatro universitario y en los profundos cambios que ha ido sufriendo el teatro áureo desde los años cuarenta hasta la moderna recuperación de los clásicos y la formación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y que concluye con una reflexión sobre el futuro de Lope en el panorama teatral moderno.

En definitiva, este estudio viene a completar uno de los aspectos del teatro de Lope de Vega a los que se ha prestado menor atención, y nos ofrece la posibilidad de tener una visión general de los cambios que se han ido produciendo en la recepción del Fénix y las causas que los han motivado. Sólo se echa en falta una



mayor profundización en algunos temas (como la influencia que el enfoque de los estudios de Menéndez Pelayo ha ejercido sobre el siglo XX, tanto en el canon crítico como en el espectacular), o que el último capítulo no alcanzase a señalar el cambio sustancial en la concepción de Lope que se ha producido en la crítica en los últimos años, con trabajos de investigadores como Ignacio Arellano o Joan Oleza que han desmontado la rígida imagen uniforme que se había heredado de la producción del Fénix y que resaltan la riqueza de matices que se advierten en su teatro¹, aspectos que quedan abiertos para futuras aproximaciones y que no desmerecen esta primera consideración crítica de un canon lopesco en deuda con cuatro siglos de historia e interpretaciones.

ALEJANDRO GARCÍA REIDY
Universitat de València

¹ Del primero cabe destacar estudios como «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (ed.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1996, pp. 37-59; y «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope», en *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 8-31. J. Oleza defiende la existencia de un Lope polifónico especialmente en su artículo «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (ed.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250.