



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# La configuración ideológica de la comedia del siglo de Oro

## Cánones dramáticas y estructuras discursivas de poder

Autor:

Calvo, Florencia

Tutor:

Romanos, Melchora

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 48991	MESA
03 OCT 2003	
Agr.	ENTRADAS

LA CONFIGURACIÓN IDEOLÓGICA  
DE LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO  
CÁNONES DRAMÁTICOS Y ESTRUCTURAS  
DISCURSIVAS DE PODER

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

Tesis de Doctorado

FLORENCIA CALVO

Directora de Tesis: Dra. Melchora Romanos  
Consejera de Tesis: Dra. Melchora Romanos

Año: 2003

TESIS 10-1-23

*Para Luis,  
compañero eterno de mis días  
y mis noches.*

## AGRADECIMIENTOS

A mi directora, maestra y amiga, Melchora Romanos, porque sin su ejemplo cotidiano, su guía y su cariño incondicional nunca hubiera llegado a buen destino.

A la Universidad de Buenos Aires y a la Fundación Antorchas que me permitieron disfrutar de sus becas de doctorado.

A mis compañeras de UBACyT por lo que me enseñaron cada tarde de viernes, a mis amigas medievalistas que me iniciaron en la crítica filológica y a mis compañeros de cátedra que abrieron mi mente hacia otros temas.

A Ana María Barrenechea que tuvo siempre un momento para escuchar el avance de mis investigaciones.

A mis queridísimos padres. A mi padre, Abelino, porque me inculcó desde siempre el espíritu crítico y el amor por la cultura española. A mi madre, Susana, que me enseñó a emprender los objetivos con pasión. Y a ambos, porque me demostraron que el esfuerzo y el progreso personal son importantes pero no sirven de nada si no están acompañados por la solidaridad y por el respeto por el otro.

A mis queridísimos hijos, Valentina, Pilar y Felipe por la cantidad infinita de tiempo que me prestaron, por las innumerables veces que intentaron ayudarme.

A mi hermano Mauricio, por las infinitas conversaciones sobre el futuro de la Universidad y de la investigación.

A Gisela por el ánimo telefónico.

A Erica que colaboró conmigo siempre.

A Vero y Ceci, mis amigas del alma, por los calendarios y por los proyectos.

A Corina Corchón por lo que me enseñó y por lo que no pudo enseñarme.

A Chichi Merzbach que me abrió su casa y tuvo siempre una reconfortante taza de té.

Y una vez más, a Luis, por todo.



**LA CONFIGURACIÓN IDEOLÓGICA DE LA COMEDIA HISTÓRICA DEL  
SIGLO DE ORO. CÁNONES DRAMÁTICOS Y ESTRUCTURAS DISCURSIVAS  
DE PODER**

**INDICE**

**CAPÍTULO I**

**PRELIMINARES**

<b>1.1 OBJETO</b> .....	1
1.1.1. La elección del tema.....	1
1.1.2 Fundamentación.....	4
1.1.3 El trabajo realizado.....	5
<b>1.2 LOS MODOS DE LECTURA</b> .....	6
1.2.1 Metodología.....	6
1.2.2 Originalidad.....	8
<b>1.3 ESTRUCTURA</b> .....	9
1.3.1 Autores.....	10
1.3.2 La división cronológica.....	13
1.3.3 La selección de textos.....	17
<b>1.4 ADDENDA</b> .....	20

**CAPÍTULO II**

**HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN**

<b>2.1 LOS GÉNEROS Y EL TEATRO ÁUREO</b> .....	23
<b>2.2 EL DRAMA HISTÓRICO. SU DEFINICIÓN</b> .....	33
<b>2.3 EL DRAMA HISTÓRICO. SU BIBLIOGRAFÍA</b> .....	38

**CAPÍTULO III**

**EL DRAMA HISTÓRICO ESPAÑOL**

<b>3.1 HACIA UNA POÉTICA DE LA PRECEPTIVA</b> .....	46
3.1.1 La Historia en la preceptiva.....	53
3.1.2 Los géneros dramáticos y la materia histórica.....	56
<b>3.2 PRAXIS Y PRECEPTIVA</b> .....	71
3.2.1 Lope y la preceptiva.....	72
3.2.2 Tirso y la preceptiva.....	82
3.2.3 Calderón y la preceptiva.....	90
3.2.4 Similitudes y diferencias.....	95
<b>3.3 POR UNA TEORÍA DE LA IDEOLOGÍA</b> .....	96

**CAPÍTULO IV**

**LAS OBRAS HISTÓRICAS DE LOPE DE VEGA**

<b>4.1 LA ORGANIZACIÓN DEL CORPUS</b> .....	101
<b>4.2 LOS CÁNONES DRAMÁTICOS</b> .....	109
4.2.1 Las crónicas dramatizadas: una estructura experimental.....	117
4.2.1.1 De Pelayo a Felipe IV. Las crónicas dramatizan el poder.....	122
4.2.1.2 La celebración de la victoria.....	132
4.2.2 Las tragedias incompletas: publicidad, rusticidad y honra villana.....	135
4.2.2.1 La ideología de las tragedias incompletas. Continuidad textual y héroes épicos.....	150
4.2.3 Las comedias del otro: historia y comicidad.....	156
4.2.3.1 Violencia y comicidad.....	168
4.2.4 Tragicomedias nuevas: la historia difuminada.....	182
4.2.4.1 El triunfo de la Comedia. Por una ideología deshistorizada.....	198

4.3 Últimas consideraciones.....	203
----------------------------------	-----

## CAPÍTULO V

### LAS OBRAS HISTÓRICAS DE TIRSO DE MOLINA

5.1 UN CORPUS ACOTADO.....	208
5.2 NUEVAS CRÓNICAS DRAMATIZADAS. CONTAR Y NO MOSTRAR.....	217
5.3 NUEVAS CRÓNICAS DRAMATIZADAS E IDEOLOGÍA.....	235
5.3.1 Mecenazgo.....	237
5.3.2 Las enseñanzas de la historia.....	249
5.4 INVENCIÓN E HISTORIA. UNA DIFÍCIL SÍNTESIS.....	261

## CAPÍTULO VI

### LAS OBRAS HISTÓRICAS DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

6.1 CRÍTICA Y POÉTICA.....	264
6.2 CALDERÓN ¿DRAMATURGO DE LA HISTORIA?.....	269
6.2.1 Un subgénero claramente definido: los dramas de honor.....	278
6.2.2 La historia magnificada.....	280
6.2.2.1 Dramaturgia.....	281
6.2.2.2 Ideología.....	294
6.2.3 Las historias individuales.....	300
6.2.3.1 El ámbito de lo trágico.....	303
6.2.3.2 El territorio de lo cómico.....	317
6.2.3.3 Ejemplaridad e ideología.....	325
6.2.3.4 Otros modos de dramatizar la historia.....	333
6.3 LOS USOS DE LA HISTORIA.....	338

## CAPÍTULO VII

### HACIA UNA POÉTICA DEL DRAMA HISTÓRICO BARROCO ESPAÑOL

7.1 JUSTIFICACIONES.....	342
7.2 POR UNA NUEVA CRONOLOGÍA.....	343
7.3 TRES MIRADAS DISTINTAS.....	345
7.4 EL TEATRO HISTÓRICO ¿UN SUBGÉNERO DRAMÁTICO?.....	349
7.5 IDEOLOGEMAS.....	353
7.6 SOBRE EL MÉTODO: DOS ÚLTIMAS REFLEXIONES.....	357

## 8 BIBLIOGRAFÍA

8.1 OBRAS GENERALES.....	359
8.1.1 Teoría literaria y dramática.....	359
8.1.2 Teatro y Preceptiva del Siglo de Oro.....	360
8.1.3 Teatro histórico.....	364
8.2 AUTORES.....	366
8.2.1 Lope de Vega.....	366
8.2.2 Tirso de Molina.....	369
8.2.3 Pedro Calderón de la Barca.....	370
8.3 EDICIONES.....	372
8.3.1 Lope de Vega.....	372
8.3.2 Tirso de Molina.....	374
8.3.3 Pedro Calderón de la Barca.....	375

ÍNDICE DE OBRAS CITADAS.....	377
------------------------------	-----

ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	379
------------------------	-----

# CAPÍTULO I

## PRELIMINARES

### 1.1 OBJETO

#### 1.1.1 LA ELECCIÓN DEL TEMA

Hace algunos años comencé a investigar, como integrante de un proyecto subsidiado por la Universidad de Buenos Aires y dirigido por Melchora Romanos, el teatro histórico de Lope de Vega. La riqueza de este tipo de obras, no del todo reconocida por la crítica, me llevó a pensar acerca de la necesidad de circunscribir algún aspecto de ellas para su estudio. En un principio, gracias a una beca de iniciación a la investigación para graduados, otorgada por la Universidad de Buenos Aires, empecé a trabajar con el problema de los cánones dramáticos en las obras de tema histórico de Lope.

Varias razones fundamentaban la decisión de abordar este problema: en primer lugar un interés personal en la cuestión de los géneros literarios en su totalidad y la percepción de que las diferentes manifestaciones literarias del Siglo de Oro representan un campo más que propicio para su análisis; en segundo lugar la insistencia de la crítica especializada en teatro áureo acerca de la necesidad de realizar una taxonomía para la Comedia respetando sus especificidades y, por último, la percepción de cierta contradicción entre la estrecha relación teórica, en deuda con la teoría aristotélica, entre Historia y Tragedia y la inexistencia de dicha relación en la práctica, por lo menos en las obras de Lope de Vega que fueron las que ocuparon el primer momento de mi investigación.

Una vez focalizado el tema en los géneros dramáticos y habiendo comprobado que la menor cantidad de obras de Lope funcionaban como tragedias, comencé a indagar acerca de las matrices genéricas mediante las que la Comedia contaba la historia, teniendo en cuenta diferentes características constitutivas de los dramas del barroco español.

Así recorrí las obras de tema de histórico de Lope pero también la de Tirso y la de Calderón, gracias a una nueva beca de la Universidad de Buenos Aires. Paralelamente a estas lecturas que hacían hincapié en lo genérico se fue acrecentando la idea, ya existente desde un principio de la estrecha relación entre el teatro histórico y los mecanismos ideológicos. Si el teatro de la España áurea ha sido leído durante gran cantidad de tiempo como un teatro netamente ideológico, y más aún político, el

teatro histórico no solo no escapaba a dicha caracterización sino que además, por cuestiones argumentales obvias, podía definirse como el subgénero más ideológico de todos.

De este modo, me pareció que una lectura genérica debía indefectiblemente ser completada con un acercamiento que tuviera en cuenta los modos ideológicos que se iban construyendo a la par de las variables dramáticas. Tuve, entonces, que definir cierto método de abordaje de la ideología que sin olvidar la importancia de enfoques sociológicos del tipo de Noel Salomón o de José Antonio Maravall no perdiera de vista las convenciones de la dramaturgia de dichas obras, sobre todo porque a mí me interesaba una lectura del fenómeno ideológico del teatro histórico áureo, no como un documento sociológico de reconstrucción de una época sino como un nivel más productor de sentido dentro del texto dramático.

Con Lope la elección del tema parecía acertada en tanto su teatro histórico era riquísimo dramática e ideológicamente, sin embargo tanto Tirso como Calderón hicieron tambalear mi convicción de que era posible establecer una definición genérica del teatro histórico que fuera más allá de lo meramente argumental. En estos dos autores me resultó bastante complicado establecer las características de los dramas históricos dedicados puramente a la historia de España, ya que se incluyen dentro de una cosmovisión de la historia que abarca también hechos de la antigüedad y de la historia bíblica. Sin embargo, era impensable un estudio que tuviera en cuenta todas las comedias por cuanto el criterio argumental, si bien no resuelve la especificidad sí colabora para determinados rasgos comunes. Este problema fue solucionado en parte, gracias a que en los sucesivos proyectos de investigación que fui integrando algunos compañeros de ruta abordaron las obras tanto de Tirso como de Calderón de temas de historia antigua y bíblica y presentaron los resultados para su discusión

En lo que hace al universo bibliográfico que la elección de este tema produjo creo que también realicé consciente o inconscientemente una suerte de selección. A lo largo de la investigación tuve la posibilidad de ir accediendo a las posiciones críticas planteadas alrededor de estos fenómenos que confirmaron el acierto en la elección del tema, en tanto se presentaba como un tema complejo, con bibliografía general abundante pero con escasa bibliografía específica y con gran cantidad de obras que colaborarían en un análisis del proceso. Dicha bibliografía era variada y

oscilaba entre las lecturas destinadas puramente a desentrañar estructuras y mecanismos constructivos de las obras de tema históricos y aquellas que sin prestar mayor atención al texto dramático focalizaban su crítica en las condiciones particulares de producción de las comedias.

Creo que la riqueza del tema elegido resulta evidente; sin entrar en las posibilidades planteadas por los estudios críticos, que será el tema del apartado destinado a presentar el estado de la cuestión, las coordenadas aquí presentadas dejan entrever que un acercamiento genérico-ideológico al teatro histórico de los tres dramaturgos canónicos del Siglo de Oro permite una lectura amplia en tanto conjuga diversos elementos. Se darán cita así en estas páginas cuestiones relativas a la teoría de los géneros dramáticos con rasgos particulares del teatro áureo español, a los mecanismos de construcción dramática pero también aquellas que propugnan lecturas ideológicas del fenómeno teatral. Estoy convencida de que una combinación de este tipo enriquece los análisis ya existentes en tanto intenta ofrecer una visión global del proceso que no se resume ni en sus aspectos dramáticos ni en sus aspectos ideológicos.

A lo largo de estos capítulos el lector atento se encontrará con descripciones de obras de tema histórico, con argumentos a favor o en contra de su comicidad o tragicidad o con precisiones acerca del funcionamiento ideológico de dichas obras, pero se encontrará también con hipótesis diversas que en algunos casos se verifican y en otras, justamente, se contradicen luego de los avances en la investigación y es sin duda en estas idas y venidas donde la selección del tema deviene aún más productiva.

Un último párrafo debe, por lo menos, intentar responder a la pregunta de las razones de la elección de un tema tal en el contexto de una universidad argentina al filo del año 2000. Creo que las respuestas son variadas y nos llevarían a diversas teorías acerca de la función de la investigación y de su relación con el contexto que las produce y también de su "utilidad"; sin embargo me parece importante delimitar ciertas ventajas y ciertas desventajas. Entre las primeras estoy persuadida de que desde la periferia se puede hacer uso de la posibilidad de recibir todo tipo de teorías para luego reelaborarlas según los puntos de vista particulares en tanto en los márgenes no hay escuelas críticas dominantes. Entre las desventajas considero la principal cierta sensación de disociación entre el tema seleccionado y las posibilidades de su "relación" directa con el universo social, sin embargo considero

también que toda operación de pensamiento funciona no necesariamente de manera mecánica sobre el medio que la rodea. Otra de las desventajas, en este caso más relacionada con lo material tiene que ver con el, a veces, difícil acceso a la bibliografía, subsanado en gran parte por los subsidios de la Universidad de Buenos Aires que han permitido a lo largo de estos años la compra de material valioso para la investigación.

En resumen, en el momento de elegir este tema pensaba, tal vez, en problemas diferentes de los que fueron surgiendo a lo largo de mi trabajo. Fueron esos problemas de corte teórico y también de corte crítico y metodológico los que confirmaron que no me había equivocado en la potencial riqueza del análisis que me disponía a abordar y que espero, haya podido resolver, de uno u otro modo en estas páginas.

### 1.1.2 FUNDAMENTACIÓN

Más allá de la decisión personal al elegir el tema existen toda otra serie de razones que justifican su elección. En primer lugar la gran cantidad de obras rotuladas por la crítica como “ teatro histórico” y la falta de una visión integradora que proponga una visión de conjunto constituían el fundamento principal para emprender un análisis de estas características. La complejidad de las obras de tema histórico no está relacionada solamente con su cantidad sino con los rasgos heterogéneos y variados de cada una de las piezas, tal variedad también le añade interés a la investigación en tanto la crítica se ha hecho eco de las múltiples dimensiones que estos dramas son plausibles de producir.

Es en este punto que un abordaje a la Comedia española en su totalidad lleva a la afirmación de que, en el terreno de una potencial tragedia y de la comedia seria, el lugar predominante lo ocupa el teatro de tema histórico. Así, la mayor parte de las obras que se construyen siguiendo diversos mecanismos relacionados con lo serio presentan, en alguno de sus aspectos, cierto trabajo con la materia histórica; es por eso que me parece fundamental realizar una descripción y una exégesis de este tipo de piezas.

También hay que reconocer que el teatro histórico en general es un tema profusamente tratado por diversas teorías críticas de todas las épocas. Desde las consideraciones de los clásicos franceses o los románticos alemanes hasta los aportes

de los integrantes de la escuela de Birmingham que han hecho de las obras de Shakespeare el centro de los estudios culturales, pasando por el fundacional libro de Walter Benjamin sobre el drama barroco alemán, las piezas teatrales que dramatizan algún suceso acaecido o percibido como histórico han suscitado las más diversas reflexiones críticas.

Sin embargo, pese a la potencial centralidad del teatro histórico dentro del sistema de los cánones dramáticos de la Comedia y la gran atención de la crítica en general hacia este tipo de teatro, los dramas históricos del barroco español no han experimentado, en una suerte de paradoja, numerosos acercamientos críticos, ni por parte de los estudiosos del teatro histórico ni por parte de los especialistas en teatro español. Creo que todas estas razones justifican la validez del tema elegido y confluyen para que su análisis arroje resultados interesantes.

Por último, saliendo del ámbito de lo estrictamente dramático, considero que cualquier lectura que intente arrojar luz sobre la relación entre la historia y la ficción colaborar en nuestra intelección de la literatura ya no como intérpretes de un sistema cultural en donde esta diferencia tal vez ni siquiera era del todo percibida, sino como lectores del siglo XXI preocupados por desentrañar ciertos presupuestos que intentan definir y establecer las reglas de lo ficcional.

### 1.1.3 EL TRABAJO REALIZADO

Como todo tema complejo, este análisis coherente del fenómeno me demandó años de trabajo en diferentes aspectos. No voy a entrar a detallar todos los procedimientos metodológicos que seguí, en tanto este será tema del próximo apartado del capítulo y estará presente en todos los siguientes, sino que me interesa realizar una breve síntesis de las diferentes actividades que me condujeron a este resultado final.

En primer lugar reitero, una vez más, que desarrollé mi investigación en el marco de dos proyectos de investigación subsidiados por la Universidad de Buenos Aires dirigidos por Melchora Romanos en los que siempre trabajamos sobre teatro de tema histórico de Lope, Tirso, Calderón y de otros dramaturgos como Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Agustín de Moreto, o Cristóbal de Montesper. Paralelamente, para trabajar sobre el tema específico de la tesis disfruté de dos becas de investigación también otorgadas por la Universidad de Buenos Aires y una de la

Fundación Antorchas. A lo largo de todos estos años he ido ofreciendo avances de esta tesis en artículos especializados publicados en revistas, en comunicaciones presentadas a congresos y en un libro conjunto acerca del teatro de tema histórico de Pedro Calderón de la Barca (Romanos, Calvo eds. 2002). Principalmente estos avances están referidos o a la búsqueda de un modo de lectura de la ideología en el teatro de tema histórico (Calvo, 1998 y 2001) o a análisis de obras particulares para las que seguí ciertos lineamientos generales que iba aplicando a medida que los iba definiendo (Calvo, 2002). Todos ellos dan cuenta de una evolución que no termina aquí sino que está abierta a nuevas discusiones, reflexiones y por supuesto reformulaciones.

## 1.2 LOS MODOS DE LECTURA

### 1.2.1 METODOLOGÍA

No puedo dejar de dedicar algunos párrafos a la metodología utilizada en la investigación. Privilegié en todo momento las lecturas de los textos teatrales para deducir de ellos las ideas que me parecieron interesantes para la construcción de herramientas de estudio. Partiendo de análisis textuales seleccioné diferentes problemas fundamentales para desentrañar los sentidos de las comedias. Así, pese a la heterogeneidad de los textos, una serie de variables dramáticas me permitió trabajar con matrices relativamente fijas para la lectura de los rasgos genéricos de las obras: materias argumentales utilizadas, relaciones temporales, manejo y construcción de rasgos cómicos y trágicos en los personajes y en las situaciones y por último haces de sentido contruidos a partir de los criterios ideológicos que entraban en juego en los diferentes textos. En todo momento intenté construir un tipo de crítica que tuviera en cuenta esas coordenadas como principios constructivos del matiz genérico que adquiriría cada una de las obras. Para lograrlo, traté de establecer puntos de análisis que se ubicaran a medio camino entre los tradicionales acercamientos estructuralistas que son abundantes para explicar el teatro áureo y aquellas críticas que muchas veces instaurándose como novedosas, realizan aseveraciones sin ningún tipo de anclaje textual. No por desatender este tipo de lecturas productoras de sentidos varios dejé de lado el tema de la producción de sentido y particularmente de sentido ideológico en las piezas de tema histórico. Lo que propugno, a lo largo de estas líneas, es que el acercamiento al texto solo recobra



su coherencia desde el texto mismo. Estas afirmaciones que tal vez suenen extrañas se deben a que existe toda una serie de modos de leer el teatro histórico que solamente hace hincapié en las posibilidades que desencadena la doble temporalidad como constitutiva de su poética y olvidan completamente sus características textuales.<sup>1</sup>

Mi método de trabajo consistió primero en seleccionar problemas para trabajar en las obras de tema histórico que me parecieran que daban cuenta de ellos de manera más satisfactoria y no en realizar una clasificación exhaustiva de todas.

Es por eso que el lector no encontrará alusiones directas a tradicionales obras "históricas" como *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez*, *El caballero de Olmedo*, *El médico de su honra* o *El alcalde de Zalamea*. Tengo, por lo menos, dos razones para explicar dicha omisión, una relacionada con la constitución de las piezas y otra que tiene que ver con la trayectoria que han experimentado en el seno de la crítica. En primer lugar, son todas ellas obras que extraen su genialidad de rasgos que no tienen que ver con el teatro histórico, por el contrario su singularidad se constituye alrededor de otros problemas genéricos: los dramas de honra villana para *Fuente Ovejuna* o *Peribáñez*, la mezcla de la tragedia y la comedia en *El caballero de Olmedo* o el problema del honor en las dos obras calderonianas. Todos estos aspectos, indudablemente mucho más enriquecedores que una lectura que solo apunte a la relación que la trama de las piezas posee con la materia histórica hacen que, si bien *in stricto sensu*, se incluyen dentro del teatro histórico no resulten del todo interesantes para trabajarlas desde ese ángulo. Por otra parte, han recibido abundantes y diferentes lecturas críticas, así incluirlas dentro de una tesis resulta un tanto difícil puesto que no hay ya muchos conceptos originales para descubrir.

En lo que hace a las relaciones de las obras con sus fuentes, solamente se precisarán dichos textos si son útiles para el análisis; sin embargo opté por no profundizar en la relación de las piezas con sus pre-textos, en tanto este tipo de comparaciones directas no me parece que abran vías significativas de lectura. Lo que sí me parece importante es tener en cuenta qué tipo de texto es el que subyace a los textos teatrales, si es una crónica, un poema o tal vez otra obra dramática.

---

<sup>1</sup> Me refiero fundamentalmente a lecturas que antes de promover análisis textuales proponen relaciones directas y la mayoría de las veces, poco justificadas entre la temporalidad propuesta por la obra y los sucesos del momento de su producción.

Sin embargo, creo que debería marcar aquí ciertas diferencias relacionadas con el manejo ideológico de las fuentes, en tanto no funciona de la misma manera en todos los dramaturgos. La diferencia estriba en que Lope de Vega utiliza, como veremos más adelante, bastante seguido la *Crónica de España* de Florián de Ocampo, y más allá de que coincida con sus núcleos argumentales esta relación intertextual es más que importante en tanto presenta también una coincidencia que podríamos llamar ideológica en lo que hace a la concepción de la historia que ambos manejan. Los otros dos autores por su parte, no manifiestan preferencia alguna por algún tipo de crónica o por algún cronista. La relación entre Lope y Florián de Ocampo, excede, con todo, las expectativas de la tesis, pero está pensada como trabajo futuro para completar el sentido de los análisis de la obra histórica de Lope.<sup>2</sup>

En resumen, la metodología utilizada tiene un fuerte anclaje textual y elabora a partir de los textos las herramientas más adecuadas para producir una lectura genérica e ideológica de las obras. Tal vez por eso en algunos casos el análisis devenga un tanto descriptivo puesto que intento, en todos los casos, agotar las instancias de los textos dramáticos y dejar que ellos mismos sugieran las líneas de investigación.

### 1.2.2 ORIGINALIDAD

Más adelante comprobaremos, en el estado de la cuestión sobre la crítica del teatro histórico, que existen abundantes trabajos acerca de obras históricas en particular y sobre teoría del teatro histórico en general. Sin embargo no abundan, con algunas excepciones, acercamientos generales a este fenómeno. Pese a esto, considero que la originalidad del tema se recupera fundamentalmente en la metodología utilizada. El dejar hablar a los textos teatrales, la firme convicción de que es fundamental abordarlos siguiendo coordenadas genéricas e ideológicas, el resignar el estudio de algunas líneas críticas frente a otras constituyen todos ítems que le otorgan, al conjunto, las características de un enfoque novedoso.

La originalidad de mi investigación reside también en que, bajo ningún punto de vista, trato de elaborar taxonomías absolutas que abarquen todas las obras de tema histórico. Tengo claro que la mayoría de las clasificaciones tienen su esencia y

---

<sup>2</sup> Cabe señalar que es el tema de investigación que propongo para una beca post doctoral solicitada en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para el año próximo.

operan según ciertos preconceptos que construyen una suerte de verdad que organiza y que no relativiza. Las que yo propongo aquí no funcionan de esta manera, todas ellas poseen límites difusos y comparten ciertas zonas genéricas que las confunden entre sí.

Todas mis ideas están sujetas a la discusión constante, muchas veces las planteo directamente como problemas, veremos que en dos de los autores aquí tratados me interrogo directamente acerca de la pertinencia de recortar ciertas obras como teatro histórico. Estoy convencida que de aquí parte la originalidad del trabajo, de la posibilidad de especular acerca de posibles taxonomías y no adoptar un modelo rígido en el cual deban incluirse todas las obras, que es como funcionan las clasificaciones tradicionales.

Creo que también resulta original intentar desprender supuestos ideológicos en el manejo de las matrices dramáticas relacionándolas directamente, en tanto la mayoría de los acercamientos que delimitaban cuestiones ideológicas parten siempre de la teoría del reflejo de la obra literaria como un fin en sí misma y no como un medio para llegar a otros deslindes ideológicos más interesantes.

Es también original esa suerte de abandono que he planteado de las fuentes en tanto cierra un ciclo de interpretación heredado del positivismo, para el que, como repetiré más adelante, el verdadero valor del teatro histórico estribaba en el grado de fidelidad que detentaba con sus fuentes, no siempre identificables fehacientemente.

De este modo se puede aducir que el objeto en sí mismo tal vez diste bastante de ser original, yo creo lo contrario; pero sin duda si el objeto no es original me parece que la manera de abordarlo que propongo sí es novedosa.

### **1.3 ESTRUCTURA**

Ya presentado el objeto de estudio y la metodología, creo que debo explicar la estructura que poseerá el trabajo. Una rápida mirada al índice muestra que los capítulos centrales está estructurados alrededor de las figuras autorales de Lope, Tirso y Calderón. Luego de diferentes procesos de selección y de recorte, opté por un modo de recorrido que será explicado, y que parcela una producción histórica áurea, imposible de abarcar en un solo estudio en tanto es evidente que no fueron solo estos tres dramaturgos los que tomaron como materia dramática a la historia.

Creo que es necesario aclarar la fundamentación del recorte que realicé porque lleva en sí mismo una serie de problemas cuya resolución dejará entrever ciertas características del teatro histórico del período en particular y del teatro áureo en general. Problemas que tienen que ver con cierta idea de figura autoral, con la posibilidad de percibir el teatro del Siglo de Oro como una totalidad o como un sistema con constantes y variables que pueden evolucionar como procesos fragmentados que no están del todo relacionados entre sí.

### 1.3.1 AUTORES

Luego de revisar los principales estudios críticos puede afirmar que el teatro histórico constituye un conjunto temático de obras presente en las clasificaciones de las que son objeto la mayoría de los autores de todo el período del drama barroco. Así, a lo largo de los más de cien años que van desde el primer Lope (ca. 1585) hasta 1704, año de la muerte de Francisco Bances Candamo el teatro histórico, bajo distintas variables o denominaciones constituye una porción fundamental de la producción dramática del período. Esto se puede confirmar fácilmente recorriendo, por ejemplo en Ignacio Arellano (1995) las clasificaciones propuestas por la crítica para dramaturgos coetáneos de Lope de Vega como Guillén de Castro, Mira de Amescua, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, o para los contemporáneos de Calderón como Rojas Zorrilla, Álvaro Cubillo de Aragón o Francisco Bances Candamo entre otros.<sup>3</sup>

La lista es mucho más extensa y la gran mayoría de los dramaturgos acerca de los que se tiene documentación han escrito por lo menos una obra en la que recrearon episodios históricos o legendarios relacionados con la historia de España. Las razones son variadas: solamente la producción histórica de los tres dramaturgos principales puede conformar un *corpus* en sí misma y adquirir una suerte de identidad propia que la diferencia de otros grupos de obras. Claro que una vez revisado el capítulo dedicado a Tirso cualquier lector atento me podrá objetar que el *corpus* de obras históricas de dicho autor es bastante reducido como para definir una

---

<sup>3</sup> Siguiendo también a Arellano (1995) en sus comentarios a los respectivos autores vemos cómo casi todo ellos han escrito emblemáticas piezas históricas. Es el caso de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, los dramas de Mira de Amescua que exploran el tema de la Fortuna y su volubilidad, *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara, las comedias heroicas (religiosas y caballerescas,

identidad; sin embargo Tirso en sí mismo posee una identidad autoral satisfactoriamente construida. Prueba de ello reside en que algunos rasgos de su teatro definen luego estructuras a seguir por otros autores dramáticos. Tengo que destacar también que el hecho de haber optado por tres autores canónicos no implica de ningún modo mi identificación con la corriente crítica rechazada por Profeti (2000: 107) de ciertas lecturas que dividen en:

...dos escuelas, o ciclos: “ ciclo de Lope y de Calderón” los define J. L. Sirera; a una “escuela de Lope de Vega” y a “ seguidores de Calderón” se refiere, por su parte, Díez Borque. Se trataría, pues, de un supuesto carisma personal de Lope y de Calderón ( más “espontáneo” el primero y más “intelectual” el segundo) que reverberarían sobre sus respectivas escuelas o ciclos sus personales propensiones. Como se ve una interpretación nacida de una postura crítica idealista; sin que los hechos puedan corroborarla o apoyarla.<sup>4</sup>

Confirma esto el hecho de que si bien analizaré las obras de cada autor por separado, tendré presente en todo momento las interrelaciones entre ellos e intentaré apartarme, en la medida de lo posible, de cuestiones deterministas entre autor, estilo y obra. Las observaciones de Profeti (2000) son atinadas en tanto intentan quebrar un predominio de los autores proveniente de las interpretaciones del romanticismo alemán.

En efecto, la diferencia entre Lope y Calderón es acuñada por el padre Fray Manuel Guerra y Ribera en su *Aprobación a la verdadera quinta parte de Calderón* (1682), donde hace una encendida defensa de Calderón como “monstruo de ingenio” frente a Lope como el “monstruo de la naturaleza”. Recordemos también que dicha figura ya ha aparecido anteriormente en el Prólogo al Lector de las *Ocho comedias y entremeses* de Miguel de Cervantes en donde el escritor manifiesta, con cierto dejo de ironía, que:

Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si

---

de historia y leyenda nacionales) de Cubillo de Aragón, *El conde de Sex* de Antonio Coello y el propio Bances Candamo.

<sup>4</sup> En un artículo previo acerca del último Lope la estudiosa italiana formula esta misma idea: “ Como se ve retomo aquí mi teoría que propone una distinta clasificación de la comedia barroca. Los estudiosos- bien se sabe- acostumbran dividir el teatro del Siglo de Oro en dos escuelas o ciclos, clasificación que se centra en las características de los emisores, ya que los ciclos toman nombre justo de los comediógrafos emblemáticos, Lope y Calderón.” (Profeti, 1997: 18)

algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo.<sup>5</sup>

Sin embargo, me parece que pese a mantener estos rótulos, este no parece ser el gesto crítico que está presente en una serie de lecturas que trabajan con figuras de autores con premisas y con objetivos diferentes.

Marc Vitse (1990), por ejemplo, como veremos más adelante, focaliza sobre las figuras de Lope y de Calderón como modo de poder periodizar el teatro áureo, no desde los autores propiamente dichos sino desde los diferentes rasgos que operan en esta división cronológica. Arellano (1995) utiliza la división en ciclos de Lope y Calderón puesto que resulta funcional para una presentación didáctica del fenómeno de la Comedia. Otro caso similar es el de Paul Julian Smith (1995: 157) que trabaja con los tres autores para relacionarlos con “tres grandes áreas de interés crítico (la naturaleza, el deseo y el honor). Si bien, para el crítico, estas áreas se corresponden respectivamente con las esferas social, psicológica y cultural...” se encarga de tomar distancia en su introducción de “una historia literaria estándar que elogia todavía la ‘espontaneidad y naturalidad’ de Lope (...) que se continúa por la ‘sutileza de mente’ de Tirso y los más rigurosos formalismo e intelectualismo de Calderón” (149). El mismo crítico marca, sin abandonar la necesidad de analizar estos tres autores como cifra del teatro áureo, la dificultad de “ver al dramaturgo como el genio aislado de la imaginación romántica” (151) y anticipa que en su estudio se referirá “abreviadamente a ‘Lope’, ‘Tirso’ y ‘Calderón’, los nombres no denotan un sujeto histórico ni su expresión individual, sino un cuerpo del texto y sus múltiples determinantes” (151).

Mi acercamiento al teatro histórico se detiene en estos tres autores debido al carácter canónico de cada uno de ellos, debido a que presentan en sí mismos rasgos que permiten lecturas diferenciales pero también integradoras ya que, a partir de ellos, se podrían postular modelos de lectura para otras obras históricas<sup>6</sup>.

Por mi parte, estoy convencida de que de ningún modo el análisis que aquí propongo se relaciona mecánicamente con conceptos idealistas de la figura de autor, sino que entiende las prevenciones críticas que un acercamiento tal implica y tiene

---

<sup>5</sup> F. Sevilla y A. Rey Hazas (eds, 1987: 5)

<sup>6</sup> No casualmente están los tres dentro del “canon del Siglo de Oro español” propuesto por Harold Bloom (1994: 85).

también como premisa que más que frente a un problema de autoridad, estamos frente a un problema de textualidad.

Este problema de textualidad es producto, fundamentalmente, del largo recorrido realizado por los textos dramáticos condicionado por las circunstancias de producción, circulación y recepción que muchas veces borran la propiedad autoral.<sup>7</sup> Son iluminadoras, al respecto, las palabras de José María Ruano de la Haza ( 2000: 46):

No es necesario en el caso de testimonios de la época que la versión en cuestión reproduzca fielmente el original del dramaturgo; basta con que haya sido copiada o compuesta en el siglo XVII. Casi me atrevería a afirmar que los menos fidedignos en este sentido son los que mejor reflejan el montaje original de una determinada comedia (...)El concepto de la autoridad de un texto teatral es una cuestión que requiere mucho más espacio del que le podemos dedicar aquí. Recientemente Stephen Orgel ha mostrado su desacuerdo con la opinión generalizada de que la autoridad de un texto teatral deriva del dramaturgo o poeta. Según este crítico esta proposición no es casi nunca verdadera en el caso del teatro isabelino. Johnson, por ejemplo, repite insistentemente que las versiones impresas de sus piezas teatrales son sustancialmente diferentes de las escenificadas.

No es casual, entonces, que para completar la explicación acerca de la selección por la que aquí se ha optado, se deban considerar otras dos variables fundamentales: los textos y la cronología.

### 1.3.2 LA DIVISIÓN CRONOLÓGICA:

El problema de focalizar o no en las figuras autorales está íntimamente ligado con la posición que vaya a adoptar frente a las periodizaciones que intentan organizar desde diferentes criterios los cien años ininterrumpidos de la Comedia. La división en ciclos autorales trae muchas veces aparejada una división de todo este período acorde con las fechas de mayor producción o de nacimiento y muerte de Lope de Vega o de Calderón, mientras que esas mismas fechas son las que delimitan ciclos de autores mayores y menores de alguno de estos dos dramaturgos. De este modo para Arellano (1995: 140)

La más conocida diferenciación es la que distribuye a los dramaturgos en dos escuelas o ciclos de Lope y de Calderón, que a partir del segundo cuarto de siglo coexisten. La manera lopesca sería más espontánea, más libre y acumulativa. El

<sup>7</sup> De hecho en la interpretación de Profeti (2000), sobre la que volveremos en el momento de analizar una posible periodización para la Comedia, el cambio estético se da a partir de una "educación del público" y su consiguiente exigencia de determinados elementos y no a causa de un cambio en las instancias autorales.

segundo ciclo acusa una tendencia al perfeccionamiento y estilización de la construcción de piezas, selección e intensificación.<sup>8</sup>

Esta división del siglo XVII en períodos de aproximadamente veinticinco años es la posición por la que opta Vitse en el momento de proponer una periodización temporal para la Comedia. Así, el crítico francés organiza estos años en cuatro períodos diferentes:

*La première Comedia ou la Comedia de la modernisation* (premier quart du XVIIe siècle) : naissance, confortation et triomphe du « monstre hermaphrodite » de la Comedia nueva, [...] *La deuxième Comedia ou la Comedia de la modernité* (deuxième quart du siècle) : c' est la phase de maturité esthétique, comme forme pour l'invention d'une éthique de la modernité [...] *La troisième Comedia ou la Comedia de la stagnation* jusqu'en 1680 : elle répond avec le passage de la Cour au rang de centre premier de l'activité dramatique créatrice, aux tendances à l'évasion ou à l'immobilisme [...] *La quatrième Comedia ou la Comedia de la réadaptation* ( vers le XVIII siècle) (1990: 21-22).

Un cruce entre esta mirada diacrónica y aquella que propone ciclos autorales deja ver que tanto en la comedia de la modernización como en la de la modernidad confluyen las figuras de Lope, Tirso y Calderón mientras que algunas de las obras de Calderón, que incluiré en mi estudio corresponden al tercer momento de la comedia: el del estancamiento.

De este modo, la gran ventaja de la división de Vitse es que combina principios constructivos que evolucionan en las diferentes etapas del siglo pero por otro lado no pierde de vista las figuras de autores, no en tanto entidades idealistas sino como un modo de recortar el *corpus* de análisis. Paralelamente, como veremos luego, esta división también le sirve al crítico francés para distinguir modalidades trágicas y cómicas en los diferentes momentos de la Comedia.<sup>9</sup>

Otra de las divisiones cronológicas útiles en el momento de realizar una periodización es la que presta particular atención a la década de 1630, conjugando para definirla como “ la década de oro de la comedia española” criterios de todo tipo. Así, por ejemplo Felipe Pedraza ( 1997: 7) señala:

<sup>8</sup> En esta cita también puede verse como, aun en las lecturas del teatro focalizadas en las figuras de autor no se dejan de lado los aspectos de estilo de las obras, más allá de quién las haya escrito.

<sup>9</sup> Profeti entiende esto del mismo modo puesto que al criticar la división en ciclos manifiesta lo siguiente: “ Que este tipo de lectura corriente resulte insatisfactoria lo demuestra la tentativa de proponer nuevas particiones periódicas; y recuerdo la de Vitse, que habla de “un teatro de la modernización” (primer cuarto de siglo) y de un “teatro de la modernidad” (segundo cuarto de siglo).



...en este decenio confluyen fenómenos de extraordinaria importancia en el desarrollo de nuestro teatro clásico. Coinciden en su labor creativa las tres promociones más notables de dramaturgos: la de los nacidos poco después de 1560, la de los que vieron la luz en torno a 1580 y la joven y vigorosa generación que había venido al mundo literario hacia 1600. El último Lope alcanza la plena madurez como poeta trágico y crea un nuevo sistema cómico que juega con el enredo y la complicación argumental. El precoz Calderón había fijado en la práctica escénica un nuevo arte de hacer comedias, perfecto, acabado desde sus primeros pasos llamado a crear escuela y ser reconocido durante más de cien años como modelo y referencia obligada [...] Tirso, retirado desde el episodio de la Junta de Reformación, publica la mayor parte de sus obras ( cuatro de las cinco partes) en estos años. [...] Los diez años que hemos elegido contemplan la confluencia de distintos sistemas de representación de la comedia. Momento de auge de los corrales y de desarrollo de los modernos coliseos en que, a imitación de Italia, el mundo de afectos de la comedia convive con el universo de efectos de las invenciones cortesanas.[...] a partir de 1635 se inicia la edición masiva de cuanto se había representado y reprimido durante el decenio precedente. Las partes de esta época (póstumas para Lope) contienen un crecido porcentaje de las obras maestras del teatro español.

Éstas son las palabras preliminares a las Jornadas de Teatro Clásico que sobre este decenio se realizaron en 1996. En las *Actas* de dichas Jornadas, además de encontrar el artículo de Profeti (Pedraza, Rodríguez Cañal, eds. 1997) sobre la última época de Lope, hay una serie de estudios que no solamente trabajan con obras determinadas de este período sino que también reflexionan acerca de las ventajas de una periodicidad tal. Es el caso de las consideraciones de Evangelina Rodríguez Cuadros (1997: 129) acerca de los cambios experimentados por Calderón, en tanto sujeto de la modernidad (con lo cual aquí la crítica queda emparentada con Vitse ) alrededor de esos años, sin caer, de ningún modo en una lectura romántica:

Si la modernidad se engendra en la contradicción, ésta lo hace en la biografía. Si reparamos en las obras y en el contexto de Pedro Calderón de la Barca entre 1630 y 1640 ésta refleja una modernidad *in status nascendi*. Casi todos los biógrafos marcan los límites de 1625 a 1640 para señalar una profunda crisis escéptica, una ascendente tirantez entre la fe y la racionalidad, el temor que de esa racionalidad que su propio aprendizaje del lenguaje alienta aboque, si no encuentra una salida trascendente, al nihilismo.

Pero es, sin duda, Profeti (2000) quien más defiende la necesidad de considerar esa década como un importante período teñido por los cambios de producción, de circulación pero también de recepción del fenómeno teatral. A través de sus diferentes estudios sobre los géneros, el último Lope o la funcionalidad de lo cómico, pueden verse las características que producirán un importante cambio en

---

al cual seguiría una paralización y prolongación de la comedia (segunda mitad del siglo XVII y

estos diez años que, siguiendo las categorizaciones de M. Vitse ya mencionadas tendrían lugar durante la Comedia de la modernidad.

Para la estudiosa italiana esta década funciona como la bisagra temporal en un momento en que la estructura del espectáculo experimenta un cambio de determinados elementos, algunos de los cuales coinciden con las definiciones dadas por Vitse para el segundo y otros con las características del tercero.<sup>10</sup>

En la primera parte de mi investigación, solo tuve en cuenta la división del crítico francés en cuatro momentos con la ya mencionada focalización en los dos primeros y algunas obras puntuales de Calderón que se podían ubicar en el tercero de estos momentos.

Sin embargo, los estudios de los últimos años y la convincente descripción de un período de transformaciones que ocupa los diez años que van de 1630 a 1640 me hicieron reformular una serie de premisas y prestar mayor atención a estos indicadores en las obras históricas de este período más allá de a quién pertenezcan. Esta reformulación no me hizo abandonar - como ya hemos marcado- la idea de las figuras de autor (en tanto las tres sirven como organizadoras de la abundante cantidad de dramas históricos que deben analizarse) sino que a partir de la descripción por parte de la crítica de estos diez años fundamentales pude complementar las características de los períodos propuestos por Vitse.<sup>11</sup>

En síntesis, la periodización cronológica que propongo, cercana también a la idea esbozada en el análisis de las categorías autorales será una periodización que respete la idea de la comedia de la modernización del primer cuarto del siglo XVII: veinticinco años en los que la búsqueda y el logro de una fórmula nueva para la Comedia, ocuparán el centro de las reflexiones<sup>12</sup>; una periodización que se detendrá

---

prosecución en el siglo sucesivo)" (1997: 18-19)

<sup>10</sup> Como sobre estas modificaciones volveremos en el momento de trabajar sobre los géneros dramáticos menciono sintéticamente estos cambios visibles que vendrían a "...centrarse en un mayor amaneramiento, una codificación más rígida, un preciosismo creciente..." (Profeti, 2000: 107)

<sup>11</sup> Un ejemplo de esta flexibilidad en la lectura la proporciona un artículo que escribí cuando aun mantenía la división en períodos de M. Vitse, sin ningún tipo de matizaciones. En dicho artículo (Calvo, 1998) sostenía que en *Las Quinas de Portugal* de Tirso de Molina "la historia ya no se dramatiza sino que se cuenta. La clave de este cambio tiene que ver seguramente con darle al público mayor facilidad para la comprensión, al hacer que los sucesos históricos importantes sean relatados por los personajes en largos monólogos"

<sup>12</sup> Es obvio que la figura que predominará aquí será la de Lope de Vega con los reparos que ya se han formulado. Acerca de la construcción de la centralidad de Lope y de los perjuicios críticos que esto trae consigo son interesantes las consideraciones de Joan Oleza (1994: 236) quien manifiesta que. "La imagen del teatro de Lope de Vega que la historia literaria nos ha legado ha adolecido de un exceso de quietismo y es ese mismo exceso el que ha engendrado un nuevo exceso, esta vez de unilateralidad. A

particularmente en las obras de “la década de oro” en la que confluirán toda una serie de cambios y de autores en su tránsito hacia la modernidad; una periodización, por último, que tendrá también en cuenta piezas históricas últimas de Calderón como *La aurora en Copacabana* o *El postrer duelo de España*, que corresponden a un momento regido por convenciones dramáticas y escénicas diferentes que ambos textos se encargan de mostrar.<sup>13</sup>

Sin embargo, es importante marcar que más allá de las fechas de datación de las casi cuarenta obras que aquí se presentarán y que ocupan un intervalo de aproximadamente ochenta años, son las propias obras las que construirán su cronología y las que propondrán, de acuerdo a sus características constitutivas, dónde y cuándo deben ser situadas.

### 1.3.3 LA SELECCIÓN DE TEXTOS

La justificación del recorte textual es tal vez la más difícil de aclarar y por qué no, la más arbitraria. Si los criterios de selección de autores y sus posibilidades cronológicas planteaban una serie de problemas plausibles de solucionar mediante ciertos recorridos por la bibliografía crítica, en el caso de los textos esto no funciona de la misma manera.

Los textos presentan mayores problemas que los otros dos criterios ya explicados y, por añadidura no se puede recurrir a ningún tipo de bibliografía, más allá de las clasificaciones de las obras de cada uno de los autores, que organice o que determine cuáles son los dramas que deben ser estudiados en el momento de realizar una visión lo más representativa posible del teatro histórico.

Si a esto le añadimos que cada uno de estos autores, tal vez como causa o como consecuencia de ocupar lugares privilegiados dentro del canon, poseen cierta línea diacrónica de ediciones, desde el momento en que deciden dar a imprimir sus

---

Lope se le ha interpretado fundamentalmente como el creador del teatro nacional, y por tanto todos aquellos rasgos y obras que no se dejaban encerrar en la imagen que sobre el teatro nacional habían forjado los teóricos alemanes (muy especialmente los hermanos Schlegel) y los historiadores románticos españoles que adoptaron sus tesis, han sido sistemáticamente excluidos.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> El otro problema que se relaciona no tanto con una organización cronológica y general de la Comedia en tanto proceso genérico dentro del cual se pueden marcar etapas o momentos significativos es el que tiene que ver con las divisiones internas – generalmente de tipo biográfico- que la crítica ha establecido para cada autor. Como ese es un problema que atañe a la sistematización del *corpus* de cada uno de los autores se tendrá en cuenta en el momento de explicar la cronología en las producciones de cada uno de ellos.

comedias hasta nuestros días, pasando por los grandes proyectos editoriales del siglo XIX<sup>14</sup>, línea que congela y condiciona las lecturas a futuro, el problema parece no tener solución. En el modo en que esto afecta al teatro histórico son más que significativas las palabras de Oleza (1994: 236) al referirse al teatro de Lope de Vega:

Asombra comprobar que en una producción tan vasta como la de Lope, la bibliografía crítica se acumula una y otra vez sobre las mismas obras, y que la selección de esas obras recae en gran medida sobre las doscientas que ya seleccionara Menéndez y Pelayo, y cuyo grupo más coherente y numeroso ( el 50 %) es el basado en las "Crónicas y Leyendas españolas" [...] estoy plenamente convencido de que las obras editadas por Menéndez y Pelayo han gozado de un mucho mayor éxito entre eruditos y directores de teatro que las que se editaron bajo la coordinación de D. Emilio Cotarelo y Mori, de entre las cuales sólo las que editara previamente Hartzenbusch gozaron de una popularidad equiparable

Como una primera entrada al *corpus* el recurrir a las clasificaciones es un buen método de selección, pensando en categorías amplias y no en taxonomías más profundas que serán analizadas luego en los apartados correspondientes a la obra histórica de cada uno de los dramaturgos.

Estas clasificaciones previas están siempre basadas en la tautología ya criticada, aquella que hacía mención a las obras históricas en tanto dramatizan un hecho histórico. Sin embargo, para un primer acercamiento este tipo de clasificaciones funciona de manera eficaz. Así seleccioné las obras rotuladas como "dramas históricos" en las diferentes clasificaciones, sin tener en cuenta precisiones genéricas que fueran mucho más allá de lo argumental, puesto que necesitaba conformar el *corpus* a priori para luego trabajar sobre rasgos integradores más finos<sup>15</sup>.

Este primer recorte, condicionado por los autores con los que elegí trabajar, no resultó problemático en absoluto en el caso de Lope de Vega (seguramente por la codificación de Menéndez Pelayo criticada por Oleza), autor en el que por el contrario el problema se planteó en el momento de recortar y organizar internamente el extenso *corpus* de dramas de historia de España pero revistió ciertas dificultades

---

<sup>14</sup> En el caso de Lope, son interesantes las consideraciones de Juan Manuel Rozas (1983: 292) quien señala que sus "tres colecciones de dramas más importantes son las formadas sucesivamente por Juan Eugenio Hartzenbusch, Marcelino Menéndez y Pelayo y Emilio Cotarelo. Hartzenbusch (1853-1860) editó en la Biblioteca de Autores Españoles cuatro tomos de obras. Menéndez Pelayo publicó quince tomos. La nueva BAE ha sumado ambas colecciones Como continuación de la edición de Menéndez Pelayo, la Real Academia encargó una "nueva edición" a Cotarelo. Los textos dados por estas tres colecciones no son demasiado fiables."

en el caso de Tirso y de Calderón, provocadas en ambos casos por la fuerte interrelación entre la historia de España y la materia religiosa, con lo cual no siempre quedan claros los límites entre ambos tipos de drama.

Se podrá objetar, con razón, que en el caso de Lope de Vega estos límites tampoco están claramente marcados, de hecho Oleza (1997) en su exhaustiva clasificación de los dramas de Lope dividiendo su producción en épocas opina que Lope debe pensar de manera similar a Bances Candamo de la conocida clasificación del *Teatro de los Theatros* " pues abunda en obras que se encuentran a mitad de camino de la hagiografía o la leyenda piadosa y el drama propiamente histórico"(XLIV), sin embargo este mismo crítico brinda los elementos para que en el caso de Lope y en relación con el análisis que intentaré aquí desestime la inclusión de los dramas hagiográficos<sup>16</sup>. Dice Oleza (1997: XLIV-XLV):

A diferencias de los dramas históricos las comedias de santos, no tienen tan marcado el sello nacionalista y buena parte de ellos se dedican a santos foráneos, San Agustín, San Jerónimo, San Francisco... como si el santoral tuviera una patria más ancha que la historia mundana.<sup>17</sup>

En cambio en Tirso y Calderón, esto se torna más complicado puesto que el gesto ideológico en estos tipos de comedias pareciera ser el mismo, de ahí que una primera selección deba operar desde elementos más relacionados con los niveles constructivos de la materia dramática o directamente desde coordenadas de tipo argumental. En lo que hace a lo puramente histórico el *corpus* de estos dos autores es mucho más reducido que el de Lope por lo cual- como veremos en los capítulos

---

<sup>15</sup> Describiré las clasificaciones en el análisis correspondiente a cada uno de los autores.

<sup>16</sup> Sin embargo, yo tengo personalmente algunos reparos con respecto a las obras que Oleza ubica " a mitad de camino de la hagiografía o la leyenda piadosa y el drama propiamente histórico", como por ejemplo *Los Guanches de Tenerife*, puesto que habría que hacer ciertas disquisiciones acerca del estatuto histórico de la leyenda (Benjamin, 1990) o de la relación estrechísima entre algunos núcleos argumentales históricos como las conquistas de nuevos mundos y la idea de la conquista religiosa anexa a la percepción histórica del hecho, sobre esto volveremos más adelante.

<sup>17</sup> Queda pensar desde este mismo ángulo la conveniencia de la inclusión de los dramas genealógicos insertos, tal vez más que los hagiográficos, en esa zona de confusión genérica. Para Oleza (1997: XLVII) este tipo de dramas " se definen por su condición histórico-legendaria ". La pregunta que se impone es si el sello nacionalista está o no implícito también en la dramatización de la historia de una familia, aunque el trabajo con dicha materia esté condicionado o dirigido a circunstancias externas de producción más fuertes que en otro tipo de obras. Para una respuesta a esta pregunta y para una mejor definición de este tipo de dramas, de su especificidad y de la pertinencia de leerlos como dramas históricos, véase Teresa Ferrer ( 1995, 1998 y 2001)

correspondientes- no tuve que seleccionar obras particulares sino que pude analizarlas en su totalidad.<sup>18</sup>

Por último, para cada uno de los dramaturgos tuve en cuenta las diferentes variables metodológicas que he esbozado hasta aquí: me parece importante añadir también que he tratado de integrar todos estos conceptos que problematizan la selección autoral, la textual y las periodicidades cronológicas. Así organicé la producción de los tres autores a partir de diferentes sistematizaciones, repasando las ya establecidas por la bibliografía y a partir de ello proyectando las mejores líneas para el análisis que llevaré a cabo.<sup>19</sup>

Cabe señalar también que la mayoría de estas taxonomías, son o bien de tipo argumental, o bien fundadas en el momento de escritura de las obras en el contexto biográfico de los poetas y funcionan como base para que, una vez organizados los grupos de estos dramas, se añadan a ellos elementos de lectura ya más cercanos a las convenciones que construyen el género teatro histórico, más allá de lo argumental, y lo incluyen dentro del debatido y complicado problema de los géneros de la Comedia sobre el que reflexionaremos una y otra vez a lo largo de estas líneas.

#### 1.4 ADDENDA

Dado que intenté en todo momento privilegiar las características del texto dramático que conformaban núcleos de sentido para establecer un análisis del teatro histórico los dos extremos de ese texto dramático tal vez hayan quedado un tanto desatendidos. Me refiero a un nivel puramente textual como es el de la métrica y al texto escénico que determinará la puesta en escena.

Acercas de la métrica solo debo decir que, en todo momento tuve en cuenta las diferencias de uso en cada uno de los autores. Si seguimos los análisis métricos de Lope y de Calderón veremos que ambos propugnan un uso diferente de las formas métricas y estróficas relacionados con los personajes que enuncian los parlamentos o

---

<sup>18</sup> Cabe recordar que, por las mismas razones que son útiles las consideraciones de Oleza aquí mencionadas para no considerar los dramas hagiográficos de Lope de Vega ("no tienen tan marcado el sello nacionalista") no se han tenido en cuenta en ninguno de los tres autores las comedias históricas cuyo tema eran hechos históricos o legendarios provenientes de la Antigüedad clásica o bíblica puesto que escapan a la lectura ideológica que intentaremos esbozar en estas páginas.

<sup>19</sup> La bibliografía que cristaliza las divisiones en los grupos de obras es extensísima y proviene de los más diversos ángulos críticos pese a que paradójicamente no hay ningún estudio de conjunto acerca del teatro histórico áureo. Sobre ella trabajaremos específicamente en los capítulos correspondientes a cada dramaturgo.

con los momentos dramáticos en que se producen dichos parlamentos. Así siempre registré los usos métricos en las obras focalizando en especial las diferencias entre octosílabos y endecasílabos puesto que la distribución de los metros está estrechamente relacionada con la distribución de las relaciones de poder o, por ejemplo, teniendo en cuenta las inclusiones de fragmentos líricos tradicionales, reconocibles fácilmente por los espectadores o el trabajo que llevan adelante algunas obras, especialmente de Lope con el Romancero.

En cuanto a la puesta en escena reconozco que ha ocupado un lugar importante en la crítica teatral de estas últimas décadas durante las que se han efectuado avances significativos para delimitar ciertas condiciones de producción de las obras basándose en cuestiones relacionadas con la representación. Sin embargo, al igual que la métrica, la utilizo como un instrumento de análisis antes que como un fin en sí mismo.

Hay una serie de elementos que no puedo soslayar en una investigación de este tipo aunque luego no estén presentes en las lecturas puntuales de las obras. En primer lugar las condiciones básicas de la representación: primer espacio que puede ser el corral, pero también la corte condiciona no solamente las posibilidades escénicas sino también otros niveles dramáticos. Es tal vez el caso de *Las batuecas del duque de Alba* escrita por Lope durante su estadía en la corte del duque de Alba y de las obras aquí tratadas que conmemoran sucesos puntuales (las referidas a las victorias de 1625: *El Brasil restituido* y *El sitio de Bredá*). En segundo lugar, ciertos procedimientos constitutivos del teatro histórico del estilo de las alegorías, los sueños o los desplazamientos temporo-espaciales significativos necesitan modos escenográficos adecuados, tal como lo demuestra Teresa Kirschner (1989, 1997) en sucesivos estudios. También pueden leerse en función de la escenografía los largos monólogos que, como veremos constituyen un componente esencial en el teatro histórico, en tanto son productores de decorado verbal que reemplaza, en numerosos casos núcleos dramáticos imposibles de llevar a escena como las batallas. Por otra parte hay otro tipo de tramas cuya representación sí está codificada como por ejemplo las comedias de cerco o de sitio, a punto tal que definen un género en sí mismas.

Ya no en lo que hace específicamente al teatro histórico, pero sí en lo que tiene que ver con la teoría de los géneros dramáticos, hay ciertas precisiones

discutibles que provienen de este campo de investigación. Ejemplo de ello es un inteligente aunque discutido trabajo acerca de la comedia y lo cómico de José María Ruano de la Haza (1994: 271) acerca de la posibilidad de buscar la diferencia entre tragedia y comedia en el terreno de la puesta en escena:

En el efecto que la representación de una pieza determinada tenga sobre un público determinado y en la manera en que este público percibe esa pieza [...] En otras palabras es el público el que decide finalmente a qué género pertenece una determinada pieza teatral. Pero, el público, entendámoslo bien, dirigido o incluso manipulado en gran medida por el director de escena y los actores.

Si bien estas consideraciones pueden parecer un tanto extremas, creo que muestran de qué manera funciona este tipo de crítica. Del mismo modo que con la métrica, he considerado solamente las premisas fundamentales relacionadas con la puesta en escena. Quiero marcar también que otro de los modos de trabajar con estas líneas tienen que ver con investigaciones en archivos, generalmente locales, que brindan información acerca de las compañías y de las obras que ellas representaban, pero dicho tipo de trabajo es a todas luces imposible de realizar para un investigador alejado de los grandes centros bibliográficos.

A grandes rasgos esto constituye el resumen de lo que encontrará el lector a lo largo de los capítulos centrales: lecturas más o menos exhaustivas de obras que por alguna u otra razón merecen ser consideradas como teatro de tema histórico. Dichas lecturas seguirán un método de acercamiento absolutamente personal en el que intento conciliar diferentes variables críticas que me parecen interesantes. Hay dos capítulos que escapan a estas consideraciones: el que presenta un estado de la cuestión y el que analiza el funcionamiento de la preceptiva en el período áureo.

Creo que resulta imprescindible presentar un estado de la cuestión en el que consideraré no toda la bibliografía existente, labor por demás tantálica, sino aquellos aportes que me parecen interesantes en los aspectos que voy a desarrollar. Lo estructuré alrededor de tres problemas básicos: los géneros en el teatro áureo, la definición de teatro histórico y la bibliografía puntual sobre el teatro histórico español. El otro capítulo está dedicado a algunos ejes fundamentales de la preceptiva que nos permitirán una mejor intelección de los conceptos puestos en juego en el momento de realizar los análisis de los textos.



## CAPÍTULO II

### HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si al género se le enfoca desde una óptica intertextual, la índole compleja y contradictoria de su relación con el discurso se torna evidente. Sostenemos por lo tanto que la creación de relaciones intertextuales por medio del género convierte al mismo tiempo a los textos en entidades ordenadas, unificadas y delimitadas, por una parte y fragmentadas, heterogéneas y abiertas, por otra. Cada dimensión de este proceso puede ser enfocada a su vez tanto desde una perspectiva sincrónica como desde una perspectiva diacrónica.  
(Charles Briggs y Richard Bauman, 1996: 90)

#### 2.1 LOS GÉNEROS Y EL TEATRO ÁUREO

Si el concepto de género es de por sí problemático y presenta una evolución que va desde una clara fórmula de codificación explicada en la *Poética* de Aristóteles hasta la muerte del término en la actualidad que ha visto desplazado su significado hacia el género sexual, pasando por su función nodal dentro de las leyes de la evolución literaria acuñadas por los formalistas rusos, no menos complicada es la delimitación del género dramático dentro del sistema literario del Siglo de Oro.

En primer lugar, cualquier estudioso del período sabe que éste se caracteriza por proponer un diálogo entre los géneros tradicionales y nuevos, lo que trae como consecuencia una relectura y una readaptación de diferentes modelos de escritura con la consiguiente creación de nuevos modos discursivos. Prueba de esto son las múltiples obras de preceptiva que podemos encontrar a lo largo de estos dos siglos que, además de dar cuenta de los importantes problemas de poética de la época funcionan como un fiel reflejo del reajuste genérico que se produce tanto en el ámbito de lo dramático como en el de la narrativa y en el de la lírica.

No tiene sentido desarrollar aquí los ejes de todas estas polémicas sino solamente aclarar que el teatro no está ausente de estos reajustes genéricos, en primer lugar en sus relaciones externas con el resto de los géneros, puesto que va a definir su especificidad a partir de condiciones muy puntuales en el circuito de producción, circulación y recepción, recordando aquí la idea de Briggs y Bauman (1996: 79) quienes consideran que "...las complejas relaciones intertextuales que sustentan el concepto de género (...) se encuentran estrechamente ligadas con factores sociales, culturales, ideológicos, económicos y políticos."

Pero, más allá de la funcionalidad que adquiriera el género dramático en la cosmovisión genérica de la época, la mayor complejidad tal vez radique en sus múltiples divisiones y categorías subgenéricas que dejan al descubierto la dificultad

de la tarea de codificarlas. Son iluminadoras al respecto las dos opciones que se le presentan a quien desee establecer ciertos criterios organizadores del problema de los géneros en general, estas dos opciones que no son excluyentes entre sí, son explicadas por Briggs y Bauman (1996: 87) del siguiente modo:

El uso del género como concepto clasificatorio no implica necesariamente el encarar de manera conciente el tema de la clasificación como un problema intelectual. En realidad, una gran cantidad de trabajos realizados en este campo tienden a considerar de modo atomístico cada categoría genérica. Por otro lado, sin embargo, también debe decirse que muchos trabajos verdaderamente significativos se han dedicado a la organización sistemática de las clasificaciones genéricas, desde la acertada perspectiva de la taxonomía científica (...). Merece destacarse asimismo que el primer enfoque sustenta una concepción de las categorías genéricas como entidades mutuamente exclusivas, congruente con los cánones de una taxonomía científica, mientras que el segundo pone de manifiesto la presencia de categorías genéricas que se superponen e interconectan en una diversidad compleja de modos, como así también la existencia de aspectos de la producción verbal resistentes al orden de una categorización rígida.

A grandes rasgos, la bibliografía sobre el sistema de los géneros en el teatro áureo responde a alguno de estos dos movimientos y, a veces, a ambos. Hay, en la mayoría de los críticos un afán de clasificación exhaustiva, producida indudablemente por la percepción de la complejidad del problema y por la rareza del sistema genérico del teatro del Siglo de Oro que suma la variedad, la novedad y la evolución de los subgéneros durante los cien años que dura el fenómeno teatral.

De este modo, un estado de la cuestión de la bibliografía de los géneros dramáticos debe, no sólo intentar delimitar los modos de trabajo de los estudios más relevantes sino rescatar aquellos que permitirán trabajar con los dramas históricos y – por otra parte- vislumbrar las diferentes interrelaciones entre los sistemas que quiebren la idea de las divisiones rígidas o los criterios de clasificación meramente argumentales.

Una primera discusión acerca de los géneros puede pensarse alrededor de la polémica acerca de la existencia o no de una tragedia española, dada especialmente en el ámbito de la obra calderoniana<sup>1</sup> pero que se intentó validar para todo el teatro áureo. Un buen resumen de este problema, que no voy a analizar aquí con detenimiento se encuentra en Alfonso De Toro (1984: 34) quien opina que:

---

<sup>1</sup> La bibliografía es extensísima. Sin embargo los artículos más representativos son los siguientes: A. Parker (1962); B. Wardropper (1958); I. A. Watson (1963); D. Cruickshank (1973); Ter Horst, R. (1977); Ruano de la Haza, J. M., (1983); G. Edwards (1967). Una idea más amplia del problema se puede encontrar en *Criticón* (1983).

Podemos constatar por lo menos tres direcciones principales en la clasificación de los dramas de honor sean éstos considerados tragedias o no :1. Críticos como Doumic, Reichenberger, Gilman y MacCurdy rechazan el término tragedia para los dramas de honor ; Parker considera los dramas de honor como tragedias, mas no en el sentido aristotélico o neoaristotélico, sino según la concepción de la *diffused responsibility*, el *co-suffering* y las concepciones románticas y posrománticas de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, y en particular la de Unamuno, que ya habían sido difundidas por Breton, y según aquella del *tragic sense of life* estrechamente conectada con lo que en la crítica anglosajona llaman *the tragic irony*; 3 un gran número de críticos que constituyen la mayoría, son de opinión que los dramas de honor constituyen un tipo "especial de tragedia", española, barroca o de venganza, partiendo de teorías neoaristotélicas, de tratadistas tales como Pinciano, Cascales y naturalmente de Parker.

Ya superada esta polémica, la crítica ha reflexionado, en los últimos quince años aproximadamente, alrededor de dos ejes problemáticos, ambos de igual importancia para la definición de diferentes coordenadas. El primer problema parte de la interrogación acerca de cómo se puede definir lo trágico y lo cómico, en un sistema dramático condicionado por la presencia de nuevos mecanismos teóricos y prácticos capaces de conjugar ambos rasgos en una misma obra.<sup>2</sup> Mientras que el segundo eje sobre el que focalizo el estado de la cuestión tiene que ver con los diferentes y variados criterios clasificatorios que delimitan, no siempre desde los mismos parámetros, diversos subgéneros dramáticos.

Del repaso de la bibliografía básica se desprende como premisa la enorme potencialidad problemática de los cánones dramáticos del siglo XVII español, potencialidad que ha sido resuelta en varios aspectos como, por ejemplo, el análisis y la definición del drama barroco español en sí mismo, con sus líneas trágicas, sus líneas cómicas y sus líneas tragicómicas. Es decir que el primer problema a resolver es la caracterización de cada uno de estos parámetros.<sup>3</sup>

Indudablemente cualquier taxonomía que quiera hacerse debe empezar por la monumental obra de Marc Vitse (1990) *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle* que, más allá de su división cronológica en cuatro periodos, sobre la que volveremos más adelante, ofrece una inteligente e irremplazable definición de lo trágico y lo cómico y su consiguiente taxonomía en la que las categorías no funcionan como compartimentos estancos sino que proyectan

<sup>2</sup> Evito deliberadamente, al menos por ahora, la utilización del término tragicomedia puesto que es un concepto un tanto problemático no solamente para los preceptistas y dramaturgos de los Siglos de Oro sino también para los críticos de los siglos XX y XXI, por eso no voy a hablar de tragicomedia en este primer acercamiento al estado bibliográfico sino que me dedicaré al problema en el apartado correspondiente, en donde también reflexionaré acerca de la pertinencia o no de su utilización.

múltiples relaciones intertextuales<sup>4</sup>. El concepto de lo trágico de Vitse, que trabajaremos aquí una y otra vez, se arma a partir de tres elementos: el enfoque onírico, el riesgo trágico y el distanciamiento mientras que para lo cómico explotará, también siguiendo la preceptiva, el concepto del ridículo. Es con estas ideas que propone una división del teatro en tragedias, comedia seria y comedia cómica con sus consiguientes subdivisiones. Lo interesante de este acercamiento, además de ser una herramienta de análisis utilísima como se podrá constatar a lo largo de estas reflexiones, es que soluciona con los mismos elementos teóricos los dos grandes problemas alrededor de los que gira la bibliografía de los géneros que mencionábamos anteriormente.<sup>5</sup>

Por otra parte Vitse da cuenta inteligentemente de la funcionalidad ideológica como condicionante de las estructuras genéricas al analizar las diferentes formas dramáticas a la luz de su aspecto estético pero también ético, hecho no del todo común en los estudios de este tipo, sobre esto volveremos al referimos a la ideología.

Otro de los críticos que le imprime a su lectura de lo genérico ciertos componentes ideológicos es Joan Oleza (1994:237-238) quien aclara específicamente la relación géneros teatrales- ideología:

La única condición necesaria consiste en que quien ejerce la lectura esté dispuesto a captar lo que las interpretaciones todavía dominantes en la historiografía teatral española no quisieron captar: el rumor de las diferencias. [...] A mi modo de ver las cosas tres son los lugares de privilegio desde los cuales puede captarse ese rumor. [...] El tercero de los lugares de privilegio lo constituyen los géneros teatrales. Lo que afirman los dramas históricos puede ser contestado desde los dramas más legendarios que históricos o más de historia antigua o de historia extranjera: la comedia palatina tiene una libertad imaginativa capaz de todas las sorpresas; hay una

<sup>3</sup> Antes de cualquier reflexión sobre el problema aclaramos que dos componentes del sistema genérico dramático áureo: los géneros burlescos y los autos sacramentales.

<sup>4</sup> Dice Vitse en relación con este problema: « Ya-t-il donc une fatalité qui condamne le critique à osciller, en ce domaine, entre une trop grande et inefficace généralité et une parcellisation génératrice de confusion? Je ne le pense pas, parce que je crois théoriquement nécessaire et pratiquement souhaitable l'élaboration d'un système des genres dramatiques au XVII<sup>e</sup> siècle. Au stade actuel de la recherche en la matière, il ne pourra se constituer que d'une façon pragmatique- on le concevra principalement en fonction des services qu'il pourra rendre pour la saisie ordonnée d'une production dont les séries particulières fourniront, par l'observation qu'on en fera, le matériel prioritaire: pareillement, il supposera un certain éclectisme, puisque les intuitions les plus pertinentes, quoique incomplètes ou désordonnées, du Siècle d'Or y subiront un processus de revivification et de systématisation qui n'hésitera pas à faire appel aux apports des spécialistes les plus divers, et les plus récents, de la théorie de la littérature » (1990 : 315)

<sup>5</sup> Volveremos a Vitse en el capítulo referido a la preceptiva puesto que es un muy buen interlocutor entre las poéticas y la crítica actual.

comedia pura, de carácter urbano, en la que quedan en suspenso muchos de los principios morales de las tragicomedias de la honra, etc., etc., etc.<sup>6</sup>

La preocupación del crítico por lo genérico es clara en la mayoría de sus trabajos; la organización que Oleza propone (lamentablemente solo para el teatro de Lope de Vega) es una taxonomía que conjuga las dos actitudes teóricas descritas en la cita de Briggs y Bauman puesto que define una primera división entre dramas y comedias que luego con una rigurosidad casi científica se van subdividiendo en diferentes tipos de géneros que, en un momento dado, comienzan a interrelacionarse fuertemente entre sí y a entrar en una zona de frontera, difícil de codificar tan rigurosamente; es por ejemplo lo que lo lleva a definir tragedias palatinas:

Uno de los frentes dramáticos más interesantes de la primera manera es el de los dramas de la honra, que Lope explora en ámbitos imaginarios, en la órbita de lo que he llamado en otro sitio las tragedias y tragicomedias palatinas, por oposición a las comedias palatinas, en las que Lope prolongó uno de los subgéneros más característicos de los dramaturgos valencianos (...) definido por la simbiosis de un universo de libre invención y condición palatina (al igual que las comedias de ese tipo) y un conflicto altamente dramático, de naturaleza ejemplar (morata) que Lope pone en práctica..." (1997: XIX)

He presentado hasta aquí dos críticos cuya problematización sobre el concepto de género los lleva a elaborar teorías bastante generales acerca del fenómeno. Hay, sin embargo otros estudios que se dedican a aspectos particulares e igualmente considero que resultan útiles para elaborar ciertas teorías acerca de los cánones dramáticos. Es el caso, por ejemplo, de las reflexiones de Profeti (2000) acerca de la comedia heroica, en íntima relación con la periodización de la Comedia.

La estudiosa italiana, preocupada por la delimitación de los rasgos trágicos en la década de 1630 define, siguiendo también las preceptivas, un género dramático que se destacará en dicho momento por determinadas características no solo internas y definitorias de las convenciones de escritura de los dramas, sino también externas y

---

<sup>6</sup> Idéntico gesto crítico se recoge en el análisis de E. Rodríguez (1997:157) acerca de Calderón como hombre que anuncia y conjuga en su escritura los conceptos de ilustración, modernidad y romanticismo: "Solo entonces los mitos que habían sostenido el dogmatismo sin fisuras de Calderón (que es solo una parte de su teatro) alcanza el escalón de la modernidad sostenido por la contrahuello de la ironía. El honor y la sangre se trasmutarán en el grosero y material rastro de unas colgantes morcillas en *La casa de los linajes* [...] Por fin el honor nacional puede llegar a defenderse, como sucede en la mojiganga de *Los guisados* con cucharones de madera, mientras aquel se fundamenta en la enjundia de doña Olla Podrida, defendida en su razón de estado patrio [...] Parece conveniente advertir que resulta incongruente aceptar a este Calderón sin comprender que sólo ha sido posible con el otro."

fuertemente relacionadas con sus condiciones de recepción emparentándolo con la tragedia puesto que recoge la mayoría de sus características:

Por lo tanto creo que sería útil renunciar a los términos “tragedia” y “tragicomedia” al hablar de la producción dramática áurea, y utilizar el de comedia trágica o comedia heroica; y sobre todo leer el fenómeno desde un punto de vista distinto (...) que se puede centrar en el punto de vista del receptor; el cambio gradual de los géneros conlleva una especie de autoeducación del público del corral que en los años '30, después de más de sesenta años de vida teatral, ha llegado a una plena madurez. (...) En un público selecto y entendido que influye sobre las franjas “populares” bien dispuestas a asimilar –por su deseo de integración– modelos exclusivos, “elegantes y cultos” que modifican su propio “horizonte de expectativas” (Profeti 2000: 107-108)

De este modo la comedia heroica se acomoda en un nuevo sistema genérico que parecería esbozarse en la década de 1630, se ve en la cita cómo se introduce la noción de horizonte de expectativas para explicar este cambio. Es indudable que para muchos críticos (véase más adelante Arellano, 1994, reimpr. 1999) la explicación de los géneros en el Siglo de Oro debe llevarse a cabo desde la recuperación del horizonte de expectativas de su público. Indudablemente con estas premisas las líneas de lectura de lo genérico se enriquecen puesto que no solamente se centran los análisis desde el punto de vista del emisor o de la obra sino que aluden a las necesidades del público, que es el mismo gesto realizado por Lope de Vega al intentar justificar su conjunción de lo trágico y lo cómico.

Siguiendo en la línea de lecturas de lo trágico hay que señalar los trabajos de Francisco Ruiz Ramón que, sin entrar de lleno en la problemática de los géneros, realiza señeros aportes para la lectura de los componentes trágicos de las obras, desde sus lecturas de Calderón trágico hasta su definición del drama teatral como una compleja interrelación de niveles de sentido que se entrecruzan y le brindan a cada obra sus características específicas.

En relación con lo primero, tal vez se deba a Ruiz Ramón (1978) la superación de la problemática planteada por la crítica anglosajona que reducía todo al concepto de justicia poética, con lo cual las diferencias genéricas, inclusive las fundamentales que operan sobre lo trágico y lo cómico quedaban absolutamente relativizadas puesto que al definir los niveles que componen un drama y los consiguientes principios metodológicos para leerlo da por zanjadas estas cuestiones. En esta misma línea de lectura es fundamental el análisis de Arellano (1990, reimpr. de 1999: 21) al criticar las interpretaciones tragedizantes de las comedias cómicas:

El segundo motivo que provoca tales interpretaciones obedece a una postura metodológica desviada, que consiste en ignorar las diferencias genéricas, analizando distintas obras como si todas formaran un conjunto indiscriminado. Así se estudian comedias como si fueran tragedias y tragedias como si fueran comedias. Se habla de sucesos trágicos como si los sucesos fueran en sí mismo trágicos o cómicos independientemente de la trama en la que se insertan

Por otro lado la comprensión de Ruiz Ramón de que una obra teatral es una multiplicidad de niveles productores de sentido facilita que puedan estudiarse por separado rasgos trágicos y cómicos en cada uno de esos mismos niveles como la trama, los personajes, el manejo del espacio, etc.

En relación con lo segundo, Ruiz Ramón (1980) reconstruye el universo de la tragedia española al sistematizar los rasgos de los dramas de honor calderonianos; si bien no coincide en sus apreciaciones de lo trágico con Vitse, puede verse que ambas teorías operan en cierta sintonía y logran definir una línea crítica a seguir durante los últimos quince años.<sup>7</sup>

Si bien los estudios acerca de lo trágico son abundantes he optado por presentar solamente aquellos que resultarán más útiles en el momento del análisis del drama histórico. Es por eso, tal vez, que he dejado para el final los aspectos relacionados con la comicidad puesto que, como veremos, el teatro histórico se identifica *prima facie* con lo trágico, tal vez también porque el análisis de lo cómico no ha producido tantas reflexiones críticas como la tragedia.<sup>8</sup>

Sin embargo es también en estos últimos quince años en los que la crítica se ha comenzado a ocupar también de los rasgos cómicos y de las implicancias que esos rasgos poseen en la definición de los sistemas genéricos.

El propio Vitse dedica, luego de trabajar la tragedia, interesantes líneas a la comedia, además de una clara clasificación en distintos subgéneros como comedia urbana o de capa y espada, respetando también las preceptivas de la época. Sin embargo, el que tal vez sea un trabajo fundacional en la reinterpretación del género cómico es el ya citado de Arellano (1990, reimpr. 1999) acerca de las lecturas trágicas de comedias cómicas. En dicho artículo Arellano se encarga de fijar los límites (posibles) de los géneros desde las características de las obras y desde la

---

<sup>7</sup> Dejamos de lado, por ahora, los fundamentales aportes de Ruiz Ramón al drama histórico específicamente.

<sup>8</sup> Esto puede deberse a dos motivos principales: el primero a la distinción proveniente desde Aristóteles de la tragedia como género alto frente a la comedia como género bajo. La segunda razón podría tener que ver con los esfuerzos críticos por demostrar la inexistencia o la existencia de tragedia en España que generaron diversos estudios acerca de la tragicidad.

recuperación, una vez más, del “horizonte de expectativas” del receptor e intenta quebrar la hegemonía de lecturas críticas erróneas que solamente han forzado la interpretación de los dramas en detrimento de sus aspectos cómicos, la percepción de estas incorrecciones es lo que genera las reflexiones de Arellano sobre la comedia de capa y espada que concluyen del siguiente modo:

Todos estos aspectos señalados (desde el análisis aislado del sistema convencional propio de elementos como los celos, desafíos, unidad de lugar, galán suelto, etc.; hasta la invención de horizontes de expectativas anacrónicos, basado sobre todo en la consideración efectiva de un riesgo trágico inexistente) proceden fundamentalmente de la visión de la comedia áurea como un todo continuo e indiscriminado [...] Me parece imprescindible leer las comedias cómicas como tales y las tragedias como tragedias [esto] depende en gran parte de las estructuras genéricas que determinan el horizonte de expectativas y por tanto el modo de recepción (36)<sup>9</sup>

Esta toma de posición frente a la relación entre lo trágico y lo cómico ha sido objeto de reflexión por parte de la crítica como así lo dejan ver las siguientes consideraciones de Vitse (1995: 279) al realizar un estado de la cuestión acerca de los estudios sobre la poética de la comedia y plantear como uno de los avances principales en lo que hace a lo genérico:

la desaparición del falso problema de la existencia o no de la tragedia y la necesidad de identificar y describir sus modelos o bien generales o bien propios y característicos de la visión trágica de los diferentes dramaturgos; b) la reivindicación de una autonomía crítica para la vertiente cómica, la afirmación cada vez más fuerte de que la comedia cómica no es prolongación de la comedia trágica, ni hay una radical solución de continuidad entre tragedia y comedia, existe una fuerte necesidad crítica de romper la continuidad indiscriminada que sirvió y sirve de fundamento a tantas lecturas trágicas de comedias cómicas. c) la última ventaja de este aislamiento teórico de un género cómico por fin estudiado en sí y por sí mismo es que en estos últimos años se enriqueció el acercamiento a los subgéneros cómicos.

Otro de los problemas, íntimamente relacionado con los géneros dramáticos es el producido por las diferentes nominaciones que el cruzamiento de rasgos trágicos y cómicos provoca: dramas y comedias lo soluciona Oleza (1981), tragedia, comedia seria, comedia cómica y comedia burlesca es la opción de Vitse (1990) mientras que hay otros estudios que se ocupan directamente de este problema, lecturas que parecieran operar con las premisas de las taxonomías de tipo científica.

<sup>9</sup> En el campo de la comicidad es importante también mencionar el artículo de F.Lázaro Carreter (1987) sobre el gracioso en la comedia, no solamente porque precisa características relacionadas con este personaje sino porque deja clara la posibilidad de encontrar mecanismos y agentes portadores de comicidad en diferentes tipos de obras y de producir lecturas que encuentren su sentido en la obra



Hay una serie de trabajos que reflexionan sobre la rotulación de tragedia, tragicomedia y comedia; algunas ideas pueden aprovecharse y otras deben ser absolutamente relativizadas, la existencia de este tipo de lecturas deja dos conclusiones: la primera que inclusive la nominación muestra la complejidad del sistema genérico teatral de los siglos XVI y XVII y la segunda que las oscilaciones remiten casi siempre a las difíciles relaciones que se instauran entre lo trágico y lo cómico. Acerca de los antecedentes de las denominaciones genéricas en el siglo XVI es insustituible el trabajo de José María Díez Borque (1996: 68) que reflexiona sobre los rótulos genéricos en el siglo XVI (fundamentalmente hasta Lope de Vega), el crítico estudia no solamente las denominaciones de los géneros canónicos sino otros para los que, al decir del autor, “se rechaza de plano, o se aminora y reduce su teatralidad pero que pudieron tener virtualidad escénica”.

Es interesante también en este trabajo la síntesis que hace Díez Borque (1996:68) sobre el estado de la cuestión en los estudios sobre el sistema genérico del siglo XVII. Dice al respecto:

En el siglo XVII con el marbete habitual ‘comedia famosa’, ‘tragicomedia’ y aisladas titulaciones de ‘tragedia’ – aparte del ‘auto’ y los ‘géneros menores’- se ha llegado a cierta unificación simplificadora

En relación con el otro tema sobre el cual es necesario detenerse: el de los subgéneros solo cabe destacar que los acercamientos son diversos y que cada estudioso intenta definiciones de los tipos de drama que más le interesan. Los trabajos sobre los géneros mayores aquí citados funcionan la mayoría de las veces como marcos teóricos para las definiciones de estas clases diferentes de comedias serias o de comedias cómicas. Por otra parte la gran producción teatral áurea hace que estas clasificaciones se tornen difíciles y sean plausibles de analizarse conjugando elementos teóricos disímiles.

Son significativos, como ya notamos, los esfuerzos de Oleza y es tal vez este crítico quien mejor puede ayudar en el establecimiento de ciertas matrices para definir los subgéneros además de la ya mencionada taxonomía sobre la producción histórica de Lope desde sus principios hasta alrededor de 1613. Lo interesante son las reflexiones que le permiten elaborar subgéneros de grupos de comedias con elementos en común y las posibilidades de esos elementos de funcionar definiendo

---

misma y no en un anclaje forzado con la realidad sino en la ilusión de la realidad que la obra construye.

un subgénero. Por ejemplo en un artículo acerca de las "comedias de pícaros" del primer Lope, Oleza (1991:185) afirma que:

Concluyendo, pues el subgénero picaresco, no definido en las preceptivas teatrales de la época, puede sin embargo ser propugnado, a partir de un código teatral coherente que tenga en consideración los siguientes rasgos constitutivos: la condición de comedia, tal como es definida por oposición a la tragedia y por diferencia con la tragicomedia en las poéticas barrocas; su vinculación al estilo, personajes y mundo mediano o medianos-bajos, ocupando el espacio social teórico, que se dividían los subgéneros latinos de las comedias *trabeatas*, *tabernarias* y *atelanas*; su proximidad al teatro de los actores - autores; la herencia de la Celestina y las comedias "a noticia" de Torres Naharro; el parentesco con las comedias novelescas italianas; la materia picaresca [...] el escenario italiano, la impregnación por un costumbrismo urbano muchas veces satírico, el contenido amoroso de la intriga

Vemos cómo en pocas líneas tenemos todo un manifiesto de definición de un subgénero: la codificación en las preceptivas, si bien esto no es condicionante; el compartir determinados rasgos constitutivos relacionados algunos con los niveles de sentido de la obra teatral y otros con su interacción dentro de un sistema genérico; su lugar dentro de la oposición de lo trágico y lo cómico; el estilo; la caracterización de los personajes; los intertextos que deja al descubierto, la materia que se dramatiza, etc. Todos estos elementos permiten la definición de un subgénero o de grupos particulares de obras dentro de subgéneros, lo que otorga gran flexibilidad y potencial taxonómico al sistema y esa es la línea que intentaremos seguir en este trabajo agotando las posibilidades de elaborar sistemas de interrelaciones genéricas con el corpus del teatro histórico seleccionado, ya sea dentro del terreno de la tragedia como en el de la comedia seria.<sup>10</sup>

Recordemos que un último punto a tener en cuenta tendrá que ver con las condiciones de representación de las obras, no puedo dejar de mencionar el problema en un estado de la cuestión acerca de los géneros de la Comedia puesto que como ya expliqué el lugar mismo de la representación definirá algunos aspectos constitutivos de la obra, no solamente internos sino también relacionados con la recepción.

Lo que intento, a través de este rápido recorrido por el estado de la bibliografía sobre los géneros es establecer algunas premisas de trabajo: la primera de ellas se refiere a esbozar una problematización de la idea de género mostrando la construcción intertextual e ideológica implícita en la realización de taxonomías de

---

<sup>10</sup> No quiero adelantar aquí, porque es motivo de otro capítulo, la manera en que el subgénero drama histórico problematiza la división trágico - cómico de la Comedia.

ese tipo, que es la idea nodal del epígrafe con el que abrimos este apartado, epígrafe que si bien proviene de otra disciplina parece complementarse con la cita de Vitse (1990) sobre la necesidad de complementar las lecturas y los modos de abordaje.

Esto se debe a otra de las premisas que quedan claras luego de este análisis de la bibliografía: la percepción de la Comedia como un terreno conflictivo en el aspecto genérico con multiplicidad de codificaciones posibles y como un lugar en donde se entrecruzan criterios de lectura tradicionales con potenciales ideas de ruptura.<sup>11</sup>

Por otro lado, ofrecí una serie de elementos que considero que tendrán utilidad en el momento de realizar el análisis de las obras, porque creo que son herramientas ineludibles en el momento de realizar lecturas críticas del fenómeno teatral áureo

## 2.2 EL DRAMA HISTÓRICO. SU DEFINICIÓN

But the theatrical analogy in historical writing can work in two ways: though it purports to give dignity and animation to history, as well as to assert its continuities, by its very nature it also suggests the ultimate disparagement - that history reveals itself merely (though also movingly) as theater.  
Herbert Lindenberger (1975:29)

Indudablemente, antes de entrar al análisis del drama histórico debo aclarar o, por lo menos, intentar definir los términos que configuran este oximoron, esta confluencia de opuestos que propone la inexistencia ya desde su nominación de la dicotomía historia-ficción o la fusión sin fisuras de lo que ha sucedido en lo que podría haber acontecido según la tradicional distinción aristotélica. Si a esto le añadimos que la ficción ya no es cualquier ficción sino la dramática, la más mimética de todas las posibilidades de representación, entonces el problema se complejiza.<sup>12</sup>

De ahí que el acercamiento al teatro histórico requiere, en primer lugar, precisar correctamente su definición, puesto que su esencia va más allá y es mucho más que la tautología que se circunscribe al análisis de su componente argumental: drama

<sup>11</sup> Una vez más son iluminadoras las palabras de Vitse (1995: 282-283) quien caracteriza el momento actual como "una etapa de necesaria diversificación de los estudios relativos a la poética, en un proceso de sistemática deconstrucción del imperio, es decir del imperialismo semánticamente contenido en la temible anfibología de la palabra Comedia. Pero, al mismo tiempo, ésta como liberación de la estrecha prisión de un modelo único (y nacional) conlleva la obligación de volver, algún día, a la elaboración de sintensis integradoras de las realidades diversas ya descubiertas y descritas.

<sup>12</sup> Son significativas al respecto las consideraciones de H. Lindenberger (1975:1) quien señala "If historical fact establishes a work's claim to represent reality, historical drama should be the most realistic of dramatic forms."

histórico es aquél que dramatiza un hecho histórico. Si bien, las obras que responden a esta categorización son efectivamente dramas históricos, es decir la utilización de esta tautología no invalida ni confunde las obras de materia histórica, es necesario efectuar algunas precisiones que ajusten el manejo de los términos y que den cuenta de la multiplicidad de significaciones que entraña este sintagma.

En primer lugar, hablar de drama histórico implica tomar una posición, intentar definir o por lo menos problematizar la relación entre la historia y la literatura, tener presente la ambigüedad de sus fronteras y la potencialidad significativa de su interrelación e implica, también, en consecuencia, la intelección de estar manejando diferentes tradiciones conceptuales que convergen finalmente en la construcción de un objeto propio que será rotulado como drama histórico.

Es por eso que antes de cualquier sistematización acerca de las características del teatro histórico es indispensable pensar criterios básicos que definan esta zona de frontera que no se remite solamente a la utilización de un argumento histórico en lugar de uno ficcional. Las lecturas que producen la fijación de estos criterios son variadas y oscilan desde las que vuelven a pensar la tarea de los historiadores redefiniendo la historia hasta las que entienden la historia ya no como un contexto establecido que complementa una lectura sino como una dimensión a investigar que ha asumido en los textos literarios formas particulares.

Entre las primeras podemos ubicar las siguientes afirmaciones de Michel De Certeau (1994: 47) para quien la historia es :

Una relación del lenguaje con el cuerpo (social) y, por ende, también por su relación con los límites que instaura el cuerpo, ora en cuanto al modo del ámbito particular desde donde se habla, ora en cuanto al modo de tema diferente ( pasado, muerte) de que se habla.

En el otro extremo estaría, por ejemplo, la definición de John Searle (1975: 34) quien, desde una aproximación exclusivamente de tipo lingüística señala que ciertos géneros de la ficción se definen justamente por los compromisos no ficcionales implicados en la obra de ficción.

Por su parte, para Kurt Spang (1997: 13) quien realiza la introducción de un volumen colectivo sobre el drama histórico, esta forma genérica es un modo de pensar la historia a partir de su literaturización, que objetiva además el problema entre la verdad histórica y la verdad literaria que para el crítico es equiparable en términos de “ el planteamiento aristotélico de la verdad particular y concreta de la

historia y de la verdad general de la filosofía y la literatura, o si se quiere, nos hallamos en la bifurcación entre lo público y lo particular”. Para él el drama histórico es, emparentando su definición con la de la novela (Müller 1988, *apud* Spang, 1997:13) “una construcción perspectivista, estéticamente ordenada de situaciones documentables entre la ficción y la referencialidad, una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento.”

De esto podemos extraer algunos de los criterios que consideramos necesarios para un correcto entendimiento del drama histórico: la idea de construcción estética por sobre todo, el diálogo y la ficción y la realidad y fundamentalmente la temporalidad como condicionante. La temporalidad se transforma también en un elemento constitutivo del drama histórico puesto que pone en juego no solamente la temporalidad de la representación sino también la temporalidad de lo representado, con lo cual se instauran “ las complejas mediaciones de doble sentido entre poética e ideología que conforman la dramaturgia del teatro histórico” (Ruiz Ramón, 1988: 167).

En consecuencia, puedo afirmar que uno de los rasgos definitorios del drama histórico estriba en esa doble temporalidad que no solamente es funcional a los efectos de una caracterización dramática sino que además opera construyendo niveles de sentido ideológicos, que ya no conjugan dos sino tres o más tiempos diferentes. De esto se extrae un corolario que permite definir al teatro histórico como uno de los subgéneros dramáticos (si acordamos que es un subgénero) más fuertemente ideologizado.

Esta ideologización funciona para Spang (1997: 13-14) en la oscilación entre lo público y lo privado en las diferentes etapas de la historia del drama histórico dentro de la cual lo colectivo tiene más importancia en el Renacimiento y el Barroco frente a “lo particular y biográfico como en el drama histórico moderno”

Más allá de esta suerte de constantes genéricas, es indudable que la definición deberá ajustarse también al contexto en que cada una de estas obras se escribe puesto, que a pesar de los rasgos comunes, cada una de las épocas produce sus dramas históricos desde condicionamientos que se diferencian entre sí.

Queda claro que la definición entraña en sí misma nuevas definiciones, que en ciertas ocasiones parecen sobreentendidas por las lecturas críticas. Estas otras definiciones necesitan ser explicitadas en tanto ellas mismas también plantean una

serie de problemas teóricos y metodológicos que, bajo ningún punto de vista, podemos pasar por alto.

Así, por ejemplo, un acercamiento al drama histórico del Siglo de Oro, deberá atender los mecanismos a partir de los que se relaciona la historia con la literatura, no solo desde los presupuestos teóricos generales, sino desde los propios de la época de producción de las obras. Es decir prestar particular atención a la idea de cada una de estas prácticas con formaciones discursivas y funcionalidades ideológicas específicas, condicionadas por un contexto en el que el problema de la relación entre la historia y la poesía atraviesa todos los géneros literarios. De ahí la importancia del análisis de las preceptivas, no solamente las dramáticas sino también las que revisan las nociones de historia y poesía a la luz de los postulados neoaristotélicos.

Otro corolario de esta amplia definición de drama histórico que estoy proponiendo aquí es la importancia del concepto de historiografía. Concepto más que problemático en tanto él mismo implica la noción de construcción por medio de la escritura, con lo cual podría situarse en el mismo nivel que el de la ficción histórica o por el contrario, podría definir a la ficción histórica como un discurso de tercer nivel de representación.<sup>13</sup>

De acuerdo a ciertos postulados teóricos se puede afirmar que el historiador no se contenta con traducir las producciones sociales a objetos de historia, sino que además puede transformar en cultura los elementos que extrae de campos naturales con lo cual trabaja sobre una materia para transformarla en historia, de ahí que el teatro histórico podría ser un nuevo eslabón en la cadena de representaciones al operar como la transformación de lo ya transformado.

Por otra parte, las modalidades de escritura de la historia también traen en sí mismas la idea del condicionamiento contextual, hecho que puede verse en estas afirmaciones de De Certeau (1994: 47):

Antes de saber lo que la historia dice de una sociedad, importa analizar cómo funciona en ella. Esta institución se inscribe en un complejo que le permite solo un tipo de producciones y le prohíbe otros. Tal es la doble función del lugar, del ámbito.

---

<sup>13</sup> Considero pertinente la utilización de términos tales como ficción o el epocal Poesía de las preceptivas áreas y evito utilizar el de literatura siguiendo la definición de Searle (1979) quien señala que "... 'literatura' es el nombre de un conjunto de actitudes que tomamos hacia una porción de discurso y no el nombre de alguna propiedad inherente de dicha porción de discurso [...] A grandes rasgos son los lectores los que deciden si una obra es o no literatura y es el autor el que decide si una obra es o no ficción..."

Posibilita ciertas investigaciones, gracias a coyunturas y problemáticas comunes. Pero imposibilita otras; excluye del discurso aquello que, en un momento dado, es su condición; desempeña el papel de una censura con respecto a los postulados presentes (sociales, económicos, políticos) del análisis.

Del mismo modo puede notarse también la fuerte incidencia de lo contextual en las siguientes consideraciones de Hyden White (1992: 24) al reflexionar sobre el supuesto valor de la narratividad en el discurso histórico:

Trataré las formas de representación histórica de los anales y las crónicas, no como las "imperfectas" historias, como son convencionalmente concebidas, sino más bien como productos particulares de posibles concepciones de la realidad histórica, concepciones que son alternativas al discurso histórico completamente realizado que la forma histórica moderna supone albergar...

Esta importante presencia del contexto que opera sobre los modos de representación de la historia va a reforzar el componente ideológico del discurso historiográfico. Componente que Roland Barthes (1970: 32) delimita desde un análisis puramente estructural al señalar que:

...por su propia estructura y sin que sea necesario apelar a la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica o, para ser más precisos, imaginaria

Se ve, entonces, cómo la definición de drama histórico no puede trabajarse solamente desde su componente argumental, si bien éste es imprescindible en el momento de una primera clasificación de las obras. El predominio de la trama debe complementarse por otra serie de precisiones que, como ya he indicado, aclaran algunos puntos implícitos en la definición pero que a la vez plantean diversos y complejos problemas que tienen que ver con la ontología de la ficción, con su esencia misma.

Estas páginas son un intento de arrojar luz sobre estos problemas analizando un grupo de obras teatrales producidas en un momento histórico acotado, como es el Siglo de Oro español, con sus reglas propias de construcción de los acontecimientos, con su particular noción de la historia y con sus específicas convenciones de armado dramático; el análisis de estas y otras variables permitirá producir algunas respuestas a los interrogantes más generales acerca de las características de la relación entre historia y poesía.

### 2.3 EL DRAMA HISTÓRICO. SU BIBLIOGRAFÍA

Es indudable que la definición de drama histórico está íntimamente relacionada con las lecturas que sobre él se han realizado, especialmente por la crítica contemporánea que ha visto a veces relaciones de confluencia con la novela histórica (Spang, 1997) y otras lo han visto como una manifestación alejada del género narrativo. (Lukács, trad. 1963). Contrariamente a lo que pueda pensarse y a pesar de que las lecturas sobre el drama histórico tratan de desentrañar las complejas relaciones entre la historia y la literatura, no existe gran cantidad de bibliografía crítica acerca de este proceso.

Sin embargo, hay una serie de estudios de suma utilidad. Uno de ellos, de lectura imprescindible es la obra de Walter Benjamin (trad.1990) *El origen del drama barroco alemán* sobre el *Traverspiel* o drama barroco alemán. Dicho libro tiene dos elementos positivos para la definición del drama histórico: por un lado, opera en el marco más general de la teoría de Benjamin a la idea de autor y en segundo lugar el centro de sus reflexiones es el drama barroco al que emparenta íntimamente con el drama calderoniano, con lo cual sus consideraciones son más que útiles para el teatro áureo.

El crítico presenta una serie de ideas acerca del origen del drama barroco alemán y si bien no plantea una definición estricta del concepto, va a ofrecer una serie de rasgos que lo distancian de la oposición aristotélica puesto que su primera premisa es la diferencia entre la tragedia clásica y el *Traverspiel*.

De este modo rescato aquí algunas características útiles como: la concepción de la historia; el alejamiento de la representación del mito clásico y por consiguiente también del héroe mítico; la mentalidad de cronista de los autores barrocos; la relación entre la historia representada y la teoría de la soberanía; la fuerte presencia de los conspiradores en la concepción de la actividad histórica barroca o la presencia del intrigante como personaje fundamental en este tipo de dramas.

Benjamin trabaja el drama barroco desde el problema de su relación con la tragedia clásica y postula que el Barroco construye una tragedia, que difiere de la de los antiguos griegos, a partir de una serie de elementos que él ve como claves, entre los que el más importante tiene que ver con una concepción diferente del individuo en tanto criatura de la creación. Por otra parte, define en el caso específico de



Calderón una ley dentro de su teatro que tiene que ver con el honor y acuña además la idea de la intriga como concepto básico en la construcción del drama histórico.

Por último, si bien no está dicho directamente, el texto de Benjamin postula la legitimidad de ver como materia histórica no solamente la historia sino todo lo perceptible como tal, por ejemplo el mito y la leyenda, materias más que eficaces en el momento de la construcción de los héroes de los dramas históricos renacentistas y barrocos.

El otro título insoslayable es *Historical Drama. The Relation of Literature and Reality* de Herbert Lindenberger (1975), cercano al de Benjamin, no tanto en su carácter filosófico sino en los elementos de análisis que selecciona como constitutivos del teatro histórico, se presenta también como un texto complementario puesto que desarrolla algunos aspectos que quedan abiertos en el *Origen del drama barroco alemán*.

Este teórico, que analiza dramas históricos de un amplio espectro temporal que va desde el Renacimiento hasta el siglo XX, no ofrece una definición directa del drama histórico sino que presenta una serie de rasgos constitutivos de este tipo de teatro.

El estudio de Lindenberger tiene su punto de partida en la respuesta negativa a la interrogación de si el teatro histórico es un género. El autor opta por no categorizarlo como tal sino por definir formas específicas de dramas históricos que prevalecen en ciertos momentos en la historia. El objeto será entonces pensar los problemas que produce el modo en que los dramaturgos han percibido la historia en las diferentes épocas y las diferentes respuestas de los lectores y del público frente a la dramatización de los hechos del pasado. Dicho presupuesto estructurará todo el libro organizado en torno a una serie de ejes imprescindibles en la conformación de este tipo de teatro: los modos de aprehender la realidad; la importancia de las conspiraciones (en un gesto similar al de Benjamin), los tiranos y los mártires; la concepción de la historia como un agente de magnificación a partir del que se crean perspectivas especiales que desembocan en tragedias pero también en dramas ceremoniales.

Los mecanismos de dramatización de la historia son trabajados especialmente por Lindenberger basándose en las diferentes relaciones de temporalidad que se establecen, más allá de las convenciones dramáticas, y analiza a partir de allí las

formas de intercambio de ese pasado por el cual opta el dramaturgo con el público, entendiendo que la continuidad entre el pasado y el presente es la aserción central en los dramas históricos de todos los tiempos y todos los estilos. De ahí la importancia que cobra la idea de un pasado nacional entre los diferentes materiales temáticos, puesto que este tipo de obras ejercen los más variados efectos sobre el público: pueden confirmar los sentimientos patrióticos, advertir sobre posibles peligros, reflexionar acerca de una regla o subordinar las leyes a figuras poderosas a los ojos de los receptores. La historia de Roma, en tanto forma parte de una conciencia nacional de toda la Europa moderna, también puede cumplir una función análoga a la de la historia propia de cada país.

Se detiene también en las fórmulas estructurales de armado de las obras para reconocer dos posibilidades: los dramas conspirativos y aquellos que trabajan alrededor de las figuras de los tiranos y los mártires. Todos temas para los que apela a la tradición bíblica (la traición de Judas a Cristo, la figura de Herodes y la Pasión de Cristo respectivamente)<sup>14</sup> como primera fuente, hecho que explicaría para el autor la profusión de, por ejemplo, los dramas de mártires durante la Contrarreforma.

El otro principio clasificador de este crítico tiene que ver con los modos de tratamiento de la materia histórica. Pone al descubierto, por ejemplo, ciertas concepciones aún vigentes que no son más que:

...ecos de la idea establecida por la crítica tradicional, desde Aristóteles y continuada por numerosos críticos en el Renacimiento de que la historia es cautiva de la verdad y por lo tanto no posee las ventajas filosóficas, imaginativas o morales de la poesía (54).

Lindenberger propone aproximarse al problema de manera diferente: ni defender la primacía de la poesía sobre la historia ni ofrecer una nueva distinción entre los dos modos de escritura. Más aún, en lugar de concentrarse sobre el discurso histórico propone aislar el drama de los otros géneros literarios, para ver allí esas cualidades que puedan ser percibidas como “históricas” y como “dramáticas” en arte.

Así, la mera presencia de la historia sirve para darle a una obra la magnitud que satisface la mente del hombre. Por eso queda claro que más allá de cualquier distinción, definición o relación de jerarquías hay que tener presente que la historia

---

<sup>14</sup> Difiere en este punto de Benjamin que también define este tipo de materia dramática pero se refiere a una matriz clásica como modelo: la muerte de Sócrates. Estas posibilidades diferentes implicarán

engrandece. De ahí que la definición de la historia en los dramas históricos sea verla como magnificación. Dentro de esta "magnificación de la historia" las posibilidades dramáticas son múltiples. El dramaturgo puede optar por la tragedia, por la ceremonia o por el panorama, con los consiguientes cambios que el trabajo con cada una de esas perspectivas producen en la obra teatral.

Sin intención de realizar un recorrido exhaustivo por el texto de Lindenberger, creo que debo incluirlo en este estado bibliográfico sobre el drama histórico, como un texto crítico que ofrece, pese a que sus ejemplificaciones sobre teatro histórico del XVI y XVII son fundamentalmente del drama inglés, innumerables criterios que colaboran para la tan difícil definición de este tipo de teatro. Sin partir de aserción absoluta va revisando las diferentes características del teatro histórico y las organiza en torno a una serie de núcleos temáticos. Entiendo que su importancia también radica en que elabora a partir de ellos una suerte de taxonomía del teatro histórico organizándolo desde las tramas y desde los mecanismos constructivos de cada drama. Cabe destacar además que una serie de estas ideas son retomadas por los estudiosos del drama histórico español.

En lo que hace al drama histórico del Siglo de Oro, no abundan los estudios críticos que den cuenta de sus características generales. Hay sí, bibliografía acerca de dramas históricos de los distintos autores pero no existen lecturas que propongan una visión global del fenómeno pese a la importancia que este adquiere en el siglo XVII español.

Una excepción la constituye *Celebración y catarsis. (Leer el teatro español)* de Ruiz Ramón (1988), trabajo que desarrolla interesantes ideas, pese a que su objetivo es el drama histórico contemporáneo. El crítico explica detenidamente todos los elementos que entran en juego en la doble temporalidad implícita del teatro histórico y define en esa interacción la funcionalidad ideológica que resultaría de una relación dialéctica entre la función catártica y la didáctica, que coinciden con la identificación y con el distanciamiento.

Acercamientos más tradicionales sobre el problema son las consideraciones de Marcelino Menéndez y Pelayo sobre el drama histórico, premisas que luego se pueden ver en las distintas *Observaciones Preliminares* a los dramas históricos de Lope de Vega organizados y editados por él mismo.

---

también una diferente mirada a las características del héroe dramático y a la ontología de la tragedia de mártires.

En cuanto a los dramaturgos áureos en particular el panorama no varía demasiado. Sobre el teatro de Lope de Vega, más allá de la gran cantidad de bibliografía acerca de algunas obras históricas (*Fuente Ovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez* o las que ya han sido editadas por el grupo Prolope como *Las batuecas del duque de Alba*, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*), los estudios de conjunto no son abundantes; es imprescindible mencionar, al respecto, el iluminador análisis de Oleza (1986) acerca de las obras del primer período de Lope (1580-1604). En este trabajo define, en un análisis que encuentra puntos de contacto con Lindenberger, tres modos o posibilidades de dramatización de la materia histórica a partir de las características de la articulación entre historia y poesía. Estas formas que encuentra Oleza (1986: 257-258) se constituyen según ciertas líneas estructurales de las acciones dramáticas y son: a) convertir la circunstancia histórica en un mero marco ambiental; b) hacer que los hechos particulares se produzcan en un marco histórico que los contenga e influya y no viceversa; c) realizar un entrecruzamiento total entre los hechos históricos y los particulares construyendo un héroe histórico que conecte ambos y que quede revestido por ambas dimensiones. La intelección de cada uno de estos niveles es fundamental para la lectura de las obras históricas que estarán, mejor o peor construidas como dramas históricos según el tipo de relación entre historia y poesía por la que opten

Oleza elabora, además, en el mismo artículo, una suerte de clasificación de estas dieciocho primeras obras en “dramas de hechos famosos” y “dramas de honra y venganza” siguiendo criterios argumentales y estructurales. El gran hallazgo de este trabajo, además de desentrañar aspectos hasta ese momento desconocidos de ese primer Lope, radica también en que propone una lectura de lo histórico combinando elementos teóricos generales sobre el teatro histórico sin descuidar rasgos particulares de la producción dramática áurea.

Por su parte, un análisis posterior del mismo crítico (Oleza, 1997) extiende y amplía los criterios taxonómicos a la producción de Lope hasta 1614 y provee importantes elementos metodológicos para las obras de teatro histórico de ese período.<sup>15</sup> Ejemplo de ello es su explicación acerca de la conciencia de historicidad del Siglo de Oro. (XXI):

---

<sup>15</sup> Oleza (1997) despliega su teoría acerca de una posible clasificación del teatro histórico de Lope en su estudio preliminar a la edición de *Peribáñez*. Volveremos sobre este estudio en el momento de

La nueva conciencia de historicidad es inseparable del proyecto de definición de los estados nacionales, iniciado a fines del siglo XV pero consolidado plenamente en España después del paréntesis imperial de Carlos V. El pasado asignado por el Renacimiento a la Antigüedad grecolatina se traslada ahora al pasado nacional, buscando en él su mitología propia (...) Los historiadores se lanzan a rescatar "los principios y medios por donde se encaminó [España] a la grandeza que hoy tiene", en palabras de Mariana. En este contexto adquiere su pleno sentido la revalorización de la lengua propia, de las leyendas épicas y del romancero viejo, de las genealogías y crónicas medievales.

Hay otros trabajos que ya no teorizan acerca del drama histórico sino que intentan organizar el extenso corpus de teatro histórico de Lope. Sobre ellos volveremos en el apartado referido a la organización de las comedias.<sup>16</sup>

No hay estudios de conjunto sobre los dramas históricos de Tirso de Molina, algunas consideraciones interesantes que se desarrollarán en el análisis del corpus de este autor se encuentran en Pilar Palomo (1968) quien no define el teatro histórico en sí mismo sino que analiza las dos actitudes de Tirso frente a la ficción, una actitud historicista y otra verosimilista que le sirven a la autora para elaborar una clasificación genérica de las comedias de Tirso al sostener que naturalmente las dos actitudes corresponden a dos estructuras dramáticas diferentes: la de la comedia histórica y la de la comedia de enredo, sobre esto volveremos.

Por último, las diferentes relaciones que supone la dramatización de la materia histórica en la obra de Pedro Calderón de la Barca no han sido del todo caracterizadas por la crítica ya que ni siquiera existe una exhaustiva sistematización de los tipos de obras históricas. De esta complejidad en la clasificación de sus obras, que lleva implícito también un problema de definición del drama histórico, deriva una compleja problemática acerca de los modos de leer el teatro histórico calderoniano.

Esta problemática conlleva, por ejemplo, las múltiples utilidades de lo histórico que no siempre opera bajo las mismas funciones. Para una mejor aproximación a estas preguntas, como propuesta de una posible solución y como muestra de un estudio de conjunto creo que es importante el libro colectivo *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*.<sup>17</sup>

---

discutir las clasificaciones de las obras históricas por la riqueza y la potencialidad de problemas que plantea.

<sup>16</sup> Para un acercamiento más completo al estado de la cuestión sobre el teatro histórico de este autor ver Melchora Romanos (1997).

<sup>17</sup> Me refiero al volumen colectivo Romanos-Calvo eds. (2002)

Otro campo que ha llamado la atención de la crítica, particularmente de la anglosajona, ha sido el estudio de los dramas históricos del barroco español en comparación con el teatro isabelino. Estas lecturas parten no de una relación literaria entre ambos países sino de condiciones similares tanto poéticas como históricas que permiten la existencia de estos acercamientos que comparan los dos teatros.<sup>18</sup>

En resumen, la bibliografía acerca del teatro histórico en general desarrolla los mismos problemas que veíamos planteados en el momento de la definición y propone diferentes respuestas en relación con el ángulo crítico escogido por los autores. En lo que hace a los estudios específicos acerca del teatro histórico áureo, éstos combinan muchas veces elementos de la crítica tradicional con enfoques novedosos que ofrecen miradas distintas sobre este tipo de obras; cabe destacar que si bien la bibliografía general sobre el teatro áureo no es abundante, sí existe gran cantidad de obras puntuales que trabajan distintos aspectos relacionados con las características de las obras históricas y que podrían dividirse en dos grupos, a partir de su metodología de trabajo<sup>19</sup>: los que siguen, consciente o inconscientemente las líneas propuestas en general por Benjamin o por Lindenberger y los que operan solamente siguiendo los criterios argumentales o los postulados historicistas, elemento que no debe ser despreciado sino visto como un primer y valioso acercamiento a las obras. Son al respecto interesantes las consideraciones de Lindenberger (1975: 3)

Our modern prefaces to older historical plays generally expend a goodly amount of space on how the writer used the chronicles he was working from; often, in fact, the relevant source material is reprinted in an appendix. Although our tendency to stress the importance of sources is doubtless a product of the "positivistic" mode of scholarship which dominated literary study earlier in our century, it is also, I think, a

<sup>18</sup> Son ilustradoras, al respecto, las consideraciones de John Lofis (1987:5) en su introducción a un estudio de estas características: "Attention to Lope's and Shakespeare's refusal to discriminate consistently between matters appropriate to comedy and to tragedy and their indifference to the unities of time and place has obscured their concern for other aspects of neoclassical theory: for example, those pertaining to dramatic action and to decorum in characterization. In their attitudes toward neoclassicism, the two men are representative of most of their important contemporary dramatists. This conscious refusal to be limited by neoclassical theory made possible the development of history plays that are representations- with varying degrees of fidelity to historical or semihistorical records or legends (including in Spain the record preserved in the ballads)- of coherent sequences of events, usually of national significance. Although the dramatists sometimes turned for their subjects to the Rome or Greece of antiquity or to the histories of foreign countries, they wrote most frequently about their own countries. Spain and England alone in the Renaissance produced important dramas of national history."

<sup>19</sup> Para completar el panorama bibliográfico es indispensable consultar el estudio bibliográfico "La Historia en el teatro español de los siglos XVI y XVII: una aproximación bibliográfica" de B. García García (2001).

kind of "common-sense" attitude which we have learned to take for granted: our first notion in reflecting about a history play is not to view it as an imaginative structure in its own right but to ask how it deals with its historical materials.

Sin embargo, ambos ejes de análisis no son azarosos sino que implican diferentes posiciones críticas, los estudios que optan por afirmar, reafirmar o restaurar la relación de la pieza teatral con sus fuentes históricas y miden su valor dramático a partir de la fidelidad o no con sus intertextos históricos están despojando de todo conflicto la relación historia y poesía asumiendo el valor absoluto de la primera y no su relatividad discursiva.

Por su parte, aquellas lecturas que intentan desentrañar en las obras los diferentes mecanismos de representación de la realidad que las acercan pero que también las distancian de sus posibles fuentes históricas o no históricas y que apuntan al análisis de los postulados ideológicos implícitos en la doble temporalidad, son las que entienden la relación entre la historia y el teatro como una zona de frontera, accidentada e incierta. Creo que queda claro que esta es la impronta que deseo imprimir a mis aportes críticos.

### CAPÍTULO III

## EL DRAMA HISTÓRICO ESPAÑOL

### SU PRECEPTIVA

#### 3.1. HACIA UNA POÉTICA DE LA PRECEPTIVA

“¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verosímiles sino con patentes errores, de todo punto inexcusables?”  
(*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, XLVIII)

La cita del canónigo de Toledo, en este diálogo con don Quijote en el que ha emparentado el problema de las novelas de caballerías con el de la comedia, en tanto géneros no verosímiles; instaura el grado de importancia de los debates acerca de la Comedia como una presencia novedosa dentro del sistema genérico de los siglos XVI y XVII españoles. Las cuestiones que se suscitan alrededor de este problema son arduas y numerosas, es por eso que preferí, como ya expliqué en la metodología de este trabajo, acotarlas solo a lo que resulta pertinente para la definición de drama histórico; pese a eso no debemos olvidar que la Comedia produce no solamente reflexiones acerca de su estilo sino también, como lo ha demostrado ya Vitse (1990), acerca de la licitud o no de ese tipo de obras en el marco de lo que el crítico francés denomina la “controversia estética”.<sup>1</sup>

Esto significa que los ejes de lectura del importante *corpus* de preceptiva que dedican algunas de sus páginas al fenómeno de la Comedia nueva pueden trazarse siguiendo diferentes caminos. El primero de ellos será el que atienda a las diferencias ya marcadas entre los dos tipos de polémicas: la ética y la estética, estudiadas y sistematizadas brillantemente por Vitse (1990), por lo menos en lo que hace al primer cuarto del siglo XVII. El segundo será el que apunte a las preceptivas que

---

<sup>1</sup> Cabe destacar el cambio de la crítica en relación con el problema de la preceptiva. Por ejemplo Newels (1974:13) hace alusión a que “Menéndez y Pelayo había por lo menos subrayado la importancia del Pinciano, pero después de él vinieron a considerarse las poéticas españolas sencillamente como obras faltas de toda originalidad, como copias mediocres de teorías italianas infinitamente más ricas, y en definitiva como un intento rezagado de resumir los esfuerzos que se habían hecho en Italia por determinar la esencia de la poesía y de los géneros poéticos” (13). Las razones de este desprecio por las poéticas renacentistas españolas son variadas y las explica claramente Newels en el primer capítulo de su obra en el que repasa desde la historia literaria los modos de construir la preceptiva áurea de los neoclásicos y de los románticos.



diferencian el teatro histórico funcional a alguna de estas dos controversias; otro criterio clasificador debería interrogarse acerca de las diferentes épocas de la Comedia y las consiguientes variaciones que esto trae en las poéticas. Creo también fundamental considerar como premisa la particular relación entre la teoría y la práctica que se da en este período en lo que respecta a lo dramático. Para esto, hay que considerar que muchas veces las obras teóricas intentan dar un marco de reglas a una situación que, en la práctica, ya había encontrado sus propios medios de funcionamiento.<sup>2</sup>

El otro gran problema en la sistematización de la preceptiva tiene que ver con la heterogeneidad de los textos que proponen soluciones a problemas poéticos. Entre ellos podemos encontrar tratados, apologías, defensas de autores u obras particulares, pero también trozos dentro de obras de ficción. Con lo cual el tipo textual también relativiza las ideas, no es lo mismo que sean sostenidas en un tratado de preceptiva a que sean proferidas por uno de los interlocutores de un diálogo y menos aún por personajes de ficción. Complicación que se añade al criterio que se escoja para la clasificación de estos textos teóricos: si se los organiza, como marcábamos antes, desde criterios cronológicos, si se lo hace siguiendo su apego o no a postulados aristotélicos, platónicos, horacianos; si se los agrupa teniendo en cuenta si argumentan acerca de, en términos de Vitse, la controversia estética o la controversia ética que rodea a las comedias o si se realiza este proceso de selección y organización a partir de la aplicación de un problema previo como puede ser la tragedia amorosa, la sátira o el teatro histórico.

Como se ve, el panorama es más que complejo, lo que aquí se propone como una posible solución es una suerte de recorrido por las manifestaciones principales de la preceptiva condicionado por la búsqueda de ciertas características y de ciertos mecanismos de funcionamiento del teatro histórico; de ningún modo se apunta a hacer una lectura exhaustiva de este fenómeno sino que se intenta recuperar lo que ciertas preceptivas poseen de útil para un mejor entendimiento de la Comedia nueva y del subgénero particular del teatro histórico.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Este complicado problema puede recorrerse en distintos estudios como las *Ideas Estéticas* de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal (1935) y todos los estudiosos del *Arte Nuevo* de Lope de Vega.

<sup>3</sup> El acercamiento a la preceptiva se realizó a partir de una serie de fuentes intermedias que ya proponían una selección de los principales textos de preceptiva en general y sobre la Comedia nueva en particular. La mayoría de estas selecciones trabaja con casi las mismas obras en lo que hace a la preceptiva dramática y se hace siempre un seguimiento de los mismos problemas: la relación con los postulados aristotélicos, los mecanismos de definición de los géneros y las oscilaciones y

Es evidente, entonces, que no se pretende realizar un análisis exhaustivo pero tampoco un recorrido descriptivo acerca de las diferentes ideas que sobre los géneros y sobre el teatro histórico pueden extraerse de las preceptivas. Solo, desde la plena conciencia de la importancia de las cuestiones de poética en este período y en particular de aquellas relacionadas con el teatro, fundamentalmente a partir del quiebre de ciertos postulados aristotélicos y de la necesidad de justificar este alejamiento, se trata de sistematizar aquellos rasgos que, en textos normativos heterogéneos, puedan echar luz acerca de la compleja relación entre la materia histórica y las matrices que se eligen para dramatizarla a lo largo de los casi cien años de la Comedia.<sup>4</sup>

---

justificaciones que se producen como consecuencia de ubicar la Comedia más cerca del *prodesse* o más cerca del *delectare*. Funcionan de esta manera la *Preceptiva dramática española* de Federico Sánchez Escribano y Antonio Porqueras Mayo (1965) o la breve pero útil obra de Margarete Newels (1974); aunque sin duda es M. Vitse (1990) quien mejor ha sistematizado la preceptiva como herramienta para los análisis que quieran hacerse sobre el teatro áureo. Por otra parte, otras obras de consulta fueron aquellas que antes de abordar un tema particular desarrollaban como introducción una recorrida por el abordaje de la preceptiva sobre ese problema describiendo en algunos casos las características generales de las obras de preceptiva. Es este el caso de María Rosa Alvarez Sellers (1997) o el libro de A. Pérez Lasheras (1994) sobre la sátira.

Un rápido recorrido por estos manuales de preceptiva arroja como resultado que las preceptivas citadas por todos los críticos son similares. Por ejemplo para Newels (1974) un criterio de división es por un lado : “ las que fundan sus teorías en la *Poética* de Aristóteles”(Newels 1974) dentro de las que cita la *Philosophia Antigua Poética* del Pinciano, el *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva, las *Tablas Poéticas* de F. de Cascales o la *Nueva idea de la tragedia antigua* de Jusepe Antonio González de Salas y por otro lado la “mezcla de idealismo platónico con libertad romántica que se eleva en su originalidad contra el dogma de las reglas y las tres unidades aristotélicas” de *El cisne de Apolo* de Alfonso de Carballo. Vitse, por su parte organiza la preceptiva a partir de la controversia ética y la controversia estética. Para la primera, basándose en la *Bibliografía* de Cotarelo (1904) más las citas dadas por otros autores como Wilson (1960), Moir (1970), Rozas (1979) o de la Granja (1980), incluye al Pinciano, a Antonio Liñán y Verdugo, a Fray Pedro de Figueroa, Alonso Núñez de Castro Francisco Gutiérrez de los Ríos y Francisco Santos; mientras que para la controversia estética, que Vitse organiza también siguiendo los ejes de cercanía o la reelaboración de Aristóteles y de Horacio, los tratadistas Ricardo del Turia, *Expostulatio Spongiae*, *Tablas Poéticas*, Agustín de Rojas, Fray Manuel Guerra y Ribera, Francisco de Barreda, Bances Candamo. Los textos presentados por la *Preceptiva dramática*, más allá de las críticas, se han instituido como canónicos para cualquier lectura teórica que se lleve a cabo acerca del fenómeno de la Comedia, están presentes en la selección: el Pinciano, Carvallo con su *Cisne de Apolo*, Francisco de Barreda, F. Enriquez de Guzmán, J. A. González de Salas, López de Vega, Alvaro Cubillo de Aragón. Por su parte M. R. Alvarez Sellers se hace eco de estos preceptistas y en su recorrido por la teoría de la tragedia amorosa, que organiza por orden cronológico cita a Fray Marcos Salmerón, al anónimo *Discurso apologético en aprobación de la comedia*, a Alvaro Cubillo de Aragón, a padre Guerra y Ribera y a Bances Candamo, pasando por Caramuel y por Cascales. Un acercamiento desde otro punto de vista pero que focaliza en el problema de la división genérica al intentar delimitar las características teóricas de la sátira es el estudio de Pérez Lasheras (1994); allí los preceptistas que aparecen son: una vez más el Pinciano, Luis Alfonso de Carballo, Juan de la Cueva, Francisco Cascales, Caramuel, Cristóbal de Mesa y Francisco Ortiz.

<sup>4</sup> Hemos podido manejar la *Philosophia Antigua Poética*, el *Theatro de los Theatros* y las *Tablas poéticas*. El resto de las preceptivas nos llegó a través de esta suerte de manuales que los recopilan siguiendo algún eje aglutinador. Sin embargo, tal como se aclaró en la metodología de esta tesis, lo importante de las preceptivas era reconocerlas como textos que dialogan con la producción dramática. La definición de los rasgos del drama histórico se obtendrán del complemento entre estas preceptivas.

Como este trabajo con la preceptiva no resulta un fin en sí mismo se organiza alrededor de dos criterios fundamentales para la intelección de diversas coordenadas teóricas del drama histórico: el lugar de la historia en la preceptiva y la distinción entre comedia y tragedia. Este acercamiento puede recoger los ejes de clasificación enunciados más arriba: el de la división cronológica con una gran explosión de preceptiva que se da en ese primer período de la comedia que Vitse cerraba en 1625 y otros críticos hacían llegar hasta la década de 1630-1640, en el que se pueden encontrar por un lado obras fuertemente teóricas como la *Philosophia Antiqua Poética* o las traducciones de la *Poética* de Aristóteles y por otro una serie de tratados que defienden o atacan la nueva comedia; en la segunda parte del siglo la preceptiva poética no es tan abundante y se destacan dos o tres obras fundamentales como el *Primus Calamus* de Joan Caramuel fechada en 1688 y escrita en latín, la *Aprobación del reverendo padre Fray Manuel Guerra a la verdadera quinta parte de Calderón* de 1682 o el *Teatro de los teatros* de Francisco Bances Candamo de 1690.

Se puede aducir también que, si se consideran los problemas teóricos estructurantes del concepto de drama histórico (la relación Historia Poesía y la diferenciación de los géneros dramáticos) como fundamentalmente aristotélicos, también se podría recurrir a cierta organización que agrupase las preceptivas en relación con su distancia o no de los postulados aristotélicos. Modo de leer la preceptiva que tiene su explicación si prestamos particular atención a las observaciones de Vitse (1990: 172):

Question centrale, en effet, que celle de l'aristotelisme, puisque les théories du Stagirite se retrouvent toujours, sous une forme ou sous une autre, et de façon plus ou moins explicite, au cœur du débat esthétique. L'analyse de l'influence du philosophe grec ne s'offre donc pas seulement comme un commode artifice de présentation, dans le balancement rhétorique qu'elle entretient avec l'utilisation du Docteur angélique comme point de convergence des discussions sur la justification morale du théâtre. Elle apparaît surtout comme un irremplaçable critère pour mesurer dans le temps ce que laissent trop souvent échapper les études de détail, à savoir les limites, les modalités et les finalités selon lesquelles les théoriciens de l'art dramatique opèrent une sélection polémique, puis élaborent une redistribution de certains thèmes de la *Poétique*.<sup>5</sup>

---

la propia producción poética y las opiniones acerca del tema vertidas por los propios dramaturgos en dedicatorias, en obras teóricas del estilo de *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina o en las propias comedias.

<sup>5</sup> Habría que pensar, en realidad, si el propio teatro histórico no es un concepto que solo puede crecer al amparo del aristotelismo y de los contenidos de la *Poética*. Prueba de ello es que cualquier

Es interesante también al respecto la Dedicatoria de *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana* de Alonso Ordóñez (1626). En dicha dedicatoria el autor manifiesta:

Y así, Señor, en todas las lenguas los que con acierto en lo especulativo, y practicándola, se han empleado en los ejercicios desta arte, han tenido por maestro el papel de Aristóteles, aunque tan pequeño de mas importancia como dice Castelvetro, que todo lo demas que della por otros diversos ingenios está escrito. Quise pues darla a nuestra lengua, juzgando por necesidad indigna de la opulencia, que alcanza en todas facultades, carecer de la basa y fundamento desta, en que tan nobles ingenios suyos se exercitan. (*apud* M Newels, 1974: 182)

Recorriendo las distintas preceptivas en general, se erige, a mi juicio, como más importante la diferencia de método: las primeras décadas del siglo XVII producen su teoría a partir de las obras concretas en un movimiento inverso a lo realizado en los siglos anteriores en donde se escribía teoría para la práctica. En los comienzos del siglo XVII la teoría oscila, de este modo, alrededor de ataques o de legitimaciones a un molde ya practicado y presenta una perspectiva teórica que funciona inversamente a los siglos anteriores. El modelo de la Comedia nueva ya está afianzado y hay una fuerte necesidad de legalizar lo ya escrito y lo ya legalizado por el público, por eso tal vez los aportes más productivos para nuestro trabajo estén en las primeras preceptivas, especialmente en la *Philosophia Antigua Poética*.<sup>6</sup>

El primer eje de delimitación, el cronológico se explica también en tanto los siglos XV y XVI plantean una preceptiva que se preocupa por conjugar la comedia y la tragedia latina, desde los modelos de Terencio y Séneca (a través de los comentarios de Servio-Donato y de Diomedes) respectivamente, con las reglas

---

definición que de él se intente recurre siempre a la distinción que existe entre la materia de la tragedia y la de la comedia.

<sup>6</sup> Cabe destacar, sin embargo que la utilidad de la *Philosophia Antigua Poética* se plantea en un doble sentido: en primer lugar por ser una preceptiva canónica e indispensable para cualquier estudio que se quiera emprender acerca de las teorías la poética del siglo XVI; en segundo lugar porque un texto crítico que seguiremos bastante de cerca como es el de Vitse (1990) extrae de ella diferentes elementos que le permitirán elaborar la compleja diferenciación de los géneros dramáticos. Sin embargo no hay que perder de vista estas palabras de Newels (1974: 24n) quien indica, al considerar la fecha de datación de la poética que " Schack había supuesto que la *Philosophia Antigua Poética* había sido compuesta unos diez años antes de su publicación, quizá ya alrededor de 1580, basando esta suposición en el hecho de que no se menciona en ella el teatro de Lope de Vega. Es muy posible que el plan fundamental de la obra proceda de aquella época, pero la fecha más probable de su composición efectiva se sitúa entre 1588 y 1593 como se puede inferir por una serie de datos contenidos en la misma. [...] La reputación de Lope como autor teatral empezó a difundirse por el año 1585. [...] Es probable que haya visto alguna comedia de Lope pero los autores teatrales que disfrutaban de gran reputación por los años 1580-1590 eran Cervantes, Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola.

aristotélicas. Ayuda también en este intento de conjugar tragedia con comedia el hecho de que en este primer período de la preceptiva la comedia no sólo ya ha adquirido una legitimación propia frente a la tragedia, contrariamente a lo planteado en la *Poética*, sino que además se erige como género óptimo para la función didáctica, gracias también en parte a los comentarios de Servio y Donato.<sup>7</sup>

Esta necesidad de mezclar ambas líneas, añadida a la idea de producir una nueva comedia desde lo español, se ve plasmada por primera vez en la obra del Pinciano que sería como la bisagra entre ambos períodos. La importancia de la *Philosophia Antigua Poética* reside en que intenta contribuir a su manera a la grandeza del Imperio Católico; tanto el poder político como las artes y las ciencias debían poder competir con Francia e Inglaterra. Así, este primer momento prepara, posibilita y autoriza las comedias españolas que funcionarán luego como disparadores de las preceptivas de la segunda mitad del siglo,

El otro corte, el relacionado con el apego o no a los postulados aristotélicos, sólo es válido con determinadas relativizaciones. De ningún modo la teoría propugna que todo debe partir de Aristóteles pero sí tal vez hacer como si partiera de él; de esta manera, postulados no pertenecientes al filósofo griego se elevan, en el siglo XVI, al rango de norma aristotélica<sup>8</sup>. De hecho es Aristóteles el eje teórico que intenta proponer el *Arte Nuevo* al erigirse como nueva normativa. Lo interesante aquí radica en entender cómo se producen las apropiaciones y reapropiaciones de Aristóteles, puesto que hay que tener en cuenta que en la apropiación de la Antigüedad coexisten los esquemas de Diomedes, de Servio-Donato, de Cicerón y también de los propios preceptistas italianos<sup>9</sup>.

Estas diferentes formulaciones, descriptas por Newels (1974) se transforman

---

<sup>7</sup> Sobre el problema de la mezcla de la tragedia y la comedia volveremos puesto que es nodal para la definición del teatro histórico.

<sup>8</sup> El debate sobre el aristotelismo es complejo tal como lo señalan Newels (1974) o Vitse (1990). A los efectos de la caracterización de la preceptiva dramática que aquí interesa se deben tener en cuenta una serie de elementos, por ejemplo las siguientes consideraciones de Newels quien indica- entre otras cosas- que " No se puede contestar a la pregunta de cual era el volumen y cuál era la influencia del aristotelismo, si no se tiene en cuenta la literatura latina de la Edad de Oro: las retóricas, los escolios o comentarios de Horacio y Aristóteles, los comentarios sobre el teatro de la antigüedad." (21). Señala también la crítica alemana que " La *Poética* de Aristóteles siguió fomentando, por su forma y sentido, la consideración de los géneros por separado, característica de la antigüedad y, en particular la estricta distinción entre tragedia y comedia." (44). Vitse (1990 : 67), por su parte, opina acerca de la cuestión del aristotelismo que « question centrale en effet, que celle de l'aristotelisme, puisque les théories du Starigite se retrouvent toujours, sous une forme ou sous une autre, et de façon plus ou moins explicite, au cœur du débat esthétique »

<sup>9</sup> Para la comprensión de los tratadistas italianos es indispensable la lectura del capítulo XVIII de Weinberg (1961).

en lo que Vitse (1990) traduce en términos de “Aristote contre Aristote”; “Aristote et Horace” y “Aristote, Horace et Saint Thomas” para dar cuenta de un proceso que engloba cambios teóricos pero también prácticos y sin el cual, el drama histórico hubiera sido imposible. Dentro de ese proceso, siempre siguiendo a Vitse, la conciencia de una ruptura con elementos tradicionales puede representarse sólo exteriormente como una suerte de rebeldía hacia Aristóteles como el inicio y la figura reconocible de la *Poética*. Así, determinadas “actitudes irreverentes” solamente serían meros manifiestos poéticos que, en profundidad, mantendrían estructuras clásicas.<sup>10</sup>

### 3.1.1 LA HISTORIA EN LA PRECEPTIVA

Fadrique dixo: Ello está muy bien interpretado, y no ay que altercar sobre este negocio más, porque la prestancia de la Poética sobre la Historia en esso consiste: que el poeta escriue lo que inuenta y el historiador se lo halla guisado. Así que la Poética haze la cosa y la cría de nueuo en el mundo, y, por tanto, le dieron el nombre griego que en castellano quiere decir hacedora como poeta, hacedor, nombre que a Dios solamente dieron los antiguos; mas la Historia no nos da la cosa, sino sólo el lenguaje y disposición de él.  
(*Philosophia Antigua Poetica*, II, V: 11)<sup>11</sup>

El problema de la historia como materia dramática reviste en las preceptivas diferentes matices. En primer lugar, siguiendo esta mirada aristotélica, los preceptistas trabajan para establecer las clásicas divisiones entre Historia y Poesía, lo cual produce como corolario el debate de la pertinencia de la historia como argumento dramatizable para la ficción. Por añadidura si la historia puede ser dramatizada se produce el otro gran debate que atañe al problema del género puesto que, siguiendo la preceptiva aristotélica, de lo que se hacen eco varios teóricos, entre ellos el Pinciano en su epístola IX: “La tragedia se funda en historia mientras que la comedia es toda fábula” (20) la historia aparecería como rasgo definitorio del género

<sup>10</sup> De todos modos no se deben perder de vista las múltiples contradicciones en la relación con el estagirita de toda la poética y la práctica dramáticas de los siglos XVI y XVII resumida en estos interrogantes planteados por Vitse (1990 : 227-228) : “ Comment n’être pas d’accord avec ces affirmations sur l’aristotelisme des dramaturges du XVIIIe siècle, quand il s’oppose au platonisme selon Menéndez Pidal, quand il rappelle la promotion de la *Rhétorique* du Philosophe, quand il met en valeur, surtout, la fonction sociale et politique (au sens grec du terme) de son exemplarité «historique», si loin du moralisme éternel auquel certains voudraient nous faire croire? Mais comment, en même temps, ne pas voir que le problème se déplace, parce que des conceptions sur les finalités de l’art, on en vient insensiblement à examiner la nature des valeurs exemplaires aristotéliquement intégrées dans une forme née aux antipodes de l’aristotelisme ? »

<sup>11</sup> Todas las citas de la *Philosophia Antigua Poetica* se realizan por la edición de Alfredo Carballo Picazo (1973)

trágico fundamentalmente a partir de ciertas lecturas de Aristóteles y de los teóricos italianos.<sup>12</sup>

La distinción aristotélica Historia-Poesía se mantiene, al menos enunciada, en las preceptivas pero ha perdido su carácter absoluto. Una posible pista para el borramiento de las diferencias entre la Historia y Poesía desde Aristóteles pueden darla las siguientes afirmaciones de Newels (1974, 43):

Pero había aún otra arma más eficaz contra el argumento de la mentira. Es hecho generalmente reconocido que lo que ayudó al aristotelismo a triunfar en la preceptiva fue el Concilio de Trento. Después de lo que había sucedido con la Reforma había, entre otras urgentes tareas, que volver a definir los métodos de la teología- sobre todo en lo que respecta a la exégesis bíblica- y volver a delimitar también el terreno que correspondía a las ciencias y a las artes. Tanto los poetas como los teólogos tuvieron que interesarse por la cuestión de la esencia de la poesía, que es fundamentalmente una cuestión filosófica.

Es interesante también para reflexionar acerca del concepto de verdad y de la relativización de que sea ajeno a la poesía la *Loa de la Tragedia Alejandra* de Lupericio Leonardo de Argensola:

Mirad en poco tiempo quantas tierras / os hace atravesar esta Tragedia; / y asi si en ella veis algunas cosas / que os parezcan difíciles y graves, / tenedlas sin dudar por verdaderas, / que todo a la Tragedia le es posible, / pues muda a los hombres sin sentido / de unos Reinos en otros y los lleva. ( *apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 54)

Por su parte, la *Philosophia Antigua Poetica* y otros preceptistas de la primera parte del siglo XVII se interrogan acerca de esta distinción y casi todos ellos coinciden en que la diferencia no radica en el modo de imitación sino en el estatuto de verdad. Por ejemplo Cristóbal de Mesa en su *Valle de Lágrimas y diversas rimas* (1606) indica en su dedicatoria que “ Es la Poesía imitadora única / de la Naturaleza en todo próspera / y es como amiga y compañera intrínseca, de verisimil, de quien siempre es próxima...”. (*apud* Newels, 1974: 166)

Más que en la diferencia Historia-Poesía, los teóricos se detienen en lo verosímil como elemento fundamental de la ficción, idea que también proviene de la *Poetica* de Aristóteles<sup>13</sup> Así lo expresa Hugo en la Epístola IV de la *Philosophia*

<sup>12</sup> Muchas veces las definiciones genéricas del drama histórico siguen operando a partir de esta distinción sin detenerse en los rasgos dramáticos constitutivos de las obras.

<sup>13</sup> “... la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable o necesario. La distinción entre el historiador y el poeta no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Herodoto

### *Antigua Poética:*

Calló Fadrique y Hugo dijo: Reparo a los dos golpes con dos escudos, y no malos, y aun pudiera con muchos más, pero basten éstos; el uno es Platón y el otro Aristóteles, que dicen que el fabular es natural a la Poética; lo cual está ya tan probado, que no ay que gastar tiempo en ello; supuesto lo cual, digo que el poeta no se obliga a escribir verdad, sino verisimilitud, quiero decir posibilidad en la obra, y todas esas cosas que decís, la tienen, porque fue posible haber puerto en la África semejante en algo, ya que no en todo, al que describe Virgilio, y al poeta lícito le es alterar la Historia como está dicho y no la fábula. (II, V: 79)<sup>14</sup>

el poeta no es obligado a la verdad más de cuanto le parece que conviene para la verisimilitud; lo cual especialmente usan los trágicos y épicos prudentísimamente en general para hacer su narración más verosímil, y con algunas verdades como rafas tener firme la tapicería de sus ficciones. Todo esto se hace para el fin que está dicho, que es el deleite y la doctrina.<sup>15</sup> (II, V:97-98)

Se ve también en estas citas que, pese a que esta distinción hace a la esencia de la poesía y no a cuestiones relacionadas con la preceptiva dramática, la idea de que la Poesía debe ser verosímil es fundamental, ya que la definición de verisimilitud en la poesía deja abierto el camino para lo que será una constante en el drama histórico del Barroco español, la alteración de la materia histórica, que puede confirmarse en esta cita:

Así que los poemas que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela, y es de tal modo, que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere, como no sea más la historia que la fábula, porque en tal caso será el poema imperfecto y falto de la imitación, la cual da el nombre. (II, V:98)

Cascales coincide con estas ideas al afirmar en sus *Tablas poéticas* que:

Así que unas veces el poeta constituye su acción verdadera y entonces pone nombres verdaderos, los que halla en la historia. Otras veces finge la fábula, y entonces los nombres serán también fingidos. Sólo se a de notar que cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa cómo debiera pasar según el arte, eso que falta lo a de suplir el poeta, ampliando, quitando, mudando como más convenga a la buena imitación. Acerca desto dize Robortelo doctísimamente, como siempre: Quatenus igitur fingit in rebus, verisque actionibus, vel ipsas augens, vel exornans ex verisimili, ex hoc satis patet esse Poetam. «En quanto el poeta (dize) finge en cosas

---

y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido y el otro lo que podría haber acontecido...”

<sup>14</sup> Todas las citas de la obra se realizan por Carballo Picazo (ed. 1973).

<sup>15</sup> Los problemas poéticos están en el conjunto de la preceptiva áurea íntimamente ligados unos con otros; de esta forma la idea de la verisimilitud trae aparejada el problema del gusto y de la enseñanza. En este punto la mayoría de los preceptistas se hace eco de la aseveración horaciana de “Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci”. Sobre este tópico retornaremos en el momento de analizar los géneros dramáticos.



de historia y verdaderas acciones, o aumentándolas o exornándolas según el verosímil, con razón se puede llamar poeta.» De donde concluimos que si la acción histórica pasó de la manera que debiera pasar según el verosímil, que es acción digna del nombre de poesía; y que si a esa acción le faltaron cosas necesarias para la perfección poética, que las puede y debe el poeta suplir con el arte. (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 166-167)

Al establecerse esta diferencia entre la verdad de la Historia y la verosimilitud de la Poesía se legitima la posibilidad de variar la materia histórica en función de las exigencias artísticas. Así las diferencias entre Historia y Poesía deben continuar también en los mecanismos de imitación propugnados por esta última para llegar a la perfección poética. Lo interesante es que el proceso artístico no borrará la oposición y ésta se reformulará en otras dicotomías estructurantes de la normativa poética áurea que resultan ambas axiales en una caracterización del teatro histórico: *prodesse -delectare* por un lado y tragedia-comedia por otro.

De ahí que sea fundamental un recorrido por las cuestiones genéricas, que indague no solo sobre las diferencias y las mezclas entre tragedia y comedia planteadas por los preceptistas y la consiguiente justificación o no de la tragicomedia como género novedoso y típicamente español sino también que problematice acerca del *prodesse* y del *delectare* que la utilización de cualquiera de cada uno de estos géneros dramáticos supone. Porque el punto de partida teórico es que la Historia, la verdad puede ingresar como materia en el terreno de la ficción siguiendo las diferentes reglas de la verosimilitud pero, solamente como material de la tragedia como ya manifestaba Aristóteles en su *Poetica*.<sup>16</sup> Una revisión de la preceptiva en este punto deberá mostrar si la oscilación y la relativización de ciertos preceptos tiene también como consecuencia, en la normativa, el desplazamiento de esta relación historia-tragedia.

### 3.1.2 LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS Y LA MATERIA HISTÓRICA

Nihil ergo cum hac in re peccent  
Hispani,  
obmutescant necesse est accusatores ceteri

No es una afirmación novedosa decir que tanto la preceptiva del siglo XVI como la del XVII percibe la necesidad de teorizar sobre los géneros y especialmente sobre sus límites, sus características y sus modos de definición, en un momento en el

<sup>16</sup> El problema de la verosimilitud se plantea con mayor fuerza en otros géneros literarios como por ejemplo la épica, allí sí son fundamentales las intermediaciones de los teóricos italianos. Sobre este

que las coordenadas clásicas están sufriendo, en la práctica, un proceso de reacomodamiento. Tal vez, la Comedia sea el ejemplo más extremo de esta mirada novedosa sobre la preceptiva y tal vez sea también el lugar en donde se ve de mejor modo no solo la necesidad de conciliar teoría y práctica sino también la conciencia de la posibilidad de producir algo nuevo que permite entrar de lleno en la modernidad.<sup>17</sup>

No nos detendremos en el problema de los distintos géneros y en el modo de diferenciación sino que trabajaremos directamente sobre el género dramático, fundamentalmente alrededor de cómo influye el concepto de mezcla de estilos en una definición del teatro histórico.<sup>18</sup>

Habría que distinguir por lo menos dos modos de argumentar dentro de las preceptivas: por un lado el de aquellas obras teóricas que trabajan directamente con el drama histórico y por otro la de las poéticas que al intentar justificar o rechazar las diferencias entre la tragedia y la comedia toman como uno de los argumentos la dramatización de lo histórico. Ambos modos dejan entrever un método de trabajo que es el recuperado por varios críticos posteriores: el de clasificar los distintos subgéneros de acuerdo a la materia que se dramatiza, focalizadas las diferencias en este caso en el concepto de verdad que distinguiría la comedia de la tragedia o formas de la comedia.

Así, entre ambos extremos del período temporal que aquí se analiza: el Prohemio de la *Propalladia* de B. Torres Naharro (1517)<sup>19</sup> y el *Teatro de los Teatros de los pasados y presentes siglos* de F. Bances Candamo (1690) se elaborarán taxonomías fundadas en el tipo de materia que se utiliza y se reflexionará acerca de si el argumento histórico define un tipo de subgénero dramático.

---

tema es ineludible la consulta de Weinberg (1961) y de Riley (1981). Un breve pero interesante estado de la cuestión puede verse en Parodi (2002: 33 y 43).

<sup>17</sup> Recuerdo una vez más la lectura de E. Rodríguez Cuadros sobre Calderón como hombre de la modernidad o las propias afirmaciones de Vitse (1990) acerca de la modernidad de la Comedia, criterio que lo ayuda a estructurar su división en periodos.

<sup>18</sup> Es decir que no vamos a entrar aquí en las diferencias de las clasificaciones genéricas y las discusiones sobre los modos de clasificar la ficción intentando la síntesis de Aristóteles, Horacio, la teoría literaria medieval y los comentaristas italianos hasta llegar a la clasificación tripartita del drama, la epopeya y la lírica que en España es sistematizada por primera vez en las *Tablas Poéticas* de F. de Cascales. Una buena reseña de este problema y de cómo va evolucionando y dialogando la preceptiva se encuentra en Pérez Lasheras.

<sup>19</sup> Newels (1974) califica este *Prohemio* como “la primera formulación de teoría dramática en lengua vulgar” (35) y se interroga sobre “¿Qué serían de lo prelopidistas sin Naharro, sin las ideas que de él toman los autores dramáticos de la primera mitad del siglo XVI y que, por ejemplo, inician la nueva subdivisión de la obra, al modo típicamente español, en cuatro y también ya hasta en tres jornadas?” (139)

Torres Naharro, por su parte, enuncia primero las divisiones de los “antiguos” y define comedia y tragedia, pero luego manifiesta que:

Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo así: que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos. (...) De dónde sea dicha comedia, y por qué, son tantas opiniones que es una confusión. Cuanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia *se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad*, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea, como son *Serafina*, *Imenea*, etcétera.<sup>20</sup> (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 62)

En este intento por clasificar su propia obra, en el que Torres Naharro muestra sus conocimientos de Terencio y de Badio para aplicarlos a sus propias obras y propone la división de la comedia en dos tipos, según su materia en dos coincidiendo con la división entre la historia y la poesía o lo verdadero y lo verosímil.

Vitse (1990), al interrogarse sobre los modos de clasificación de los géneros dramáticos, comienza a enumerar las formas de distinguirlos que se han basado solamente en un criterio para diferenciarlos. Entre estas formas, que no llegan a percibir claramente las diferencias por ser reduccionistas, una de las más importantes es, para el crítico francés, la que se sustenta en la dicotomía, “de origen clásico, entre la materia ‘verdadera’ y la materia ‘fingida’” (308)<sup>21</sup>.

Más allá de que una taxonomía basada en lo argumental puede no sostenerse, fundamentalmente porque produce definiciones cerradas a otros criterios de clasificación; es importante recorrer aquellas preceptivas que tomaron en cuenta este problema de la materia, principalmente porque ya en ellas se puede entrever la relativización de las diferencias entre los géneros, no solo en cuanto a la materia que dramatizan sino también en relación con la terminología que utilizan.

Es el caso de Torres Naharro que solamente usa el término comedia como modo dramático adecuado a los tiempos en los que escribe; pero es también el de Bances Candamo quien casi doscientos años después, cuando ya ha pasado toda la Comedia (al reformular la clasificación presente en la *Aprobación del reverendo padre Fray M. Guerra y Ribera a la verdadera quinta parte de Calderón*) en su

---

<sup>20</sup> El subrayado es mío.

<sup>21</sup> La traducción es mía. Vitse, fundamentalmente, destina esta parte de su obra a establecer las diferencias entre lo trágico y lo cómico y a superar la diferenciación según la materia.

*Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (1690)<sup>22</sup> indica, al hablar de la comedia española que:

Dividiremoslas sólo en dos clases: **amatorias, o historiales**, porque las de santos son historiales también, y no otra especie. Las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en las que llaman de capa y espada y en las que llaman de fábrica. [...] Las comedias de historia, por la mayor parte, suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficazísimo...(33)<sup>23</sup>

En el espacio temporal existente entre Torres Naharro y Bances Candamo hay otra cantidad de teóricos que presentan este problema de la materia dramatizada, que si bien está tratado con diferentes fines y desde distintos ángulos, todos estos planteos contribuyen a construir la especificidad de un género ya construido en la práctica y solo posible en el seno de la Comedia puesto que todos poseen como eje estructurante la relativización consciente o inconsciente del tópico historia = tragedia; fingimiento = comedia.<sup>24</sup>

En principio, entonces, se deben desentrañar en las preceptivas dos problemas: la pertinencia de recurrir a la materia para elaborar no matices genéricos sino líneas nodales como las que separan a la comedia de la tragedia y luego la inexistencia de esas divisiones en relación con la materia dramatizada.

Así, como ya vimos, el Pinciano incorpora como sexta diferencia entre la comedia y la tragedia que “la tragedia se funda en historia, y la comedia es toda fábula, de manera que ni aún el nombre es lícito poner de persona alguna”; sin embargo, también se relativizará esta diferencia por una cuestión de método ya que la materia no puede funcionar como elemento diferenciador:

Y esto se saca fácilmente de lo que Aristóteles enseña en la doctrina trágica, de la cual dice que puede tener fundamento en historia como la *Ilíada*, y puede carecer deste fundamento como la *Flor de Agatón*: de manera que ni lo uno ni lo otro pone diferencia esencial alguna, sino – como dijimos cuando de la tragedia se habló– será

<sup>22</sup> Todas las citas de la obra se realizan por D. Moir (ed., 1970)

<sup>23</sup> Al respecto de esta clasificación de Bances dice Vitse (1990 : 309): “ Ne nous y trompons guère: malgré les progrès objectifs que représente cette taxonomie, elle n’en demeure pas moins doublement insuffisante. D’une part, parce qu’elle méconnaît la réalité spécifique d’un théâtre dont on a assez dit qu’il accordait à la fiction le privilège de se constituer hors de toutes les contraintes imposées par une distinction trop impérative entre *noticia* et *fantasía*. »

<sup>24</sup> Son interesantes, al respecto, las afirmaciones de Lope en su *Arte Nuevo* y las reacciones que dichas afirmaciones producen en preceptistas como por ejemplo Caramuel. Estos versos del *Arte Nuevo* los trataremos en el apartado correspondiente a la preceptiva dentro de la obra de Lope puesto que siguiendo a la crítica de los últimos treinta años consideramos que el sujeto enunciador del *Arte Nuevo* poco tiene que ver con un sujeto empírico Lope de Vega sino que está más cercano a cierta voz paródica construida desde la ficción poética. Sobre esto volveremos.

más verosímil en cuanto a este punto, la que en historia se fundamentare, que no la otra. (III, XI: 165)

Otras diferencias entre la comedia y la tragedia presentes en la *Philosophia Antigua Poetica* que también son dejadas de lado son: las referidas a los *personajes* “la tragedia ha de tener personas graves y la comedia comunes”, las *acciones* “la tragedia tiene grandes temores llenos de peligro y la comedia no”, el *final* “tristes lamentables fines, la comedia no”; la *estructura* “en la tragedia quietos principios y turbados fines, la comedia al contrario; el *prodesse*, que en la tragedia enseña la vida que se debe huir, y en la comedia la que se debe seguir y el *estilo* “la tragedia quiere y demanda estilo alto”.

Volviendo a la relativización de la materia como único elemento de diferenciación de los géneros:

El Pinciano y Salas, igual que Giraldi Cinthio hacen caso omiso de la regla según la cual la materia de la tragedia debe ser histórica y la de la comedia ficticia. Así se encuentran en conflicto con Tasso que prescribe en sus *Discorsi* la historia como argumento para la epopeya y la tragedia. (Newels, 1974: 79)<sup>25</sup>

Por su parte, en una preceptiva como *El cisne de Apolo* de Alfonso de Carvallo que conjuga todo tipo de fuentes y que según Newels (1974:30) “funda exclusivamente en Badio los aspectos esenciales de su teoría, inclusive en lo que se refiere a la tragedia y la comedia.”, las alusiones a la historia y la tragedia son más complejas.<sup>26</sup> En el momento de definir la comedia le otorga importancia a la historia como materia dramática y opina al respecto que:

..mas ya ahora se hacen comedias de historias ciertas, así profanas como divinas, y aun de personas físicas, que así las quiero llamar a las que de suyo son espirituales o intelectuales, no tienen al fin figura de persona y debajo della se representa, como es la paciencia, fortaleza o alguna otra virtud o vicio... (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 90).<sup>27</sup>

Esboza aquí Carvallo cierta diferencia dentro de las comedias históricas

---

<sup>25</sup> Sobre la poética de Salas nos detendremos más adelante.

<sup>26</sup> Las diferencias estriban en que ninguno de los comentaristas de Terencio considera la acción como elemento central del drama.

<sup>27</sup> Es importante en este fragmento la marca temporal del “ya ahora” como formas nuevas de hacer comedia puesto que se está tratando acerca de la historia del género comedia y hubo épocas previas a la actual, la primera representada por “Eupole, Cratino y Aristófanes, dice Ascencio, capítulo 6, que fueron los que primero dieron en este ejercicio, aunque no en el estilo dramático que ahora tienen, sino el exagemático, alabando a Dios y dándole gracias por los divinos beneficios y frutos cogidos [...] después de esto vinieron otros poetas que las pusieron en estilo dramático y representativo, yendo con el tiempo perfeccionándose, como las demás cosas. Su propia materia, después de puestas ya en buen estilo, fueron las fábulas y ficciones semejantes a la verdad...” (*ibidem*: 90)

(profanas y divinas), reafirma su utilidad didáctica pero relativiza las diferencias al dar la posibilidad de que la comedia trate de “ historias ciertas”, en la evolución que plantea para la comedia, ésta puede tratar temas históricos. Así, en el momento de diferenciarla de la tragedia esta preceptiva focaliza la diferencia de materia en el discutido problema del desenlace:

Tragedia resta ahora que digamos, la cual en su disposición y forma no se diferencia de la comedia, porque de las mismas partes consta. Pero la materia es diferente porque acaba en cosas tristes y lamentables habiendo al principio comenzado en cosas alegres y suaves, y de ordinario es de personas heroicas y famosas, abatidas por la fortuna.(*id.*: 93)

Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* también se detiene en esta cuestión y postula que:

En la tragedia alguna vez afean  
los sucesos contados de otra suerte  
dando ocasión que la verdad no crean  
y si en este precepto no de advierte,  
la historia en que se funda la tragedia  
se ofusca, y de lo cierto se divierte.  
De fábula procede la comedia  
y en ella es invención licenciosa,  
cual vemos en Naharro y en Heredia. (III, vv. 709-717)

Juan de la Cueva distingue los géneros comedia y tragedia, aunque apela también a los nuevos modos de hacer teatro. Un recorrido que focalice el problema de la materia a lo largo de estas primeras preceptivas y reflexiones acerca del drama dejan entrever algunas ideas interesantes: más allá del problema de la división de los géneros, la materia misma constituye una cuestión aparte en tanto se problematiza acerca de su pertinencia y su funcionalidad en el caso de diferenciar géneros. Por otro lado queda al descubierto en el tratamiento de esta cuestión la oscilación en los modos de nombrar. Otra reflexión posible es que, en un momento en que los géneros dramáticos están experimentando cierto reacomodamiento, el problema más importante no es el lugar que ocupa la historia como argumento de tal o cual género sino la necesidad de definir las características de estas nuevas formas de dramatizar y definir en qué medida distan de los géneros dramáticos clásicos. La discusión de la historia viene, como decíamos más arriba- ligada a la *Poética* y en ese marco debe entenderse que no se toma como problema fundamental sino como un tema más para ser debatido.

Hay tres preceptivas que se detienen particularmente en este tema, dos de

corte favorable a la fórmula dramática novedosa y otra que no la define en términos del todo positivos. Las tres preceptivas pueden ubicarse en similar período cronológico, puesto que ya no corresponden a la primera época de la Comedia nueva, sino que están datadas casi a fines de la primera época definida por Vitse (1990) como comedia de la modernización y en medio de lo que más arriba indicamos que ciertos críticos contemporáneos delimitan como la década de oro de la comedia española (1630-1640).

En realidad, el análisis acerca de la materia histórica que realizan estas tres preceptivas funciona en términos de que están analizando un nivel más de los elementos del drama español, ya no como forma de definirlo sino desde un acercamiento más descriptivo que permita explicar, o por lo menos mostrar los subgéneros dramáticos que se están perfilando.

Estas tres preceptivas son: *la Inectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras* de Francisco de Barreda ( Madrid, 1622); *la Nueva idea de la tragedia antigua* de Jusepe Antonio González de Salas (Madrid, 1633) y *la Idea de la Comedia de Castilla* de José de Pellicer de Tovar (1635). Solamente analizando los títulos nos damos cuenta de que estas preceptivas, más allá del modo de encarar el problema que cada una de ellas plantea, interpreta la nueva Comedia como algo propio de España y por qué no de Castilla. Esto que aparentemente parecería no ser relevante lo es por lo menos en dos aspectos, en primer lugar porque da cuenta de la conciencia de que existe algo nuevo, algo a lo que se intentará explicar desde la pertenencia geográfica, con lo cual va a ser difícil encontrar desde la estética detractores puros.<sup>28</sup>

Como corolario de esta afirmación podría pensarse que la utilización de materia histórica dentro de las nuevas matrices dramáticas, historia que no casualmente remitirá en esta época (pensando fundamentalmente en lo que sostiene

---

<sup>28</sup> Sobre este problema, que no es otro que el problema de la mezcla propuesta por la tragicomedia, se expresa de este modo Newels (1974:150): "Estas opiniones teóricas sobre la tragicomedia eran atacadas o defendidas según iba evolucionando en la práctica, la escena española. Quevedo, en una de sus poesías, niega aún con energía la licitud estética de un género como la tragicomedia. Su amigo y colaborador González de Salas, por el contrario, no vacila en su poética en distinguir la Comedia española precisamente con este nombre. Observa que las representaciones de tragicomedias (=comedia española) han redundado en mayor gloria de la nación. En el *Teatro scenico a todos los hombres*, que acompaña a los comentarios de Salas sobre la *Poética* de Aristóteles, dice: " para ambas representaciones Tragedias os doi, Comedias, o las Tragicomedias que hoy florecen mas, en que aquellas dos se ven unidas". Por esta época la comedia española (a veces, como hemos visto, precisamente bajo el nombre de tragicomedia) goza de aceptación general, como lo demuestran entre

Oleza en el estudio preliminar a la edición de *Peribáñez* sobre la producción de Lope durante el primer cuarto del siglo XVII) a los orígenes de España y a las luchas de la Reconquista encarnadas metonímicamente por Castilla, reforzarían la idea de una Comedia propiamente española, apta entonces, más allá de las distinciones genéricas de la Antigüedad para dramatizar estos temas que refuerzan su identidad.

Volviendo a estos tres autores, todos ellos se interrogan acerca de la relación historia / tragedia, fingimiento / comedia. El primero, F. de Barreda, en su *Invectiva* a la que Vitse (1990: 187) le dedica algunas de sus páginas y ve en ella:

La nécessité absolue d'une imitation sélective des Anciens, qui demande, à l'opposé de la pusillanimité italienne, une audace sans limites, capable de secouer le joug de l'Antiquité [...] Le tout, finalement, pour parvenir, dans une synthèse sans précédent entre les impératifs complémentaires du plaisir et de l'utilité, à ce chef-d'oeuvre qu'est la *Comedia* des temps modernes.

En este nuevo modo de representar que propone F. de Barreda,<sup>29</sup> luego de recorrer los distintos aspectos que el género dramático ha revestido en la Antigüedad, la historia ya no ocupa un lugar definiendo géneros sino que comparte el mismo nivel argumental con la fábula o con la elocuencia. De este modo:

...ha llegado tiempo en que el atrevimiento dichoso de los ingenios de España, adorno de este siglo, la ha engalanado nuevamente, la ha hecho discreta y entretenida, y como abeja que labra dulcísimo panal de la quinta esencia de las flores la ha labrado con los esmaltes de todo género de agudeza, sacando de la filosofía natural lo más sublime; de la mortal, lo más prudente; de las historias, lo más conforme; de las fábulas descortezadas, lo más provechoso; de la elocuencia, lo más puro. (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 200)

A tal punto la *Invectiva* borra ciertos problemas para realzar los logros de la Comedia nueva, que ni siquiera intenta disputar acerca del nombre de los subgéneros:

Más bien lograda está hoy la tragedia, o sea tragicomedia o tragedia, que eso es disputar sobre el nombre. Más levantado trono la realza, más pompa la acompaña, más decoro la corona, más variedad la enriquece.<sup>30</sup> (*ibid.*: 200)

Por su parte, en la *Nueva idea de la tragedia antigua*, Josepe Antonio González de Salas reflexiona acerca de la historia y de las afirmaciones de Aristóteles que la

---

otros, nombres como Soto de Rojas, Polo de Medina, Pellicer, Bartolomé Leonardo de Argensola y Castillo Solórzano."

<sup>29</sup> Una descripción acerca del contenido y de la intencionalidad de la *Invectiva* puede encontrarse en Newels (145-146)



erigen como tema de la tragedia pero justifica la posibilidad de que la tragedia pueda no estar basada en la materia verdadera. De este modo:

Mueve una cuestión Aristóteles cerca de si será forzosa obligación del poeta trágico elegir fábula que sea verdadera o bastará fingirla verosímil. En donde es necesario que advirtamos haber tenido los antiguos un género de historias como destinado para argumentos de las tragedias. Así lo muestra aquí Aristóteles, y más adelante señala algunas familias cuyos sucesos estuvieron consignados para lo mismo. En fin, resuelve el Filósofo que pueda fingir la fábula el poeta, y hace este argumento: las tragedias de fábulas verdaderas se admiten bien del auditorio porque, siendo conocidas, nadie duda de su verosimilitud, pues no dudo yo de la fe de aquel caso que sé que sucedió; luego las tragedias de fábulas fingidas, si también fueren verosímiles serán bien admitidas de los oyentes... (*ibid*: 211)

Queda claro, así, que la reapropiación de Aristóteles permite ciertas variaciones fundamentales en lo que hace a la flexibilidad de la materia que se puede elegir para dramatizar más allá de que esta elección también defina un género. Lo importante es la verosimilitud y no la verdad y a partir de aquí toda variación es justificable. Se detiene luego González de Salas en explicar que el ejemplo aristotélico de *La flor de Agathon* confirma estas afirmaciones acerca de la plausibilidad de la fábula fingida para la tragedia:

...señala por testimonio una tragedia de Agatón intitulada La flor, cuya fábula era fingida y los nombres también de los interlocutores y igualmente fue bien recibida y aprobada del auditorio (*ibid*: 211)

Analiza luego el funcionamiento de estas características en el público al indicar que la presentación de sucesos verdaderos no solamente facilita los mecanismos de recepción sino que permite lograr mejor las propiedades trágicas del "miedo y lástima". Así:

Mas es sin duda que se habrían de anteponer siempre las tragedias de fábulas verdaderas, pues su fin, que es curar el ánimo de los afectos de miedo y lástima, sin comparación con más ventaja lo conseguirían, porque el ver ejemplos verdaderos de grandes príncipes que padecieron adversidades mayores. (*ibid*:212)

La otra idea importante de González de Salas, que es seguida casi al pie de la letra por los dramaturgos barrocos es la de la imposibilidad de la contemporaneidad de la tragedia. Si es recomendable que la tragedia trate de sucesos verdaderos es más que necesario que no toque acontecimientos presentes y así lo sostiene el teórico:

Pero lo que hallo yo que de ninguna suerte era permitido a los mayores en que

---

<sup>30</sup> Para Alvarez Sellers (1997) la conclusión a la que llega F. de Barreda es que la tragedia española del siglo XVII es mejor que la tragedia antigua pues ha conseguido deleitar y enseñar.

escribiesen tragedias cuyo argumento fuese de sucesos presentes. Expresamente lo enseña así Dion Crisóstomo en la insigne oración *De la hermosura*. Pero no es la razón, como algunos políticos pensaron el impedirse la significación de las cosas con el respeto que a los poderosos se guarda en tanto que permanecen vivos, pues este escrúpulo para la fe de la historia pudiera hacer embarazo, no a la libre constitución poética que altera los hechos y los mejora conforme la arte suya en cualquiera ocasión lo necesita. La causa fue la estima con que ordinariamente miramos todas aquellas cosas que más lejos están de nosotros y a quien sin duda la sucesión del tiempo comunica veneración. (*ibid.*: 212 )

Es interesante este párrafo puesto que va a problematizar acerca de la temática que configura, por lo menos, el *corpus* de teatro histórico de Lope de Vega y además va a permitir, a partir de estas afirmaciones, distinguir un subgénero particular cuando las obras históricas traten de sucesos recientemente acontecidos. Se ve cómo la preceptiva de González de Salas ofrece una serie de puntos importantes para el recorrido que se está intentando realizar: por un lado relativiza, utilizando el propio ejemplo de Aristóteles en su *Poética* de *La flor de Agathon*, la rigidez de la fórmula historia = comedia; de allí a postular que la historia puede ser materia de la tragicomedia hay solo un escalón.

En segundo lugar delinea una interesante teoría de la recepción del teatro histórico: cómo la materia verdadera logra la catarsis, cómo el alejamiento temporal hace que los hechos recuperen cierta categoría mítica ("veneración") y cómo varía la reacción del público en relación con su conocimiento o no de la materia que verá representar en escena.<sup>31</sup>

La última de las poéticas comprendidas en este grupo que abarcaría un segundo período cronológico es la *Idea de la comedia de Castilla*. Vitse (1990) también detiene su análisis en dicha compendio teórico e indica que es la muestra, a partir de ciertas afirmaciones sobre la materia amorosa, de "le divorce de fait, caractéristique de la deuxième génération, qui existe désormais entre des théoriciens qui ne sont pas des hommes de théâtre et des dramaturges qui ne semblent plus s'intéresser, du moins explicitement, à la controverse esthétique". Sin embargo también puede pensarse que la teoría como la práctica no se alejan del todo sino que plantean una nueva dinámica entre ambas, en función de las nuevas prácticas, por eso la comedia ya no necesitaría ser legitimada desde los criterios de la poética tradicional sino que solamente

---

<sup>31</sup> Acerca de esto manifiesta: "Pero añade el Filósofo que podrá insistir el contrario, diciendo que en las fábulas fingidas se aventurará por lo menos la aceptación, porque no siendo sabido antes su argumento, quedará dudosa la verosimilitud. Y responde que éste es ridículo cuidado, pues es cierto que en las tragedias de más verdadera fábula, y por esa razón más conocida, concurren muchos oyentes que la ignoran se agradan menos de sus tragedias." (*ibid.*: 212)

necesita cierta presencia en las preceptivas que la describa y que presente sus nuevos postulados. Algo de esto es lo que hará Pellicer al enumerar los diferentes preceptos. Uno de los que interesa aquí es el precepto Octavo en el cual el autor teoriza acerca de:

... la elección del caso, ya sea histórico, ya apócrifo. Para esto es importante valerse mucho del juicio y del consejo. Porque hay sucesos en las historias y casos en la invención incapaces de la publicidad del teatro, como son tiranías, sediciones de príncipes y vasallos, que no deben proponerse a los ojos de ningún siglo, ni menos inventar ejemplos de poderosos libres que fiados en la majestad se atreven absolutos a las violencias y a los insultos, violando su gravedad a vueltas de sus torpezas. (*ibid.*:223)

Continuando con esta idea de la pertinencia de cierta materia histórica y no de otra y en consonancia con las afirmaciones de González de Salas, Pellicer manifiesta que:

El precepto decimoquinto es pintar el héroe y la heroína más perfectos en méritos personales que a los demás, comprendiendo en la ventaja a los reyes. Para lo cual se ha de advertir que las comedias no se han de escribir de personas vivas, que aún para la historia es peligroso, cuando más para el teatro. (*ibid.*: 225)

De modo que logra conjugar la materia con los efectos de recepción, aunque no en función de una definición genérica sino en lo que hace al *prodesse* de la comedia. Sin embargo cuando presente sus definiciones genéricas también echará mano de elementos tales como el argumento o su funcionamiento en relación con la reacción del público. La división en géneros de Pellicer no deja de ser significativa puesto que en ningún momento utiliza el término tragedia.<sup>32</sup>

Pero, antes de trabajar directamente sobre las clasificaciones genéricas, Pellicer avanza sobre el grado de verdad de la materia que se dramatiza y en función de ello distinguirá las comedias de tramoya:

El precepto nono es considerar que las comedias donde introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas que es sacar de su centro los compuestos y están violentos en otro elemento. Excéptase aquí la ficción, cuando las tramoyas son de jardines, casas, castillos y murallas, que son innobles apariencias y solo sirven al adorno del teatro (*ibid.*: 223)

---

<sup>32</sup> Le dedica un precepto al tema del nombre y en él dice que: "El oncenno precepto es saber que, aunque todas las comedias que se representan ( ya sean historias, ya novelas, ya fábulas) están por el uso comprendidas con el nombre -al parecer genérico- de comedias, no todas lo son porque, según queda dicho, al de tramoya es fábula, aquella donde muere el héroe que es el primer galán es tragi-comedia, y solo propiamente se llama comedia la que consta de caso que acontece entre particulares donde no hay príncipe absoluto." (*ibid.*: 224)

Acerca de Pellicer y su concepto de verdad dice Vitse (1990: 208) :

Si l'essai normatif de Pellicer marque un tournant décisif, c'est, en deuxième lieu, parce qu'il constitue sur le plan de la théorie, une réorientation fondamentale de la conception des rapports entre poésie et vérité. L'acceptation sans réserve du modèle formel de la *Comedia nueva* conduit bien ce défenseur du théâtre moderne à adopter vis à vis du premier critère aristotelicien, celui du réalisme historique, une attitude très libre: la distinction entre la matière véridique et la matière fabuleuse....

Igualmente, Vitse (1990) concluirá que esta actitud que denotaría cierto respeto de la tradición dramática inventada por Lope y por Tirso, en realidad, es un antiaristotelismo superficial puesto que no puede ocultar el triunfo de la categoría de los defensores del nuevo teatro de una suerte de neoaristotelismo que entiende la existencia de una verdad extrapoética que determina los límites del mundo representable y que rige la reelaboración artística. Piensa Vitse (1990), al decir esto en las normativas que da Pellicer sobre los argumentos, tanto en el precepto quinto que trata de los amores en las comedias como en el octavo citado también en nuestro trabajo.

Volviendo a Pellicer y a su distinción, el preceptista esbozará cierta taxonomía más completa de los subgéneros dramáticos, teniendo en cuenta los niveles mencionados más arriba para proponer, de esta forma, un sistema constituido por:

La comedia heroica, que es la de batallas o acciones grandes, [debe el poeta] labrar el contexto sustancial de lo macizo y sólido de su invención y luego, para la sazón del pueblo, adornalla de episodios líricos y trágicos. En la comedia lírica, que contiene la maraña amorosa y dulce, debe armar la traza en al novela y para adorno vestilla de episodios trágicos y heroicos. (*ibid.*: 226)<sup>33</sup>

Otro aporte fundamental para este problema es el de Antonio López de Vega en el *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, de 1641. Dicha preceptiva, de la que M. Vitse (1990:233) comenta que: "La nature exacte de la participation de López de Vega à la querelle esthétique du temps de Lope de Vega reste donc un mystère"<sup>34</sup>,

<sup>33</sup> Cabe señalar que será esta división de Pellicer la que la llevará a Profeti (2000) a definir las características de la comedia heroica, en un segundo momento de la Comedia española y a elaborar una lista de diferentes características y ejemplificarlo con el análisis de una obra de Pérez de Montalbán, dramaturgo en torno de cuya obra está pensada la obra de Pellicer.

<sup>34</sup> No son muy abundantes las referencias a la obra de López de Vega; Newels (1974) retoma el problema de datación de dicha obra puesto que si bien su aprobación es de 1639 y su publicación de 1641, Entrambasaguas la data en 1624. La estudiosa alemana resalta del *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* distintas ideas importantes para la configuración de la tragicomedia, más allá del modo en que esta preceptiva actúe a favor o en contra del nuevo género. Así manifiesta que: "Rizo y López

brinda interesantes ideas acerca de la Historia y de su funcionamiento como materia dramática en el marco de un reconocimiento limitado de las “licencias” de la comedia española. Así se expresa López de Vega:

Otros se arriman a la historia grave, y en ella ( como aquí es más necesaria la prudencia que les falta) no sólo pierden el decoro a los príncipes (publicando indignidades que no eran para expuestas a los ojos del pueblo), mas también, sin temor de Dios ni respeto a lo venerable de las crónicas, les levantan mil testimonios, alterándolas en lo principal del caso que eligen ( que es lo indisculpable en la poética), muy satisfechos con la razoncilla de que no se obliga la comedia a decir verdades, como si aquella licencia del mentir se la hubieran dado sin límite, y no con precepto de que no pase, en lo sagrado, de aquello en que la historia no habla y pudo ser contingente, donde viene la ficción a tener lugar, sin parecer que se miente o se contradice a lo escrito; y en lo profano, fuera desto mismo, solo en los casos y sucesos accesorios a los principales, o en las circunstancias menos importantes destes, cuya alteración no deja ofendido lo esencial de su verdad ni violada la autoridad sustancial de la historia... (*ibid.*: 230-231)

De este modo, para López de Vega es casi impensable un teatro histórico que no siga al pie de la letra las crónicas. Este párrafo no solamente da cuenta de esto sino que por otra parte muestra las amplias posibilidades poéticas de la comedia y la desaparición del concepto de materia como definitoria de los géneros dramáticos. Pese a esto hay también reflexiones acerca de la tragicomedia, ligadas con la falta de verosimilitud y con los disparates que define como tema de estas comedias.<sup>35</sup>

Pero en esto no hay que extrañar, que habiendo asentado que no saben lo que escriben ni viene a hacer novedad el ver confundir los dos estilos trágico y cómico, de suerte que jamás pueda percibirse cuál de ellos siguen. (*ibid.*: 231)

Resta el análisis de tres preceptivas: *Primus Calamus* de Juan Caramuel, y las ya mencionadas *Aprobación del Padre Guerra* y el *Teatro de los Teatros* de Bances Candamo.<sup>36</sup> Mientras que la lectura de Caramuel es fundamental en el momento de

---

de Vega se pronuncian contra el teatro de Lope de Vega. Rizo y López de Vega se pronuncian en contra de la tragicomedia como género. Este último condena en *Heráclito y Demócrito* precisamente la mezcla de personas, a pesar de reconocer toda clase de libertades a la comedia española en otros aspectos. Ni en esta obra ni en la ya mencionada *Poética* de Rizo (1623) encontramos una actitud absolutamente hostil a la comedia española.” (147-148)

<sup>35</sup>A una serie de comedias López de Vega las define como “ una junta de impropiedades, indecencias y pasos mal avenidos, pueril la invención, confusa o vulgarísima la disposición de la maraña y su nudo...” (*ibid.* : 231)

<sup>36</sup> Para Vitse (1990 : 214) *Primus Calamus* y el *Teatro de los Teatros* “ constituent les écrits majeurs de la deuxième moitié du siècle dans le domaine de la théorie dramatique Ils ont, l'un et l'autre, bien sûr, des caractéristiques communes, (...) Ils partagent, tous deux, la même défiance vis-à-vis du vulgo. Ils conseillent, l'un et l'autre, dans la ligne des réformateurs-récupérateurs du théâtre, une rigoureuse sélection des sujets représentables selon la morale et la bienséance. Ils manifestent, pareillement, pour réaliser leur finalité épuratrice, et dans le prolongement de la tendance codificatrice

establecer las diferencias y las similitudes que pasada la mitad del siglo XVII, han experimentado la tragedia y la comedia a punto tal que en *Primus Calamus* se vislumbra una imposición nominal de la comedia a la tragedia.(Alvarez Sellers, 1997:84); imposición que también es confirmada por Vitse quien en su análisis de la clasificación de los géneros indica como fundamental la tercera de las notas de su Epístola XXI acerca de las diferencias entre comedia y tragedia. En ella Caramuel indica que:

Comedia tiene un significado más amplio que tragedia, pues toda tragedia es comedia pero no al contrario. La comedia es la representación de alguna historia o fábula y tiene final alegre o triste. En el primer caso retiene el nombre de comedia; en el segundo es llamada comedia trágica, tragicomedia o tragedia. ( *apud* Vitse 1990: 307)

Por su parte Alvarez Sellers (1997: 142) opina que Caramuel clasifica los subgéneros dramáticos a partir del desenlace y que “desestima otros criterios igualmente clásicos como la historicidad del argumento o el rango social de los personajes.” Para la autora de esta tesis acerca de la tragedia amorosa, puede comprobarse que, si bien los argumentos fingidos ya habían sido admitidos en la tragedia hacía tiempo, hasta Caramuel no se había proclamado la historicidad de la comedia, así “elementos tales como personajes graves, elevados, asuntos históricos específicos de la tragedia pueden aparecer también en la comedia. Esto es, como lo demuestra la estudiosa, el signo que orienta el avance del siglo: “ las preocupaciones teóricas se orientan a ponderar la comedia y demostrar y defender sus virtudes. Van disminuyendo en los escritos las alusiones a comedia y tragedia como géneros diferenciados que hay que definir y caracterizar...”

En este contexto deja de tener sentido la materia como criterio absoluto y definitorio de lo trágico y de lo cómico y sirve solo en tanto criterio temático para dividir tipos de comedia, que es la clasificación ya presentada de las últimas dos poéticas que mencionaremos. Allí la historia solamente define modos de agrupación de textos de manera similar a lo que pueden hacer criterios escenográficos.

Tanto la *Aprobación del reverendo padre Fray Manuel Guerra* como el *Teatro de los teatros* proponen en su clasificación un subgrupo especial dedicado a las obras de tema histórico. El padre Guerra (con los dramas de Calderón evidentemente de por medio) considera que en lo que él llama comedias historiales “el desengaño

---

de Pellicer, une volonté normative certaine, née, entre autres causes, de la perception qu'ils ont de l'ignorance générale del (mauvais) poètes de leur époque »

adoctrina, los sucesos escarmentan, los desengaños atemorizan”, no sólo no las llama tragedias sino que además la historia sirve para reafirmar el carácter moral de la comedia.<sup>37</sup> Así se expresa el Padre Guerra:

Las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada; todas son tan ceñidas a las leyes de la modestia que no son peligro, sino doctrina [...] la comedia es indiferente en lo cristiano y conveniente en lo político. (*apud Vitse*, 1990: )

Bances Candamo, por su parte, incluye las comedias de santos dentro de las historiales y considera que el escritor debe conocer todas las ciencias o materias para que la comedia sea verosímil, con esto estaría abierto a todo tipo de argumentos dentro de los dramas. En su *Theatro de los Theatros*, en el fragmento citado más arriba, Bances toma como guía la figura de Calderón; seguramente es por eso que reelabora la clasificación del padre Guerra y considera que las comedias de santos son históricas, puesto que en Calderón, como se notará más adelante hay un grupo de comedias cuya temática permitiría agruparlas ya sea como obras históricas, ya sea como obras de tema religioso. Da cuenta también de una suerte de inventario de argumentos para las comedias “historiales”, a saber:

Entretégese la historia del artificio, pero no es este su lugar. Solo diré que el argumento de una Comedia historial es un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento, un torneo, un bandido que muere ajusticiado, una competencia, etcétera.. (35-36)

Este breve recorrido por el lugar de la Historia dentro de la preceptiva arroja una serie de elementos interesantes que pueden tomarse como punto de partida para una lectura de las obras consideradas dentro de los dramas históricos. Dichas conclusiones funcionan en relación con los diversos momentos cronológicos en que son producidas estas preceptivas y muchas veces, sólo dan cuenta de problemas que

---

<sup>37</sup> La relación entre lo cómico y su funcionalidad moral es uno de los principios constructores del género de la comedia. Los argumentos acerca de la función didáctica de la Comedia proceden de los comentarios de Donato y de Servio y se complementan, según M. Newels (1974: 82), con el *pro Sexto Roscio Amerino* de Cicerón en donde dice que el autor de comedias representa nuestras costumbres en otras personas y pone así una imagen viva de nuestra vida cotidiana. Por otra parte, en la comedia se puede perseguir la utilidad moral sin menoscabo de la exigencia estética. Minturno, Trissino, Castelvetro y el Pinciano no dejan de subrayar la utilidad moral de la comedia aunque en algún punto esto entra en conflicto con la pureza del estilo del género cómico definido por analogía con la tragedia. Sobre este problema volveremos. Por su parte, en el anónimo *Discurso apologético en aprobación de la comedia* (1649) se afirma que tanto la comedia como la tragedia tienen carácter ejemplar porque los sucesos que se observan sobre las tablas pueden ser aplicados a sus propias vidas y ayudarlos a vivir más honesta y dignamente.

también pueden ser relevados en la práctica. Como síntesis de este recorrido por algunas preceptivas y en relación con la utilidad de ciertas ideas para la lectura de las obras históricas se pueden establecer algunas conclusiones básicas en relación con las diferentes épocas de la Comedia.

En primer lugar en la preceptiva del siglo XVI y de los primeros años del siglo XVII queda clara la conciencia de producción de algo nuevo. Esto nuevo es la producción dramática que genera en el siglo XVII discursos poéticos que la defienden o la atacan. El acercamiento a las obras seleccionadas debe, por lo tanto, tener presente que éstas (si no todas por lo menos las primeras) se incluyen en un terreno de experimentación práctica más allá de las matrices teóricas correspondientes que, en ciertos casos, serán posteriores.

Además del interés que se vislumbra en la preceptiva por el surgimiento de un modo nuevo de dramatizar y de la posibilidad que los tratados de poética ofrecen de percibir las discusiones que produce la presencia de esa forma dramática novedosa, la idea de una nueva comedia al estilo español es también interesante para la construcción teórica del drama histórico en un aspecto que los tratados de preceptiva nunca mencionan, pero que se puede deducir según el siguiente razonamiento: la utilización de temas históricos y especialmente de la historia de España colabora, indudablemente, en la legitimación de este nuevo molde dramático que se construye como propiamente español.

El escaso lugar ocupado por la problemática de la Historia como materia dramática y su dependencia, cuando aparece, de la problemática de los géneros permite afirmar que es dentro del horizonte de expectativas de las polémicas de la época mucho más importante la legitimación de la comedia nueva que el trabajo con el teatro histórico en particular.

Esto, sin embargo, no debe alentarnos a no diferenciar este tipo de obras del resto de la producción dramática sino que, por el contrario, puede hacernos pensar que en una época en la que el problema más importante es el de los géneros dramáticos, la cuestión específica del teatro histórico carece de importancia, no por no ser conflictiva sino porque hay problemas poéticos más importantes por resolver.

Por su parte, las preceptivas posteriores, aquellas que se producen alrededor de la segunda mitad del siglo XVII no intentan regular la práctica dramática sino



proponer soluciones para dos problemas prácticos y concretos: la prohibición de la representación en los corrales y la existencia de una forma dramática nueva, cuyo rasgo más importante lo constituye la mezcla genérica. Es decir, que la preceptiva opera ya claramente desde la práctica hacia la teoría.

En segundo lugar, en estas preceptivas la Historia ocupa un papel menos preponderante aún que en las preceptivas anteriores en las que, como ya marcamos no hay una preocupación manifiesta por temas poéticos puntuales, sino por legitimar la comedia española. Así, no se trabaja ya tan cerca de la *Poética* de Aristóteles, y por eso, el problema entre la Historia y la Poesía no está visto como un problema teórico a solucionar.

En lo que hace específicamente a cuestiones estéticas, más allá de las polémicas acerca de la legitimidad del teatro, las dos últimas obras del período se centran en la figura de Calderón y establecen, a partir de su producción una taxonomía, es por eso que habrá que prestar particular atención a las clasificaciones del padre Guerra y a la reformulación de Bances Candamo, puesto que además de ofrecer tal vez la primera clasificación temática sobre Calderón y cierta continuidad con la división general realizada por Torres Naharro, presenta un problema sobre el que habrá que detenerse: la pertinencia de diferenciar entre comedias históricas y de santos.

Por último, como corolario de la conclusión anterior, es importante señalar que todas estas preceptivas suponen la realización de un importante esfuerzo taxonómico que no repara en los criterios clásicos de clasificación (tragedia, comedia y subcategorías), sino que intenta organizar la práctica dramática en categorías genéricas propias entre las que predomina la comedia a la española.

### **3.2 PRAXIS Y PRECEPTIVA**

Entre las formas normativas determinadas por la preceptiva y las manifestaciones textuales concretas existen, recogiendo las consideraciones de Hans Robert Jauss (1970) acerca de los sistemas genéricos, algunas ideas sobre el género en abstracto que definen las coordenadas propias para un cierto grupo de obras y que, de este modo, caracterizarían un género y no otro. Un modo de materializar esas características puede relevarse en las consideraciones de los propios dramaturgos acerca de estos problemas; es decir, una preceptiva que opera a medio camino entre la pura teoría y la praxis.

Dichas referencias pueden estar dentro de las obras dramáticas pero también, y en mayor abundancia en los aparatos paratextuales de las comedias, fundamentalmente en las dedicatorias. Repasaremos, entonces, la percepción y los modos normativos del teatro histórico y de la relación Historia- Ficción en Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón Barca para establecer desde estos lugares límites, nexos que deriven desde la práctica hacia la teoría del teatro histórico.

### 3.2.1 LOPE Y LA PRECEPTIVA

De la Historia dijo Cicerón, que no saber lo que antes de nosotros había pasado, era ser siempre niños: conocida es su utilidad tan encarecida de tantos. (Dedicatoria de *La campana de Aragón*: 35)<sup>38</sup>

Desde sus primeras obras hasta el dejo burlesco de Tomé de Burguillos, pasando por el *Arte Nuevo*, las referencias hacia el drama histórico son, en Lope de Vega, abundantes. Tanto las que pueden encontrarse en las dedicatorias como en los diálogos de sus comedias proponen diferentes ideas acerca de la posibilidad de dramatizar la historia, con algunos ejes que cohesionan esta acumulación, en principio heterogénea de citas.

Sin embargo, antes de adelantar el análisis de esta serie de citas teóricas del propio Lope habría que relativizar y volver a definir las características del sujeto enunciador de estas teorías que en Lope reviste instancias, por lo menos problemáticas. Estoy convencida que la línea de lectura que debe seguirse para esta instancia debe partir de la que propone J. M. Rozas (1976: 25) quien indica que “El *Arte Nuevo* muestra una dinámica de tres fuerzas o elementos que se entrecruzan: la ironía, la erudición y la experiencia de dramaturgo”. Es indudable que la coexistencia de estos tres ejes semánticos va a estar presente, con mayor predominio de uno o de otro en todas las especulaciones teóricas de Lope. Sin entrar de lleno ni en el *Arte Nuevo*, ni en la historia crítica que dicha obra ha producido, ni en la tradición bibliográfica a la que ha dado lugar, una vez superadas las principales aristas de la polémica es importante delimitar ciertas ideas que no pueden ser pasadas por alto, como, por ejemplo, destacar que el tono de este poema es el tono que Lope elegirá para la mayoría de las reflexiones poéticas presentes en sus dedicatorias o rescatar

---

<sup>38</sup> Todas las citas de *La campana de Aragón* se realizan siguiendo la edición de J. E. Hartzenbusch (1857)

ciertos fragmentos que hacen específicamente al teatro histórico e indirectamente a la reapropiación de la figura de Aristóteles y su negación.<sup>39</sup>

Es desde esta aparente reapropiación de Aristóteles que el *Arte Nuevo* postula la diferenciación de las materias entre tragedia y comedia en una cita que se repite cada vez que se quiere justificar la supuesta pertinencia de los temas históricos como trágicos y los fingidos como cómicos. Dichos versos se incluyen en la parte prologal, en la que la *captatio benevolentiae* es lo principal, y se logra a través de acumulación de autoridades y de una breve historia de la comedia. Entre estas ideas se insertan las posibilidades argumentales de cada subgénero del siguiente modo: “Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento; / por eso fue llamada planipedia, / del argumento humilde, pues la hacía / sin coturno y teatro el recitante.”(vv.111-115)<sup>40</sup>

Igualmente, en la parte central, Lope dramaturgo se encargará de desmontar aquello que la voz erudita ha presentado previamente y es, en parte, desde esta conjunción de erudición y experiencia que la voz teórica adquiere también su tono irónico.

Así, la voz irónica se erige como enunciativa de una gran cantidad de versos del *Arte Nuevo* y relativiza en algún grado, toda aseveración teórica que se realice. Esto se reafirma si se tiene en cuenta el debate sobre las relaciones entre el *Arte Nuevo* y la *Poética* aristotélica, que tiñe la “época crítica” definida por Rozas (1976) en cuanto enfoca la cuestión desde aspectos diversos y borra toda simplificación que intente emparentar mecánicamente ambas poéticas. Tal complejidad puede verse ya desde Menéndez Pidal para quien Lope “acogido a ideas platónicas sobre la *naturaleza* nació en sino contrario a los tratadistas del teatro que vivían aferrados a los preceptos del *arte* sacados de la poética aristotélica” y señala de este modo que la relación entre Lope y las doctrinas corrientes no es más que un “confuso eco de la eterna disidencia de Platón y Aristóteles” hasta Vitse (1990) que ubica el *Arte Nuevo* en el centro de la controversia de Aristóteles contra Aristóteles, pasando por Froldi (1973: 25) quien opina que:

En todo caso el *Arte Nuevo* señala el alejamiento de la poética de Aristóteles, entendida como *summa* estética, autoridad de donde deducir, como había hecho la crítica del XVI,

<sup>39</sup> Para un resumen de la bibliografía acerca de esta curiosa obra de preceptiva es ineludible la lectura de Rozas (1976), allí divide la historia de la crítica en tres períodos: prehistórico, histórico y crítico.

<sup>40</sup> Todas las citas del *Arte Nuevo* corresponden a J. M. Rozas (ed., 1976)

sobre todo italiana, rigurosos preceptos. Se puede también notar que esta obra encubre un implícito acercamiento a la *Retórica* aristotélica...

Por todo lo expresado anteriormente, se puede afirmar que a estos versos no hay que leerlos con más importancia de la que tienen y mucho menos intentar efectuar taxonomías a partir de ellos sin problematizar siquiera (como ya vimos que hacía el Pinciano) si es pertinente una clasificación basada pura y exclusivamente en la materia dramática.

Del mismo modo, entonces, es que deberán recorrerse los otros espacios de la “poética lopesca”<sup>41</sup>, fundamentalmente aquellos que operan desde la paratextualidad organizando y dirigiendo la lectura de las obras dedicadas. Más allá de los conflictos que plantea la definición de una voz teórica, diferente de la voz empírica, es indudable que debe prestarse atención a los procedimientos de construcción de esa voz que reflexiona acerca del teatro histórico desde un lugar diferente del de las preceptivas y del de la pura praxis.

Hay varias dedicatorias de obras de Lope, aunque no todas necesariamente de tema histórico, en las que se teoriza acerca de algunos de los rasgos de este tipo de teatro. Si bien las dos mejor trabajadas por la crítica al tratar el problema son las de *La campana de Aragón* y la de *Las almenas de Toro* hay, sin embargo, otras dedicatorias que también ofrecen ricos elementos para la definición de algunos niveles de este subgénero como la materia histórica, la funcionalidad ideológica o los mecanismos que garantizan la doble temporalidad.

Las dos dedicatorias más asiduamente citadas son las de *La campana de Aragón* y la de *Las almenas de Toro*. Son complementarias puesto que cada una de ellas da cuenta de problemas diferentes que permiten completar un mapa más preciso del lugar ocupado dentro del sistema genérico por el teatro histórico. La diferencia fundamental entre ambas dedicatorias es el tipo de sujeto que las produce; mientras que en la de *La campana de Aragón* predomina el tono erudito y la experiencia de dramaturgo a la que hacía alusión Rozas, en la de *Las almenas de Toro*, el tono privilegiado es el de la ironía, condicionadas indudablemente estas diferencias por la figura de los dedicatarios: don Fernando de Vallejo y Guillén de Castro respectivamente.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Tomo esta idea de Mary Gaylor (1980) cuando define los espacios de la poética cervantina.

<sup>42</sup> Desarrollo de modo más completo estas ideas en Calvo (2000)

La dedicatoria de *La campana de Aragón* presenta problemas que hacen a la esencia de la representación de lo histórico y a las características ideológicas que la utilización de una materia tal trae aparejada; todo ello desde la reivindicación del modo dramático como medio de representación ideal frente a otros medios, incluida la pintura:

La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas y en la comedia hablando y discurrendo, y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes. (35)

Así, quedan claras algunas ideas acerca del teatro histórico: algunas que coinciden con los ejes delineados en la lectura de la preceptiva y otros que se distancian claramente. En primer lugar se teoriza acerca del problema de la mimesis y de la verdad, aunque en este caso se desplaza la dicotomía que pasa de Historia-Poesía a encarnarse en representación dramática / verdad / original frente a lectura / pintura / retrato; se recoge así, la idea de la importancia de la verosimilitud; de ahí que el mejor modo de representación para la materia histórica sea aquel que copia miméticamente las acciones.

La otra idea importante referida a la división de géneros que se está manejando es aquella que tiene que ver con el modo de representación; con lo cual la esencia del género dramático y de los subgéneros no pasaría por la materia sino que se daría la operación inversa en la que la forma dramática elige la materia más adecuada para su representación. En consonancia con estas ideas son interesantes las siguientes consideraciones de Ruiz Ramón (1967: 154-156) quien manifiesta que:

Uno de los caracteres más acusados del drama nacional es su pluralidad temática (...) El teatro se convierte en un verdadero cosmos, en una *Summa* temática de la literatura universal y de la vida española...lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad formal de hacer drama, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español.

Por su parte el yo que dedica permite que en solo un párrafo puedan relevarse problemas fundamentales para la definición de estos dramas que también estaban presentes en las discusiones de la preceptiva. Pero, la legitimación en esta dedicatoria no pasa solamente por destacar la adecuación casi perfecta entre comedia e historia

sino que además revaloriza fuertemente el teatro histórico desde la clara ejemplaridad de este tipo dramático:

Pues con esto, nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio. (*La campana de Aragón*: 35)

Así, esta fuerza mimética de la Comedia sirve también para el mejor entendimiento de los sucesos históricos que se están relatando y para poner en funcionamiento la doble temporalidad del teatro histórico, puesto que además de hacer llegar al público los sucesos con mayor facilidad que lo escrito, es capaz de hacer producir reflexiones que propongan un nexo con el presente, como por ejemplo *La campana de Aragón* que enseña cómo: “ la obediencia y veneración del Rey muestra con sangriento castigo la presente historia, cuánto bien resulta de amarle y servirle y cuanto mal de resistirle y desobedecerle...” o “ cuánto importa a la vida y conservación del príncipe el prudente ministro y consejero”.

Esta dedicatoria ofrece así una sucinta definición del drama histórico a cargo de un sujeto cuyo registro discursivo, recordando los tres componentes definidos por Rozas (1976), está teñido por la erudición como se comprueba en la profusión de citas de autoridades y por la experiencia de dramaturgo como lo prueban las referencias al público y a la facilidad del proceso de decodificación del teatro frente a otras artes imitativas.<sup>43</sup>

Entonces, el predominio de esta voz erudita recupera la figura de un sujeto teórico que produce importantes reflexiones no solamente sobre su propia obra sino además acerca de la matriz genérica que ha elegido para contarla: el teatro histórico, planteando algunos de los problemas vistos en las preceptivas.

Por su parte en *Las almenas de Toro* no hay referencias directas al teatro histórico sino que se especula acerca de la Comedia y de la novedad de las formas genéricas y las posibilidades nominales de cada una de ellas. La dedicatoria ha tenido mayor fortuna crítica que la de *La campana de Aragón*, fundamentalmente porque en

---

<sup>43</sup> Recordemos que la acumulación de citas es muy cara a Lope en sus prólogos. En esta dedicatoria se acumulan las referencias eruditas como la de Cicerón que ilustra el epígrafe u otras como: “...pero entre todos me agradan aquellas palabras verdaderamente sabias en la prefación del Jovio al príncipe de Florencia”, “ La materia de esta historia no ofendiera a Dionisio Halicarnaseo, donde se queja de Anaxilao y Teopompo” “ ... pero podré decir con Propercio: *Quod si deficiant uires, audacia certe/laus erit; in magnis, et voluisse sat est...*”, “ ya sabe vuestra merced de la ley primera de *Orig. Jur.* que *principium cuiusque rei potentissima pars est...*” (*La campana de Aragón*: 36)

ella el sujeto que dedica enumera las posibilidades onomásticas para la comedia y la tragicomedia, es el punto de partida de una serie de estudios que intenta delimitar las características de cada uno de estos tipos de drama, como por ejemplo el conocido análisis de Morby (1943). Sin embargo, la mayoría de estas lecturas olvida destacar el gesto lúdico de dicha dedicatoria que condiciona toda interpretación seria que se quiera hacer de las opiniones allí vertidas por un sujeto que adquiere casi la categoría de paródico.

Dicha obra no está dedicada a ningún personaje noble sino a otro dramaturgo: Guillén de Castro, con motivo de la publicación de su tragedia *Dido*. A partir de ello, comienzan las reflexiones acerca de los distintos géneros dramáticos desde la diferenciación aristotélica entre tragedia y comedia focalizada en la variación de estilos y en la consiguiente capacidad de ciertos escritores para la tragedia:

La comedia imita las humildes acciones de los hombres, como siente Aristóteles, y Robertelio Utinense comentándole: *At vero tragedia praestantiores imitatur*; de donde se sigue clara la grandeza y superioridad del estilo (...) Gran lugar se debe al trágico, grande le tiene VM. con los que saben que a la tragedia no se puede atrever toda pluma y al humilde estilo de la comedia se da licencia (...) a cualquiera de los que juntan consonantes en cuentos imposibles... (*Las almenas de Toro*: 241)<sup>44</sup>

Se vuelve, entonces, a Aristóteles para marcar las diferencias entre la comedia y la tragedia, y la superioridad de ésta última sobre la primera, sumado a esto cierta voz erudita que repasa toda la historia de la comedia a partir de diferentes citas de autoridades que no se remiten al filósofo griego sino que se completan con Donato, Horacio o Cicerón.

...aunque aspire al lugar primero que no le concede Donato sobre Terencio y honrado de este título a Epicharmo; género en fin, jocoso, que admitía las fábulas como Aristóphanes (...) y sus sátiras prohibidas por ley de Roma, de que hace memoria Horacio en una carta a Augusto, sin las obscenidades de los mimos que Tulio reprende... (*Las almenas de Toro*: 241)

Se nota aquí nuevamente cierta acumulación de citas; sin embargo en un gesto idéntico al del *Arte Nuevo*, se relativizan las autoridades teóricas a partir de la introducción del uso que producirá las características particulares de la Comedia nueva española nombrada como tragicomedia, sin embargo esta definición también está cruzada por la ironía puesto que dentro de la variedad inventa un nuevo tipo de comedia relacionado con la tradición satírica de Roma:

---

<sup>44</sup> Todas las citas de la obra corresponden a M. Menéndez Pelayo (ed., 1966)

Obligado estaba yo a dirigir a VM. tragedia, habiendo de imitarle, y abonar esta verdad con el ejemplo; pero como en esta historia del rey D. Sancho, entre su persona y las demás que son dignas de la tragedia, por la costumbre de España que tiene ya mezcladas, contra el arte, las personas y los estilos, no está lejos el que tiene por algunas partes, de la grandeza referida de cuya variedad tomó principio la tragicomedia.(...) ya en Italia, a esta mezcla de estilos, se añadió otro pues en su lengua anda una impresa con este título: TRAGISATIRICOMEDIA...(Las almenas de Toro. 241)

Si bien la reflexión teórica aquí se ha transformado en un juego similar al propuesto en el *Arte Nuevo*, hay ciertos elementos que resultan significativos para completar una definición de drama histórico, pese a que el debate en esta dedicatoria está focalizado en el problema del género. En primer lugar, plantea la necesidad de ampararse en la autoridad que brinda el conocimiento de la tradición para justificar la originalidad y el alejamiento de ciertas normas de la poética, del mismo modo que funcionaban la mayoría de las preceptivas.

En segundo lugar se destaca la importancia de la aceptación de la existencia de un nuevo género y la relativización, a partir de la ironía y de los juegos de palabras, de los modos de nombrar, ya que lo que esta dedicatoria parece querer decir es que lo importante no es el nombre sino las características que esos nombres llevan implícitos en tanto géneros dramáticos nuevos, aunque anclados en la tradición.

Tampoco se debe pasar por alto el hecho de que también está puesta en tela de juicio la división aristotélica del estilo entre comedia y tragedia, a partir de la posibilidad de mezclar personajes y que uno de los personajes utilizados como ejemplo sea el del Rey con lo cual, queda implícitamente aceptada la historia como materia de la Comedia nueva. No hay, por último, ningún tipo de alusión a la ejemplaridad de la historia que se contará, relacionada, como veremos más adelante, con la Reconquista de España, seguramente a causa de la construcción irónica del sujeto que enuncia pero también por las características de su destinatario.<sup>45</sup>

Hay otras dedicatorias que no son tan frecuentemente citadas pero que también muestran algunas opiniones teóricas interesante como la dedicatoria de *El serafín humano* dedicada a Paula Porcel de Peralta<sup>46</sup>. En ella el sujeto que dedica se refiere a las diferencias entre fábula e historia y remite también al malentendido provocado por una comedia genealógica anterior en la que dramatizaba la historia

---

<sup>45</sup> Más adelante volveremos sobre estas dedicatorias en el momento de analizar las obras, puesto que allí estará el trabajo más interesante: ver de qué modo cada una de estas obras se relaciona con la dedicatoria, confirmando o negando las opiniones que en dichos paratextos se manifiestan acerca de las formas dramáticas.



familiar.<sup>47</sup> El malentendido opera desde la confusión entre historia y fábula y se presenta aquí nuevamente la dicotomía Historia / Poesía no de la forma en que aparecía en *La campana de Aragón* sino de modo similar al de las preceptivas cuando diferencian entre la verdad y la verosimilitud. Así:

Años ha que escribí la descendencia de los Porceles, no la historia, sino la fábula, no creyendo que recibiría disgusto su siempre ilustre familia, porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves no se deben censurar con el rigor de historias, donde la verdad es su objetivo, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla que comienzan: Erase un Rey y una Reina; pues si no fuera de esta suerte, no lo pudieran sufrir los que lo son y lo escuchan, y así se ven cada día representar sus vidas con cuanto para adornarlas fue gusto de los poetas. (*El serafín humano*: 10)<sup>48</sup>

Aparentemente estas ideas se opondrían con las expresadas en *La campana de Aragón*; sin embargo no debemos olvidar que la dedicatoria está cruzada por la *captatio benevolentiae* y la distinción entre fábula y verdad es funcional a sus efectos y que, por otro lado, nada contradice en esta dedicatoria que la Comedia sea el mejor modo de representación mimética. Lo significativo de estas afirmaciones es que repiten las ideas vistas en la preceptiva acerca de las posibilidades de experimentación con la materia, siempre que se respete la verosimilitud y a esto apunta la dedicatoria en el momento de explicar su alejamiento de la verdad referencial.

Igualmente, las ideas poéticas expresadas en estas dedicatorias pueden resultar un tanto fluctuantes y funcionar más como tópicos de este tipo de paratextos que como verdaderas aseveraciones equiparables a las preceptivas. Sin embargo son un buen mecanismo para comprobar determinados presupuestos acerca del problema de los géneros y también del teatro histórico presentes en el contexto de Lope de Vega. Pero también destacábamos en la dedicatoria de *La campana de Aragón* un esbozo de definición ideológica del teatro histórico, alusiones que podremos encontrar no solamente en otras dedicatorias sino también en diferentes diálogos de dramas históricos que colaboran en una definición más clara del *prodesse* de este tipo de obras.

Un buen ejemplo es la dedicatoria de *Roma abrasada* puesto que no solamente se pone de relieve la importancia didáctica de relatar las vicisitudes de los

---

<sup>46</sup> Debo el dato de esta dedicatoria a Noelia S. Cernigliaro.

<sup>47</sup> Se refiere a *Los Porceles de Murcia*.

imperios en función de la doble temporalidad del teatro histórico, sino que además se elabora una teoría acerca de las diferencias entre la historia y la poesía condicionada por el dedicatario: "Gil González de Ávila. Coronista de su Majestad." De este modo el autor de la dedicatoria le ofrece al cronista:

La Tragedia de Roma, no en su grandeza y suma felicidad, como V.M nos da a Madrid en descripción tan heroica, que como tabla de pintor insigne con admirable veneración se respeta, sino abrasada, aunque Roma, y a los pies de un tirano la cabeza del mundo, para que se vea lo imposible de la proporción en la infinita distancia. A la corona que V. M. puso a mi patria doy un laurel indigno; al honor de nuestros Magistrados, el pervertido gobierno de aquellos cónsules; al premio de las letras en esta edad dichosa, el ingrato discípulo de Séneca; a la reputación de nuestras armas, las Consulares insignias desatadas, y las Aguilas de plata teñidas del ocio; y el más sangriento perseguidor de la Romana Iglesia, a quien tanto ha celebrado la Católica Monarquía de Felipe Cuarto : pero finalmente Historia porque no le alcance (hablando con V. M.) la opinión de Herodoto, pues no dirá si van juntas: *Quo fit ut sapientius, atque praestantius Poiesis Historia sit (Roma abrasada: 61)*

Con lo cual esta dedicatoria repite la idea de la funcionalidad ideológica del relato de los reinos y de sus adversidades y fortunas como ejemplo de conservación de otros imperios, hecho que se ve aquí bien claro en la comparación realizada entre Madrid floreciente, cuya historia está a cargo del cronista de su Majestad, y la decadente Roma, objeto de una comedia. Pero el aspecto estético de la comedia histórica tampoco es desatendido en esta dedicatoria puesto que cabe un momento de reflexión a partir de las actividades de quien dedica y del dedicatario que se construyen como similares: la crónica y la comedia histórica comparten de este modo un estatuto similar y una vez más se afirma la plausibilidad de la materia histórica en el nuevo molde dramático.

De la lectura de estas y otras dedicatorias de Lope a sus propias comedias se pueden extraer algunas conclusiones: en primer lugar que el *ethos* discursivo del sujeto que dedica se corresponde ampliamente con las tres características ya enunciadas siguiendo a Rozas y su análisis del *Arte Nuevo*.

Esto trae como corolario que muchas veces las afirmaciones acerca del drama histórico resulten contradictorias, en tanto el sujeto que afirma algo desde la voz de la erudición o desde su experiencia de dramaturgo se ve rápidamente relativizado por el sujeto productor de ironía.

---

<sup>48</sup> Todas las citas de la obra corresponden a M. Menéndez Pelayo (ed., 1965)

Pese a esto y teniéndolo en cuenta como una forma de no establecer aseveraciones absolutas sobre un “Lope dramaturgo”, las dedicatorias arrojan una serie de inferencias útiles en el momento de pensar el lugar que ocuparía el drama histórico dentro de la Comedia de las primeras décadas del siglo XVII. Es clara, en primer lugar, una duplicidad en el momento de definir estos tipos de dramas, primero de acuerdo a sus características estéticas (dentro de las que entran sus amplias posibilidades de verosimilitud, su cercanía a la historia o su capacidad de mimesis perfecta) y luego también, de acuerdo con sus características ideológicas y políticas: la doble temporalidad que va de los grandes hechos pasados a la conservación de los reinos actuales o, de manera inversa, mostrando los ejemplos de reinos que han caído y cuyo comportamiento se debe evitar.<sup>49</sup>

Esta idea será un fuerte principio constructivo dentro del teatro histórico, no solamente de Lope sino también de Calderón<sup>50</sup>. La dramatización de la historia cobrará toda su funcionalidad propagandística, más allá de cualquier problematización estética acerca de la pertinencia de su dramatización. De aquí se puede desprender una nueva inferencia: no existen prácticamente en las consideraciones de estas dedicatorias alusiones al género al que obliga la historia, a excepción de la voz irónica de *Las almenas de Toro*, de ahí que se pueda afirmar que no reviste, en el caso de la práctica, carácter de problemático puesto que la intencionalidad más evidente no es polemizar acerca del género sino transmitir la historia pasada como propaganda de la presente. Corolario de esto es la funcionalidad política negativa de la tragedia en tanto no es el género ideal para mostrar un imperio triunfante. Sobre esto volveremos al trabajar con las obras pero cabe señalar que en un diálogo de una comedia de santos, *Lo fingido verdadero* se debate acerca de este problema:

---

<sup>49</sup> Otro modo de percibir la conciencia de la doble temporalidad y de la función ejemplificadora que ésta implica se puede comprobar a través de la relación que instauran las dedicatorias entre la figura del dedicatario y aquella de los héroes cuya historia dramatizada se ofrece. Un buen ejemplo de esto es la dedicatoria de *El primer rey de Castilla*: “Es tan antigua la nobleza de los Caballeros de Madrid (en estos felices días la mas insigne villa de Europa) que no entiendo que seria lisonja Poética decir que tienen algunos su ascendencia desde aquel inclito Fernando primero Rey de Castilla, la historia del cual dedico a V.m. cuya sangre en tan ilustrés sujetos resplandece.” (*El primer rey de Castilla*: 191)

<sup>50</sup> En un trabajo inédito muestro cómo en algunos diálogos de comedias de Lope de Vega, históricas y no históricas, se verbaliza por parte de los personajes esta idea del teatro histórico como sostenedor de reinos. Por ejemplo: “Quiero honrar las letras y armas,/que las armas y las letras/ conseruan Imperios grandes,/ que se perdieran sin ellas.” (*La mayor victoria*, 225a) o “Dos cosas suelen ganar,/que son la pluma y la espada,/los Imperios de la tierra/de estas los Reyes se hicieron/ que sus coronas tuvieron (*La ventura sin buscalla*, 260b)

DIOCLECIANO

¿Tienes tragedia alguna

GINÉS

De Leonicio...

español y pariente de Lucano

CAMILA

No le pidas tragedia; así los cielos

tu imperio ensalcen de este polo al otro

que si tragedias son ruinas de imperios,

no es buen agüero de tu lauro el día." (*Lo fingido verdadero*, vv.510-515)

Así, en esta mirada de Lope hacia sus obras históricas, es más fuerte la legitimación ideológica que la estética, puesto que esta descripción de un teatro histórico funcional a la conservación de las monarquías ni siquiera se interroga acerca de la cuestión ética, acerca de la licitud del teatro sino que la desplaza directamente hacia su significación política. Si nos detenemos a pensar es la operación inversa que se lleva a cabo en el *Arte Nuevo* en donde todo tiende a la justificación estética de la nueva fórmula dramática; para explicar esta diferencia existirían dos razones posibles. La primera tendría que ver justamente con la instancia de recepción que en el caso de las dedicatorias está mucho más ideologizada que en el *Arte Nuevo* <sup>51</sup>.

Sin embargo, también puede deducirse que más allá de los dedicatarios, el drama histórico necesita, como una de sus características constitutivas, ser definido en términos ideológicos. Una última lectura junta las dos hipótesis: aquella que estudie los dedicatarios en relación con la materia que les es dedicada, ya que no será igual el dedicatario de una comedia amorosa que el de una histórica. Sobre estas cuestiones volveremos en el momento de sistematizar la obra histórica de Lope.

### 3.2.2 TIRSO Y LA PRECEPTIVA

Todo lo historial de esta comedia se ha sacado con puntualidad verdadera de muchos autores, así portugueses como castellanos, especialmente del «Epítome de Manuel Faria de Sousa», parte tercera, capítulo primero, en la vida del primero conde de Portugal D. Enrique, y capítulo segundo, en la del primero Rey de Portugal et pertotum. Item: del librito en latín intitulado: «De vera Regum Portugaliæ Genealogía», su autor Duarte Núñez,

<sup>51</sup> Prueba de ello podría ser la intencionalidad absolutamente diferente teñida por la ironía de *Las almenas de Toro* donde el dedicatario es un dramaturgo. Las otras dedicatorias que aquí hemos mencionado están dirigidas a la "Sra. Dña. Paula Porcel de Peralta, mujer del Señor Licenciado Gregorio López Madera, del consejo de su Majestad en el Supremo de Castilla", *El serafín humano*, "A Don Fernando de Vallejo, colegial del colegio mayor de San Bartolomé e hijo del señor Gaspar de Vallejo, caballero del hábito de Santiago, del Consejo Supremo de su Majestad.", *La campana de Aragón* o el caso ya mencionado de *Roma abrasada*.

Siguiendo la posición de la figura autoral que hemos delimitado en 1.3.1 y sin apostar a entidades autorales fuertes y definidoras de la poética en relación con características personales, resulta importante deslindar también los conceptos propios alrededor de los que Tirso estructura su teatro histórico. El hecho de que Tirso es un ferviente defensor de la Comedia nueva es remarcado por acercamientos críticos de diversos ángulos, tal como se comprueba en las siguiente cita de Arellano (1995:330):<sup>52</sup>

El sistema teatral de Tirso es el de Lope. En el seno de las polémicas teatrales del tiempo, Tirso se convierte en un defensor a ultranza de la fórmula de la Comedia nueva, en cuyo progreso se empeña su propia creación.

Dicha actitud militante, conjugada también con razones más cercanas a lo biográfico, hacen que el Tirso que reflexiona acerca de las características de la nueva fórmula dramática, se construya como un sujeto teórico más sólido que el contradictorio e irónico sujeto teórico de Lope. Desde otras líneas críticas algunos estudiosos explican las diferencias entre Lope y Tirso desde criterios biografistas fuertes; a partir, por ejemplo, de diferentes rasgos de su personalidad. Este el caso de Palomo (1968) quien manifiesta que:

Si Lope es considerado el creador del teatro nacional, no es menos cierto el hecho de que intentó ser igualmente el creador de otros géneros literarios nacionales. El que lo lograra o no es algo extrínseco a su intencionalidad. Pero a este fin responden sus numerosos intentos de épica culta renacentista, desbordada ya en mentalidad barroca. Lope es el escritor polifacético, el que todo lo abarca y lo intenta, el que responde a todas las llamadas literarias de su época y de su talento creador. Tirso, por el contrario, discípulo suyo, pero con la solidez científico-literaria de que carecía Lope, con su preparación humanística y con el poder de creación que nos demuestra su obra, cercena voluntariamente sus posibilidades de escritor y reduce el amplio campo abierto ante sus ojos a las dimensiones del tablado escénico. Tirso es el dramaturgo nato.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Son fundamentales, además de las ya citadas las obras de S. Maurel (1971), H. Sullivan (1976), P. Palomo (1968). Sullivan, por ejemplo, sostiene que: "But, though eclectic Tirso's dramatic theory is affirmed with none of the hesitancy shown by his master Lope, and is everywhere consistent with Tirso's own dramatic practice." (71)

<sup>53</sup> Todas las citas de la obra de Pilar Palomo (1968) están extraídas de la edición digital citada en la bibliografía final.

Una ventaja de Tirso es que la crítica ha sistematizado los espacios textuales en los que pueden encontrarse estas afirmaciones de tipo poéticas y así lo explica Arellano (1995: 332):

Las ideas de Tirso sobre el teatro se hallan diseminadas en *Los cigarrales de Toledo* (1624), *Deleitar aprovechando* (1635), *Historia General de la Orden de la Merced* (1639), en varias piezas dramáticas, especialmente *El vergonzoso en palacio*, y en diversas dedicatorias de las Partes de sus comedias. Naturaleza, arte, ingenio, invención, son conceptos clave en su poética.

Henry Sullivan (1976: 71), por su parte, opina que:

Although Tirso never wrote a comprehensive treatise on poetics or the theory of the drama comparable to Lope's *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), there exists a surprisingly large number of passages in his plays and prose works which, taken together, form a cohesive and fairly detailed commentary on his art. The sources from which Tirso's theory of the drama may be reconstructed are the following: several dialogues in *Los cigarrales de Toledo* (1624) [...] the Dedication and other stray remarks found in *Deleitar aprovechando* (1635), and the Dedication of the *Quinta parte* (1636); passages in Act II, of *El vergonzoso en palacio* (1621).

Con lo cual se podría pensar en cierto proyecto programático de definición de la nueva Comedia desde la experiencia de dramaturgo. Hay otra serie de debates en la producción no dramática de Tirso que son los que se desarrollan alrededor de las ideas de la funcionalidad de la obra literaria, fundamentalmente desde los conceptos horacianos del deleitar y del aprovechar mientras que el otro eje teórico es el que tiene que ver con la naturaleza y la invención y las posibilidades de representación de esa naturaleza.<sup>54</sup>

Pese a esto y en función de este trabajo, solamente rescataremos aquellos lugares en los que el mercedario reflexiona acerca de la relación con la materia histórica, estableciendo las consiguientes diferencias entre las obras no dramáticas y las referencias presentes en los textos dramáticos o en sus paratextos, como el ya descrito caso de las dedicatorias.

---

<sup>54</sup> Paul J. Smith (1995: 168-169) manifiesta al respecto que “ En un principio defiende Tirso que la naturaleza es inmutable, mientras que el arte o la cultura están constantemente cambiando. Aún así, la diversidad de la naturaleza es producto del artificio humano: la gran variedad de calabazas, tuétanos y pepinos se derivan todos de una única hortaliza ancestral. O, de nuevo, una fruta puede ser injertada en otra para producir una tercera superior a sus dos progenitoras. Tirso entrecomilla los términos “artificial” y “natural”, y de este modo pone en entredicho la permanencia de sus respectivos estatus. El primero es inevitablemente volátil [...] pero el segundo prolifera por doquiera. De manera similar el teatro no debe ser limitado por modelos prescriptivos del arte o de la naturaleza. [...] Los dos parámetros de la comedia (el arte y la naturaleza) siguen siendo esenciales para el debate crítico, si bien tozudamente resistentes a la definición.”

Es ineludible partir de *Los Cigarrales de Toledo* puesto que en dicha obra se condensan importantes ideas dramáticas generales presentes en la poética tirsiana. No voy a entrar en las características de esta miscelánea sino tan solo recordar que en las discusiones de preceptiva de la obra la crítica ha visto una toma de posición favorable a la comedia nueva, estructurada alrededor de cuatro puntos básicos que, en su mayoría coinciden con los de los preceptistas defensores de la nueva forma dramática. Dichos puntos son:

a) la originalidad española: “el lugar que merecen las que ahora se representan en nuestra España, comparadas con las antiguas les hacen conocidas ventajas, aunque vayan contra el instituto primero de sus invasores” (225)<sup>55</sup>;

b) la ruptura de la unidad de tiempo: “ la comedia que es una imagen y representación de su argumento es fuerza que, cuando le toma de los sucesos de dos amantes, retrate al vivo lo que le pudo acaecer y no siendo esto verosímil en un día tiene que fingir pasan los necesarios para que tal acción sea perfecta.” (226);

c) tragicomedia: “¿qué mucho que la comedia a imitación de entrambas cosas varíe las leyes de sus antepasados, e injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzca ya personas graves como la una y ya jocosas y ridículas como la otra?” (228);

d) reconocimiento de Lope como autoridad: “ Y habiendo puesto él la Comedia en la perfección y sutileza que agora tiene basta para hacer escuela de por sí y para que los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare.” (229-230)

En lo que hace al teatro histórico, hay un párrafo fundamental por su contenido y porque es invocado en todo momento en que se quieren establecer aclaraciones acerca de la Historia y de su funcionalidad argumental en la Comedia no solo de Tirso sino en general :

Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro- siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino le dio, sin que le quedase hijo sucesor-, en ofensa de la Casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas

---

<sup>55</sup> Todas las citas de los *Cigarrales de Toledo* corresponden a L. Vázquez (ed., 1987)

pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín. ¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica, y no pudiese fabricar sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!. (224)

Los críticos al hablar de este fragmento resaltan la defensa de la capacidad de imaginación de la ficción, no importa cuál sea su punto de partida. Para Sullivan (1976: 90):

Here, the dramatist claims that history only provides a basis for drama, over which the poet's imagination and which it works into a new fictional artifact. To be sure, this distinction owes a debt to Aristotle's division of history (life as it is or was) and poetry (life as it should be), but against the standard Platonic charge that poets were liars, Renaissance apologists of poetry were driven to maintain that the poet actually transcended nature and created a new realm.

Arellano (1995: 351) por su parte menciona solo este párrafo como explicación de las características del teatro histórico de Tirso, y se refiere de este modo:

...la libertad del dramaturgo es omnimoda [...] doctrina que es por otra parte común en el Siglo de Oro y desde la antigüedad. Es, pues, absurdo reclamar a Tirso (o a cualquier poeta) por su "infidelidad", a los detalles históricos: la Poesía tiene la prerrogativa de usar a la Historia como cimiento moldeable con total libertad por el ingenio.

Por su parte Loftis (1987: 20) opina que:

In *Cigarrales de Toledo*, Tirso satirized a pedant who objected to the introduction of an historical character into a play with fictional action. But when Tirso wrote an historical drama, *La prudencia en la mujer*, in the manner of Shakespeare's histories, he used his historical sources much as Shakespeare used his.

A los efectos de nuestra lectura se puede afirmar que en este breve fragmento se esboza una serie de interesantes ideas relacionadas con las posibilidades dramáticas de la materia histórica y con los modos de creación posibles a partir de ella. En primer lugar se establece la diferencia entre el poeta y el historiador, del mismo modo que se establecía en las preceptivas citadas más arriba que se ocupaban del tema. La diferencia entre ambos modos de representación se opone, en cierta medida, al del Lope de las dedicatorias para el que, por lo menos, la funcionalidad de ambas disciplinas era la misma. Por otra parte, estas reflexiones le otorgan al dramaturgo una libertad de creación más allá de los límites establecidos por la



materia histórica, hecho que se comprueba, como veremos más adelante, en la producción de Tirso.

En consonancia con estas afirmaciones y siguiendo el mismo párrafo de *Cigarrales* aquí citado, Florit (1986: 56) entiende que:

Según el análisis de las fuentes históricas estudiadas por Maurel, el Mercedario no se muestra muy escrupuloso a la hora de respetar los hechos históricos. Partiendo de la Historia, Tirso construye 'arquitecturas del ingenio fingidas' según las necesidades teatrales de la intriga o de la construcción dramática, en algunos casos opuesta a las crónicas para construir una intriga dramática propia de sus comedias profanas.

Desde nuestro punto de vista, la doctrina que propugna aquí Tirso que se manifiesta en las variaciones a las que puede someterse a los personajes desembocaría en una afirmación más general que es el reemplazo de la verosimilitud, como término opuesto a la verdad, por las "arquitecturas del ingenio fingidas". Va, así, un paso más adelante en la legitimización de la ficción al desprenderla, en cierto modo, del condicionamiento estricto de lo verosímil. De esta manera, la ficción no solamente trabaja en un nivel más complejo de representación que la historia sino que además no requiere validación de verdad.

Coincide con esto, en parte, Florit (1986) para quien el concepto elaborado por Tirso en *Los Cigarrales* no es el de la verosimilitud sino el de la *imitatio vitae* que se constituye como un concepto más amplio que el de la mimesis aristotélica y que le permitirá al dramaturgo justificar la existencia de la tragicomedia en tanto mezcla que se da en la vida y que el arte debe imitar. El quiebre del concepto de la verosimilitud como realismo casi naturalista se daría, para Florit, en el pacto con el espectador. Y esto nos lleva nuevamente a postular la importancia de las afirmaciones teóricas de los autores, más allá de los principios esgrimidos por la preceptiva.

Queda claro así que este párrafo es ineludible en el momento de pensar las relaciones entre Historia y Poesía que parecerían estar claramente delimitadas en su esencia y en sus funciones en la cosmovisión tirsiana. Curiosamente, esta separación entre la labor del historiador y la del poeta es la que cruza también la obra de Tirso quien además de moldear la materia histórica para algunos de sus dramas, es autor de la *Historia General de la Orden de la Merced* y es lo que hace que parte de la crítica defina en el mercedario cierta actitud historicista que hace que, junto con la defensa de la ficción, se hallen también dentro de su obra rasgos que tienden a la legitimidad

histórica. Palomo cita, con respecto a este problema, los versos finales de *Las Quinas de Portugal* o la propia labor de Tirso como cronista al escribir la *Historia de la Orden de la Merced*, a partir de lo que define como dos “actitudes” de Tirso frente a la historia: una historicista y otra verosimilista, estas dos actitudes le servirán a la estudiosa para clasificar toda la producción de tema histórico del dramaturgo.

Continuando con este recorrido una segunda instancia de análisis la constituyen las dedicatorias de las comedias, que son un paso intermedio entre la preceptiva de *Los Cigarrales* y los textos dramáticos y como en cualquier dedicatoria, construyen un sujeto que reflexiona sobre las características de la comedia nueva y otros problemas poéticos.<sup>56</sup> Sin embargo, luego de una búsqueda minuciosa, utilizando los recursos informáticos disponibles, de reflexiones acerca de la historia dentro de los paratextos y textos de las comedias de Tirso se podría aseverar que no es este un problema que se refleje de modo importante dentro de la obra del mercedario en lo que hace a su inclusión dentro de los diálogos dramáticos. Exceptuando el párrafo citado de *Los Cigarrales* que apostaría a definir la ontología de la ficción en sí misma, en tanto producto de la invención y no las características específicas del drama histórico, nada hay en los diálogos dramáticos o en las dedicatorias que permita entrever una preocupación fundamental en la obra tirsiana por la dramatización de la materia histórica.

Una única alusión al respecto, claramente tópica, proveniente de la épica y absolutamente contradictoria con el párrafo de los *Cigarrales* es la que, elípticamente equipara, en *La lealtad contra la envidia*, la labor del dramaturgo con la del historiador en lo que hace a la conservación y la memoria de la fama de los héroes a través de la escritura:

GONZALO  
Mi hermano (aunque difunto),  
vivirá eternamente  
en el buril, pincel, y en la memoria.  
Heroico siempre asunto  
de historiador valiente  
nos deja en testamento esta victoria,  
que supo en fin su no imitado acierto  
dar vivo imperios, y victorias muerto.  
Pero ya que el descansa,  
y nosotros al daño,  
al peligro, Fernando, siempre expuestos,

<sup>56</sup> Es el caso de la dedicatoria de la *Quinta Parte* en la que el dramaturgo se detiene a analizar críticamente las características de la nueva poesía.

sin que la quietud mansa  
permita en todo un año  
dar en paz, al arnés ocios honestos:  
¿que es lo que aquí esperamos? ¿qué adquirimos  
si poco a poco, en fin, nos consumimos?  
(*La lealtad contra la envidia*, vv.2186-2201)<sup>57</sup>

Pese al carácter tópico de estas afirmaciones acerca de la eficacia de la escritura, no vuelven a encontrarse en la obra de Tirso. Resulta bien diferente, por ejemplo Calderón, un autor sin alusiones teóricas frecuentes pero con abundantes referencias a la eficacia de la letra y de la escritura como medio para la fijación de la historia y de la memoria de los héroes. Si bien queda claro que los diálogos de las comedias no detentan el mismo estatuto teórico que las dedicatorias, es el único lugar en el que se pueden extraer algunas características acerca del modo de funcionamiento del teatro histórico en Tirso.

Para cerrar, esta lectura de la presencia de reflexiones acerca de lo histórico en la obra de Tirso, más allá de la escasez de citas con las que se puede trabajar, deja planteado un problema interesante que debe tenerse presente en el momento de abordar los textos. Así, este tema fundamental para resolver está relacionado con la actitud de la crítica, ya mencionada, que ha definido, a partir del fragmento de los *Cigarrales* y desde ciertos versos de algunos de los dramas de Tirso, dos modos de construir la ficción: uno historicista y otro verosimilista. La cita de *Las Quinas de Portugal* con la que abríamos estas consideraciones o los siguientes versos de *Antona García*: “ Señores, los que me escuchan / todo cuanto agora han vido / es estoria verdadera / de privilegios y libros”, parecen reflejar una preocupación por la verdad y por la fidelidad histórica que, aparentemente se contradiría con las afirmaciones de la defensa de la ficción de los *Cigarrales*.<sup>58</sup> Sin embargo, esta inclusión de las fuentes utilizadas en el caso de *Las Quinas* o la necesidad de afirmar la historicidad

---

<sup>57</sup> No deja de ser interesante que en *La lealtad contra la envidia* como en el resto de las obras de la Trilogía de los Pizarro, la labor del dramaturgo no sea preservar la memoria de los protagonistas de estas tres comedias históricas sino limpiar su nombre de toda sospecha. Así, prestando atención a los elementos externos al texto, puede postularse que una vez más se distancian las labores del poeta y del historiador en tanto el primero debe “fingir” la historia para que ésta presente de manera heroica a personajes públicos cuestionados. Todas las citas de la obra corresponden a Miguel Zugasti (ed. 1993)

<sup>58</sup> No solamente Palomo ve en Tirso estos dos modos de acercarse a la ficción, Blanca de los Ríos (1958: 405) en su preámbulo a *Antona García* señala que: “ *Antona García*, más que comedia es, como *La prudencia en la mujer*, vigorosa dramatización de un trozo de la historia nacional- tan bien sentida por Tirso-; su protagonista, la heroica impugnadora de Toro, no es imaginaria, sino rigurosamente histórica; y por muy bravía y hombruna que sea (con indignación de Hartzenbusch), acaso nos da más fiel impresión de aquellas luchas por la integración hispana, que varios volúmenes eruditos. Tirso, verdadero amorador de la Historia, cuidó en hacer constar en los versos finales el carácter de su comedia.”

de lo que se está dramatizando en *Antona García* debe ser ampliamente relativizada desde la funcionalidad que revisten dentro de las obras, ya que, en primer lugar, son diálogos de comedias, enunciados por personajes que han mostrado a lo largo de las obras ciertos rasgos de comicidad y, en segundo lugar, se utilizan siempre al cierre formando parte de la *captatio benevolentiae* y del *plaudite* del final.

Pero, también, más allá de las particularidades de cada una de las comedias, es dable deducir mediante un razonamiento más generalizador que la actitud definida como verosimilista propulsora de la ficción no tiene por qué ser concebida en oposición con la historicista puesto que puede tener como punto de partida los hechos históricos y sus fuentes pueden hacerse explícitas, aunque sobre ellas se construyan las arquitecturas del ingenio ya que finalmente es eso lo que expresa el tan citado párrafo de los *Cigarrales*.

### 3.2.3 CALDERÓN Y LA PRECEPTIVA

Mándame V. Merced, señor, y amigo mío, que para sobre llevar  
la soledad a que le han reducido sus desengaños, le remita  
los libros incluso en la memoria de su carta, y dejando en primera  
estimación aquellos que pertenecen a la continuada tarea de mayores estudios.  
a las generales noticias de la historia, y a la divertida curiosidad de buenas letras,  
pasa a que también le remita aquellos que para desahogo de lo serio,  
desocupen algún pequeño espacio a lo yo coso.  
en cuya última línea, especialmente pone los libros de comedias,  
en que andan algunas mías esparcidas.  
(Dedicatoria de la *Cuarta Parte de Comedias* de Don Pedro Calderón de la Barca)<sup>59</sup>

Un recorrido por la producción calderoniana arroja que éste no es un autor que manifieste una particular atención por la teoría y la poética dramáticas, solo la presencia en algunos diálogos de comedias, de ciertos tópicos del estilo de la fijación de la historia a través de la escritura o de la equiparación del mármol con el papel para que las hazañas de los héroes trasciendan y solamente dos dedicatorias preliminares a las Partes de las Comedias y otra a la primera parte de sus Autos Sacramentales, escasez que se debe a las ya conocidas características de la trayectoria textual de las obras de Calderón. Por añadidura en dichas dedicatorias no se plantean en ningún momento reflexiones acerca de la historia y su relación con la poesía puesto que la línea discursiva que predomina es la que intenta delimitar la

---

<sup>59</sup> Las citas de las dedicatorias y de los prólogos de Calderón corresponden a *Teatro Español del Siglo de Oro (1997-1998)*, base de datos de texto completo

propiedad autoral, como claramente los demuestran los siguientes párrafos de las dedicatorias:

Por el papel (Excelentísimo Señor) que sigue a este pequeño humilde culto de mi obligación, y de mi afecto, verá V. E. las razones con que Don Sebastián Ventura de Vergara Salcedo, mi mas apasionado amigo, se ha movido a sacar estas doce Comedias de sus originales, procurando (según dice) restaurarlas de los achacados errores que padecen otras en la estampa (como sino les bastaran los míos, sin que necesitaran, para su desdoro, de que nadie les añadiera los ajenos) y esto en tanto grado, que aun las que fueron mías, sin muchas que sin serlo, anda en nombre mío, no conserva de haberlo sido mas que el nombre. Bien debiera agradecerle la fineza de que ya que hayan de salir hurtadas, ajenas, y defectuosas, salgan corregidas, enmendadas, y cabales (*Prólogo al Primer Tomo de los Autos Sacramentales*)

o

Yo con el deseo de obedecer en todo, a pesar del dego con que ya miro esta materia, y desimaginado (por el poco afecto que he puesto en andar en sus alcances) de lo que había de encontrar en ella, acudí a buscarlos, y no solo hallé en sus impresiones, que ya no eran mías las que lo fueron; pero muchas que no lo fueron, impresas como mías, no contentándose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los míos, sino con achacarme los ajenos, pues sobre estar, como antes dijo (las ya no mías) llenas de erratas, y por el ahorro del papel, aun no cabales (pues donde acaba el pliego, acaba la Jornada, y donde acaba el cuaderno, acaba la Comedia) hallé, ya adocenadas, y ya sueltas, todas estas que no son mías, impresas en mi nombre. (*Dedicatoria a la Cuarta Parte de Comedias*)

La única excepción la constituye la mención a la historia presente en el epígrafe con que abríamos estas consideraciones. Allí, los libros de materia histórica y sus "generales noticias" encabezan la lista dentro de las lecturas destinadas a la enseñanza, junto a los generales estudios frente a la casi nimiedad y al *delectare* de la ficción y de sus propias comedias. Así, en esta dedicatoria, historia y poesía aparecen claramente separadas y jerárquicamente diferenciadas en una relación de mayor a menor importancia; pero esto no puede ser tomado como una afirmación absoluta puesto que está, una vez más, teñido por el tópico de la *captatio benevolentiae* de toda dedicatoria.

Evidentemente la dramaturgia calderoniana no registra ningún tipo de preocupación por la relación entre la historia y la poesía en tanto forma particular de representación. Lo que sí hace es legitimar la escritura como modo ideal para la preservación de la historia como pueden verse en una serie de reflexiones presentes en las obras.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Sobre esto volveremos en el capítulo dedicado a Calderón. Un análisis de estos elementos en *La gran Cenobia* puede encontrarse en el artículo de Gonano en Romanos- Calvo (eds.) (2002).

La verdadera preocupación, en estos términos, no atañe del todo directamente al tema aquí tratado puesto que es la que desarrolla la relación entre la historia y la alegoría presente en los Autos Sacramentales y especialmente en las loas preliminares. La historia en estos casos es la historia sacra y las loas se preocupan por establecer de qué modo la pareja historia y alegoría es conveniente para el entendimiento del Auto.

Ejemplos de esto pueden verse en los diálogos de las loas que introducen *El cubo de la Almudena*, *El diablo mudo* o *El Santo rey don Fernando*, entre otros; en todas estas partes preliminares, la historia funcionaría como punto de partida para la alegoría y se complementan de manera casi ideal para lograr el completo *prodesse* de lo que se dramatizará en el Auto. Párrafo aparte merece la loa introductoria de *El verdadero Dios Pan* puesto que las alegorías que la protagonizan son la Historia, la Poesía y otras relacionadas con el problema que aquí se trata como por ejemplo la Verdad. Si bien estos diálogos no se alejan de las características que hemos estado enunciando vale la pena detenerse en la descripción de algunos de sus versos puesto que esto permitirá completar las ideas acerca del funcionamiento de la historia en la dramaturgia calderoniana, aunque sea la historia sagrada de los Autos Sacramentales.

Los personajes de la loa son alegorías de la Historia, la Poesía, la Fábula, La Música y la Verdad. Entre todas ellas la Historia ocupa el lugar principal y convoca a la Música y a la Poesía. Este lugar principal de la Historia puede verse no solamente en tanto es el personaje que estructura y guía la Loa sino que además es a cargo de quien está la dedicatoria al rey Carlos II :

HISTORIA

Que como Historia lo afirmo  
yo en Católicos acuerdos,  
de la Imperial Casa de Austria,  
y las dos debéis hacerlo;  
tu como Poesía pues  
compusiste el Himno tierno,

.....  
y tu entonaste sus Versos,  
como Música, en que ambas  
profetizasteis diciendo,  
que del Austro vendría el Rey,  
que ha de dominar Imperios;

.....  
hoy en el Segundo Carlos,  
que Siglos nos viva eternos. (*El verdadero Dios Pan*, 1237 b)<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Todas las citas de la obra se realizan por A. Valbuena Prat (ed., 1952)

y es también quien precisa las fuentes de la historia que se dramatizará en el Auto:

me están llamando a su obsequio  
en el Sacrificio que hoy  
ofrece la Tierra al Cielo;  
ya la Epístola de Pablo;  
ya de Juan el Evangelio;  
puesto que a Pablo y Juan debe  
la Sacra Historia ambos textos. (*El verdadero Dios Pan*, 1237 a)

A su pedido, saldrán del carro de la Música y del de la Poesía la Verdad y la Fábula respectivamente para completar la relación jerárquica entre todos los personajes, en cuyo extremo superior se encuentra la Historia y en el plano más inferior la Fábula; jerarquía de personajes necesaria para la construcción armónica del *prodesse* y del *delectare*, tal como se encargan de explicarlo los propios personajes:

MÚSICA

¡Cuánto, Musical Verdad  
de que tú vengas me huelgo!

POESÍA

¡Cuanto Poética Mentira,  
que tu hayas venido siento!

FÁBULA

¿Por qué?

POESÍA

Porque en el festín  
que Sacra Historia ha dispuesto,  
¿de qué la Fábula puede  
servir ?

VERDAD

De mucho, si advierto  
cuánto a vista de las sombras  
luce más la Luz, y espero  
que a vista de mi Verdad  
la Mentira huya. (*El verdadero Dios Pan*, 1238 a-b)

De este modo, todos los personajes se atienen a las reglas impuestas por la Verdad que es quien custodia sus posibles equivocaciones. Tanto la Poesía como la Música en algún momento yerran, equivocaciones que son marcadas por la Verdad:

VERDAD

Esperad, que en el principio  
la Poesía ha errado

POESÍA

Es cierto

(.....)

VERDAD

También la Música ha errado  
MÚSICA  
Es verdad (*El verdadero Dios Pan*, 1238b, 1239 a)

y también lo hace la Fábula; sin embargo se distingue de los otras alegorías puesto que:

VERDAD  
También la Fábula ahora  
errada va

FABULA  
No lo niego,  
mas ¿cuándo yo no fui errada?  
.....  
mostrando bien claro en esto,  
que yo en mis vanos Escritos  
voluntariamente yerro,  
y vuélvale Baile porque  
no ha de cesar si yo puedo  
hasta que yerre la Historia

HISTORIA  
En vano será el intento,  
que la Sacra Historia nunca  
puede, ni en el más pequeño  
ápice errar. (*El verdadero Dios Pan*, 1239 a)

Pese a su brevedad y a su aparente funcionalidad en el marco de la historia que dramatizará el Auto que le sigue, este diálogo resume interesantísimas ideas poéticas generales y en particular acerca de la relación entre la historia y la poesía. En primer lugar, aunque esto no sea tan importante para lo que estamos tratando aquí, la diferencia entre la Fábula y la Poesía que recoge la diferenciación del Pinciano y la futura diferenciación del formalismo ruso entre fábula y sujeto.

Hay, por otra parte una clara apelación a la verosimilitud en esa opción voluntaria de la Fábula opuesta en esencia a la Verdad que no puede lograr, como con el resto de los personajes enderezar sus yerros. Por último es la Historia, y en este caso particular la Historia Sagrada el personaje que logra subordinar a todos los demás, incluida la Fábula; con lo que retornamos a la enumeración del epígrafe con el que abríamos estas reflexiones, enumeración en donde la historia ocupaba uno de los primeros lugares.

Evidentemente esta loa introductoria podría ser objeto de un análisis más exhaustivo que, además de repasar estos conceptos, precise de qué modo refleja las convenciones estéticas y éticas de los Autos sacramentales, aquí se ha considerado



solamente para aclarar algunas ideas acerca de los problemas y de las relaciones interdiscursivas que se presentan en el momento de dramatizar la historia.

### 3.3 SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

He querido, en estas líneas no solamente recorrer los acercamientos de la preceptiva al problema de la relación entre la Historia y la Poesía y de cómo esta relación determina la elección del género dramático, sino también presentar ciertas lecturas contemporáneas de estos procesos, sumado ello a un aspecto no del todo atendido por la crítica como es la búsqueda de estos problemas en los propios dramaturgos. Además de las conclusiones particulares explicitadas en cada uno de los casos es posible deducir una serie de conclusiones generales que permitan sentar algunas premisas básicas en el momento de entrar de lleno en el análisis de los textos.

Como ya hemos notado, la preceptiva no parece particularmente preocupada por el teatro histórico excepto cuando le sirve como categoría para organizar las obras (vimos que pasa tanto en la primera preceptiva como en la última) de acuerdo a su temática. El teatro histórico se transforma en un modo de clasificación sin que se problematicen del todo ni sus convenciones constructivas ni su funcionalidad ideológica; es lícito sostener que quiénes sí se dan cuenta de la fuerte ideologización que supone utilizar esta materia son los propios dramaturgos, especialmente Lope que lo deja claramente establecido en sus dedicatorias.

Lo que sí se trabaja en las preceptivas es la relación más general entre la historia y la poesía en tanto modos diferentes de apropiación de la realidad, más allá del género que se haga cargo de dicha representación sumado esto a la oscilante relación – como ya también lo marcábamos- con los postulados aristotélicos y la redefinición del concepto de verosimilitud. En este punto, son también fundamentales las opiniones de los dramaturgos en tanto defensores, uno del género Comedia “la fuerza de las historias representadas”; otro de la pura invención pero es también fundamental la cosmovisión calderoniana de la historia como punto de partida de la alegoría y ambas complementándose idealmente para lograr la eficacia del *prodesse*, puesto que podrá verse más adelante que no se circunscribirán solo a los Autos Sacramentales sino que funcionarán como principio constructivo de varias de las obras históricas de don Pedro.

Si lo histórico se erige, en ciertas preceptivas, como criterio clasificador temático no sirve de igual manera para definir géneros dramáticos como la tragedia y la comedia, no solamente a causa de la oscilación de los términos sino además a causa de que ya el Pinciano niega la pertinencia de la materia como único criterio para separar la tragedia de la comedia mientras que otros solamente repiten la distinción aristotélica pese a la clara conciencia de que en la práctica dicha distinción solo puede tener injerencia en los rótulos adjudicados a las obras pero no en sus características constitutivas.

Esto es indudable consecuencia de que el problema de la clasificación en géneros desde la materia elegida para dramatizar, está íntimamente relacionado con la gran cuestión de la Comedia nueva: su esencia tragicómica, su carácter de híbrida monstruosidad recordado por Lope en su *Arte nuevo* o por Ricardo de Turia en su *Apologético de las Comedias Españolas*. Para un entendimiento cabal de cómo incide esto en el teatro histórico resulta imprescindible delimitar las características de lo trágico y de lo cómico en cada uno de los autores, lo que trae implícita la legitimidad de las nuevas matrices para dramatizar cualquier tipo de materia.

### 3.4 POR UNA TEORÍA DE LA IDEOLOGÍA

Además de las características constitutivas del drama histórico español me parece imprescindible realizar una suerte de acercamiento al problema de la ideología para delimitar un método eficaz de lectura que dé cuenta de la complejidad del fenómeno.

Un rastreo por los principales acercamientos ideológicos muestra como resultado que la mayoría de la crítica coincide en afirmar que el teatro del siglo XVII es un hecho ideológico más que estético pero no hay una definición homogénea de ideología para realizar una lectura en esa perspectiva de las piezas dramáticas. Confluyen de esta manera explicaciones históricas, sociológicas, económicas con otras que privilegian elementos textuales en una lectura ideológico-discursiva.

El entender el teatro como un hecho ideológico deja al descubierto la concepción de una relación mecánica entre la literatura y la sociedad que la produce, en el caso del teatro barroco, dos líneas claramente diferenciadas: la representada por una interpretación "nacionalista" cuyo precursor es indudablemente Menéndez

Pelayo y otra más cercana a una vertiente progresista de corte sociológico marxista que construye la imagen de dramaturgos conservadores, funcionales al sistema pero que también analiza las condiciones de producción del teatro como un producto de consumo e inserto en las reglas del mercado.<sup>62</sup>

Sin embargo, en las últimas décadas han aparecido, frente a este tipo de lecturas consagradas, algunos estudios destinados a romper con la idea de un dramaturgo todopoderoso creador de un teatro monolítico sustentado sobre los dos pilares fundamentales de la sociedad barroca: la Monarquía y la Iglesia. Se trabaja así con definiciones de ideología más cercanas a su caracterización negativa, como lente deformador de la realidad, que posibilitan acercamientos discursivos y también culturales. Rescato, a tal efecto, dos definiciones planteadas en relación con la Comedia española. Charlotte Stern (1982: 1), al analizar la posibilidad o no de definir el teatro de Lope como un teatro de propaganda, indica que:

The word ideology refers to the author's thinking, but its also applied to the political o social attitudes of an institution o community which the writer attempts to transmit to his public. Of course he may defend or challenge those attitudes, but authors of majority literature consistently reflect the ideology of the dominant class. Even here, however, the contentis not likely to be a simple reflection but one that embraces conflicting views. Furthermore, the ideology may represent a "false form of consciousness" hence knowledge that has the effect of concealing or distorting the truth

Por su parte, Paul Smith (1995: 166-167) opina que:

Si tomamos el término ideología en su amplio sentido althusseriano, entonces las contradicciones de la perspectiva de Lope constituyen tanto un efecto ideológico como las inconsistencias del personaje creado por él. La ideología no necesita ser unívoca; al contrario, puede reproducir "resistencias" hacia el orden dominante, que finalmente sirven para reforzar el prestigio del orden.

En lo que hace al ámbito específico de la crítica española me interesa dejar planteadas aquí dos posiciones que me parecen importantes para la lectura ideológica más compleja que intento realizar. Por un lado las consideraciones de Oleza (1994: 237-238) ) en su trabajo ya citado acerca del rumor de las diferencias en el que llama a la crítica a realizar un estudio ideológico que respete el interior de la producción

---

62 Los trabajos acerca de este tema son numerosísimos. Incluyo las obras más importantes en la bibliografía final. Dentro de estas líneas de lectura tradicional no debemos olvidar el acercamiento de José A. Maravall que define la comedia como medio para inmovilizar el ascenso social a partir de un análisis que si bien puede aportar elementos interesantes acerca de la mentalidad barroca ignora la especificidad del teatro como hecho literario

dramática de Lope y sea capaz de ver allí los posibles quiebres. Esto apunta a considerar una relación dialógica entre los diferentes géneros utilizados, relación en la que las comedias relativizarían diversos conceptos expresados en tragicomedias o dramas históricos. La propuesta de Oleza, si bien recupera un análisis ideológico basado únicamente en lo textual más allá de la correspondencia directa con la realidad, sigue manteniendo la idea de un teatro histórico monolítico en sí mismo y que sólo puede ser quebrado desde otras obras dramáticas que resuelvan temas similares en moldes genéricos opuestos.<sup>63</sup>

Otra interesante posibilidad para acercarse a la ideología en la comedia es la que propone Pablo Jauralde (1995) en un estado de la cuestión acerca de este tema. Su acercamiento resulta valioso en cuanto considera que el problema debe abordarse a partir de tres modalidades teatrales básicas: el teatro como espectáculo, el teatro como texto y las circunstancias del teatro. De esta forma se abarcarían todos los componentes del hecho teatral que permiten una definición ideológica más completa introduciendo elementos tales como la representación, el mecenazgo, las preceptivas o el público de los corrales. El estado de la cuestión llevado a cabo por Jauralde debería completarse, sin embargo con un análisis más exhaustivo del teatro como texto para el que sólo postula grandes temas como amor, honor y religión sin profundizar en el texto teatral que sería, tal vez, el mejor lugar para relevar el elemento ideológico.<sup>64</sup>

En lo personal me parece fundamental abandonar las lecturas mecánicas que solo funcionan bien en ciertas obras de corte propagandístico como los dramas ceremoniales (*El Brasil restituido* de Lope o *El sitio de Bredá* de Calderón) en tanto en ellos casi todo es ideología. Sin embargo, cuando comienzan a primar los

---

<sup>63</sup> Es el mismo gesto crítico que advertimos en la lectura de E. Rodríguez Cuadros (1997: 157) sobre la relación en Pedro Calderón de la Barca entre comedias serias y comedias burlescas: "Por fin, el honor nacional puede llegar a defenderse, como sucede en la mojiganga de *Los guisados* con cucharones de madera, mientras que aquel se fundamenta en la envidia de doña Olla Podrida, defendida en su razón de estado patrio, por don Estofado, frente al anticastizo y afrancesado don Jigote. Parece conveniente advertir que resulta incongruente aceptar a este Calderón sin comprender que sólo ha sido posible con el *otro*. Y que en esa alacena ideológica que gira la tramoya de nuestras contradicciones los autores que se las han visto con los duendes de la modernidad lo tuvieron como su referente."

<sup>64</sup> Fuera del ámbito de la crítica española debo mencionar los acercamientos propios del neohistoricismo que funcionan bajo dos premisas: a) debemos prestar particular atención a la interacción del poder del Estado y las formas culturales, más específicamente en los géneros y prácticas en los que la cultura y el Estado se mezclan más visiblemente y b) el teatro es el lugar privilegiado para la representación y para la legitimación del poder. Si bien estos postulados previos me parecen útiles e interesantes no sucede lo mismo con los estudios específicos de comedias

constituyentes puramente dramáticos y estéticos es cuando resulta necesario abordar el estudio de lo ideológico por otro camino.<sup>65</sup>

En primer lugar, es indispensable trabajar con la ya conocida división entre ideología de la literatura: las concepciones de la literatura, las ideas generales o las creencias acerca de ella, cuál es su función social o cómo debe leérsela y la ideología **en la literatura**: la presencia en el interior de los textos de representaciones, creencias relacionadas con lo social y reformularla en ideología **de la Comedia** e ideología **en la Comedia**.

De este modo, entiendo por ideología de la Comedia las concepciones de la literatura, las ideas generales o las creencias acerca de ella, cuál es su función social o cómo debe leérsela; mientras que la ideología en la Comedia tiene que ver con la presencia en el interior de los textos de representaciones, creencias relacionadas con lo social. La ideología de la Comedia puede ser relevada desde las poéticas o en las discusiones acerca de la licitud moral del teatro y la ideología en la Comedia deberá explicarse desde otros parámetros que conjuguen elementos discursivos con otros más propios del contexto de producción. Así, puedo aprovechar los dos tipos de lecturas: aquellas que apuntan a la Comedia como manifestación refleja de una realidad inamovible y las que sólo analizan problemas ideológicos en comedias particulares perdiendo de vista las características generales que las condicionan.

Cabe destacar que en un acercamiento de este tipo son básicas las instancias dialógicas, en tanto reguladoras de las relaciones entre los personajes y como mediadoras entre la ideología y el texto teatral (Ubersfeld 1993). Así los diálogos pasarían a constituirse como el núcleo del sistema ideológico, no prestando tanta atención a su contenido explícito sino a otras variables como sus condiciones de producción, las relaciones de dependencia y de jerarquización entre las instancias que dialogan, la contradicción entre los locutores y sus posturas discursivas, la eficacia o no de las palabras producidas por quien ostenta el nivel superior dentro de estas relaciones.

Con esto se retomaría el regreso a la necesidad de trabajo desde la textualidad dramática, junto con análisis ideológicos provenientes de la escuela de análisis de discurso y se hace posible, además, un trabajo que rompa con la monología del teatro

---

producidos a su alrededor ya que, en su mayor parte, incorporan interesantes elementos culturales pero ignoran, en un método reduccionista, características básicas del género dramático barroco.

histórico desde sí mismo y no en relación con otro tipo de textos.

Sin embargo el peligro de negar el contenido explícito de los diálogos teatrales es justamente que, cayendo en la vertiente negativa de la definición de ideología, se busque negar todo y considerar que en realidad lo que se dice es lo opuesto a lo que se significa ideológicamente.

La solución radica en que no se debe sólo considerar esos elementos sino que deberá tener en cuenta, por otro lado, la tajante y fuerte definición - prácticamente indiscutible - de la ideología de la Comedia que recoge todas las definiciones "sociales" del teatro barroco: clave de bóveda de la Monarquía, elemento de inmovilidad social, instrumento de propaganda, etc. y que postula ciertos límites por sobre los que la ideología en la comedia no podrá avanzar.<sup>66</sup> No se imponen, entonces, análisis que dan cuenta de prácticas sociales o institucionales anacrónicas ni será lícito tampoco teorizar acerca de un Lope o un Tirso revolucionarios que, de manera secreta, se comunican con su público también revolucionario.

Sólo estableciendo esta división en categorías ideológicas y otorgándole un lugar primordial a los diálogos dramáticos, lograré dar cuenta del teatro como un hecho social y estético y, a la vez, reforzar los acercamientos ideológicos desde variantes textuales que no queden únicamente en perspectivas genéricas (Oleza) o temáticas (Jauralde).

---

<sup>65</sup> Ese otro camino es el que transitan críticos como M. Vitse (1990) o F. Ruiz Ramón (1978, 1988, 1997)

<sup>66</sup> Es sin duda este límite de la ideología de la comedia que los acercamientos a la Comedia del nuevo historicismo dejan de lado al considerar las prácticas políticas, institucionales y sociales como "manuscritos culturales" a partir de los que rechaza las distinciones entre "literatura" e "historia", "texto" y contexto" por no problemáticas.

## CAPÍTULO IV

### LAS OBRAS HISTÓRICAS DE LOPE DE VEGA

#### 4.1 POR UNA ORGANIZACIÓN DEL CORPUS

Luego de todo este largo y tal vez un tanto tedioso recorrido teórico vamos a entrar en el análisis de las obras de tema histórico de cada uno de los autores seleccionados para ver de qué modo la práctica poética construye sus propios modos de reflexionar acerca de este problema. Siguiendo la organización que aquí he propuesto, el primer autor en el que nos detendremos es Lope de Vega. Si Lope ha escrito, como nos lo indica ya al final de su vida en la *Égloga a Claudio* “mil y una quinientas fábulas”; una porción considerable de ellas dramatiza materiales considerados de alguna manera como históricos.

Sin ir más lejos la conocida y canónica clasificación de sus comedias realizada por M. Menéndez y Pelayo que delimita un grupo de “Comedias sobre crónicas y leyendas de España” comprende ciento veinte comedias, con mayor o menor grado de acercamiento y de fidelidad hacia la Historia que van dramatizando acontecimientos tan heterogéneos como episodios de la Reconquista, leyendas genealógicas, núcleos narrativos extraídos del Romancero, sucesos ocurridos durante el reinado de los Reyes Católicos o campañas militares de los Austrias. Es por eso que, para realizar el trabajo debí primero encontrar ciertas líneas que organizaran este *corpus* de un modo medianamente coherente.

Una posible forma es la que ofrecen los estudios sobre las diferentes épocas de Lope como dramaturgo; dichas investigaciones nos ayudarán a periodizar de algún modo estas obras: las escritas por un Lope temprano, las que pertenecen al momento de su mayor éxito en los corrales o las que se incluyen entre las obras de un último Lope. Sin embargo no debemos olvidar que este teatro también puede trabajar en torno de otro tipo de organización posible: la de la cronología propuesta por la materia dramatizada, que no es otra cosa que lo que hace M. Menéndez Pelayo en su edición de las comedias históricas de Lope; no tiene en cuenta el momento de escritura de las obras sino que las ordena siguiendo las fechas de los sucesos que dramatizan, es por eso que comienzan con *La amistad pagada*, comedia ubicada en la época del Imperio Romano y finalizan con la victoria frente a los holandeses en Brasil, suceso de 1625 recogido en el *Brasil restituido*.

Pese a las críticas lógicas que una organización de este tipo pueda sugerirnos es el orden que sigue también Carol Kirby (1981) para sistematizar la producción de tema histórico de Lope. Sin llegar a los extremos de mezclar obras surgidas en diferentes épocas como si fueran todas ellas una sucesión normal del proceso de escritura de la historia de España, que es finalmente la percepción que cualquier lector no avezado puede llevarse de un primer encuentro con la organización de don Marcelino; Kirby (1981: 330) propone una división en cuatro momentos de la historia de España como matrices dentro de las que distribuirá las diferentes comedias:

Procedo con esta aproximación al drama histórico lopesco con un método a la vez temático y cronológico en cuanto a los períodos llevados al escenario (...) y las estudio en cuatro grupos: 1) la historia inmediata de los 5 años anteriores; 2) la historia imperial de unos treinta a sesenta años antes; 3) la historia de la Reconquista, desde el siglo VIII hasta el siglo XIV y 4) la historia de los siglos XIV y XV

En esta división y en el posterior análisis que realiza Kirby no queda tan claro el criterio cronológico y sí el temático; la otra falla tal vez sea que esta codificación obedece solo a cuatro obras cuando las comedias de tema histórico de Lope son tan abundantes.<sup>1</sup> Sin embargo, teniendo en cuenta la necesidad de resolver estos defectos es una periodización que me resultó más que útil en el momento de sistematizar mi propio *corpus*.

Otro que echa mano de criterios cronológicos en primer lugar y temáticos luego para resolver este problema es J. Oleza (1997). En lo temático va a delimitar también cuatro momentos pero basándose en los modos de división de la historia de Florián de Ocampo y del padre Mariana, a pesar de que para Oleza (1997: XLVIII) aún no podemos “llegar a una caracterización suficiente de la visión de la historia de España que tenía Lope”. Lejos también está de mí precisar esta visión que, en principio no me parece que sea ni absoluta ni monológica; sin embargo la propuesta de Oleza no deja de ser interesante puesto que define para cada una de estas edades seguidas por los cronistas una suerte de *ethos* discursivo del cual Lope se haría eco en sus dramas. De este modo las cuatro edades responden no solamente a una periodización arbitraria sino a concepciones y representaciones diferentes de los

---

<sup>1</sup> Por ejemplo la única mención que encontramos en el artículo al criterio cronológico es la siguiente afirmación: “Según las fechas de Morley y Bruerton, datan estas comedias de 1599 hasta 1625, o sea un período bastante representativo de la dramaturgia de Lope.” (330)



hechos históricos que, como veremos más adelante en el momento de analizar las obras resultarán bastante pertinentes, aunque no adoptaremos esta división sin cortapisas.

Así, en palabras de Oleza (1997: XLVIII-XLIX):

La edad primera es la de los orígenes míticos y se extiende hasta el penúltimo rey godo, pasando por la dominación romana. Su tratamiento es fabuloso. [...]La edad segunda abarca desde la pérdida de España hasta los antiguos reyes asturleonese, los condes de Castilla y Barcelona...el final del primer milenio. [...]La tercera edad es la de los reinos medievales peninsulares, entre el siglo XI y el final del siglo XV y la mirada de Lope es la de la crónica. La cuarta y última edad es la del tiempo presente, unificado en la sensibilidad del dramaturgo desde los Reyes Católicos hasta el contemporáneo Felipe III, en cuyo reinado se ubican algunas obras [...] Lope se transforma ahora en historiador, su mirada se hace más política, más ceñida a los acontecimientos públicos.

Recordemos que éste es uno de los criterios que utiliza Oleza para describir el *corpus* histórico que de ninguna manera es el único sino que se complementa con criterios argumentales, genéricos y cronológicos de la producción de Lope. Tanto para los tiempos de la historia representada como para lo argumental y lo genérico estableceré mis propios parámetros de organización, puesto que ello es uno de los aspectos fundamentales de esta tesis; sin embargo no voy a polemizar acerca de las posibilidades de elaborar cortes cronológicos en la trayectoria de Lope dramaturgo sino que esbozaré las principales teorías y explicaré de qué modo las utilizo para realizar mi organización cronológica.

Siguiendo con este crítico, sabemos (como lo he mencionado en el capítulo en el que explicaba el problema de la adopción de una cronología en particular para toda la dramaturgia del Siglo de Oro) que, interesado en los orígenes de la Comedia se ha abocado a los primeros años de la producción de Lope definiendo a partir de los rasgos constructivos de las comedias allí incluidas una época de un “primer Lope” que abarcaría desde 1579 hasta aproximadamente 1600.<sup>2</sup>

Frente a la definición del “primer Lope” de Oleza deben añadirse dos ideas: la primera que la estudiosa argentina Frida Weber de Kurlat en 1976 ya había señalado desde una aproximación fuertemente estructuralista la existencia de un grupo diferenciado de obras correspondientes al período de 1579-1590, que ella

---

<sup>2</sup> Desarrolla estas ideas fundamentalmente en Oleza (1986). Luego en Oleza (1997) defiende la fecha de 1600 como momento en el que finaliza este primer Lope frente a otras posiciones teóricas que prefieren llevar el corte a años anteriores. Es, por ejemplo, el caso de Lara Garrido quien propone un primer Lope que ocupa hasta 1595

llamaba Lope-preLope. Weber de Kurlat analizaba de qué modo algunas variables constructivas permanecerían constantes en la producción posterior del autor y otras solo se manifestarían en estas comedias primeras con un carácter meramente experimental, su objetivo era “señalar en las más antiguas comedias conservadas del Fénix, tanto los elementos de madurez como los que quedaron luego abandonados” (113)

Más allá de la importancia “afectiva” que implican estas consideraciones de Weber de Kurlat es indudable que esta aproximación a los primeros años de la producción lopesca, ha sido luego mantenida (pese a las diferencias en establecer la fecha de finalización de este preLope) por los distintos críticos que intentaron abordar el problema.<sup>3</sup> En este período la crítica ha coincidido en ver constantes estructurales o métricas; Oleza (1986: 252) se detiene en las matrices dramáticas utilizadas e incluye las comedias históricas dentro de los dramas a los que divide en dramas de hechos famosos y dramas de honra y venganza.<sup>4</sup>

Si dejamos al margen las comedias de tema religioso, parece obvio que la comedia, ya desde su primer momento, organiza su panorama sobre dos poderosos macrotipos con un papel a cumplir muy diferente. En términos modernos podríamos diferenciar de un lado las comedias (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas), del otro los dramas de tema caballeresco o histórico-legendario. (252)

Por otra parte debemos tener en claro que el interés por este período, que no es otra cosa que un interés por la génesis de la Comedia, es en realidad la consecuencia de la profundización de los estudios acerca de las manifestaciones previas a la comedia lopesca y, en el caso puntual de Oleza, acerca del teatro valenciano.

En el extremo cronológico opuesto a este primer Lope, un último Lope ha suscitado similar interés crítico, especialmente luego de la definición por parte de Rozas de un ciclo *de senectute* basándose fundamentalmente en elementos

---

<sup>3</sup> Son interesantes al respecto las siguientes reflexiones de Oleza en su Estudio preliminar a *Peribáñez* (1997: IX): “ Los primeros esfuerzos de ‘rehistorización’ de Lope se dirigieron fundamentalmente a la primera época de Lope y al estudio de su relación con la génesis de la comedia barroca [...] pero no se trazaron con claridad los límites del primer Lope ni se elaboró la trama intermedia y sus fronteras. Yo mismo, cuando me he ocupado del primer Lope he dejado de lado el problema de delimitar una frontera verosímil para este primer Lope, cosa nada fácil dada la imprecisión con que nos movemos en la cronología dramática”

biográficos y en características comunes presentes en obras no dramáticas y dramáticas de Lope a partir de 1630 como la *Égloga a Claudio*, las *Rimas de Tomé de Burguillos* o *El castigo sin venganza*. Otros estudiosos también acuerdan con definir un período último aunque no con caracterizarlo tan fuertemente desde lo biográfico; no tiene demasiado sentido que entremos de lleno aquí en la polémica que enfrentará a Profeti (1997: 14) con las afirmaciones de Rozas ya que, en su intento por caracterizar esta última etapa de Lope, manifiesta que:

La definición misma que se ha atribuido a su producción de estos años, “ ciclo de senectute” ha contribuido a pintar la silueta de un Lope amargado que intenta alejarse del mundo del teatro o que se empeña en operaciones de revancha. Por ejemplo se subraya la resistencia o hasta el menosprecio del Fénix hacia las nuevas formas teatrales, y al mismo tiempo se arguye que Lope se siente frustrado al tener ya pocos encargos palaciegos o se afirma que ‘Lope se dio cuenta de que entre los jóvenes, uno, Calderón, le iba a sustituir; en realidad, le iba a heredar en vida. Su amargura le inclinaría a huir de la vida teatral para dedicarse a trabajos más serios y más profundos (*Égloga a Claudio*, *Huerto deshecho*, *Epístolas*) siendo ahora su interés principal adquirir el puesto de cronista real. Es un tipo de interpretación a menudo basada en lecturas parciales de los documentos y de los textos que pretendo volver a analizar.

Así, aunque por razones diferentes, la lopista italiana sostiene que :

Como existe un Lope-preLope según estudió Weber de Kurlat, existe un Lope post Lope que supera su propia fórmula de inicio de siglo y que no tiene nada de senex ya que revela la fuerza de renovar continuamente su módulo, en relación con los cambios de su destinatario; un Lope que presenta plenamente las características de la comedia de las décadas maduras del teatro áureo. (20)

Más allá de estas divergencias, lo que a nosotros nos interesa es esta percepción de existencia de un período final en la producción dramática de Lope finamente descrito por Profeti en su estudio sobre el último Lope. Este momento, que comenzaría alrededor de 1630, es para nosotros por demás significativo puesto que lleva el signo opuesto al Lope de los comienzos. Si entre 1579 y 1600 encontramos un número importante de comedias de tema histórico en estos últimos años la dramatización de la historia deja paso a otro tipo de materias.

Ya reconocidos entonces estos dos momentos de los extremos de la producción de Lope, queda reflexionar acerca del primer cuarto del siglo XVII. Para

---

<sup>4</sup> Esta distinción para los dramas históricos será mantenida por Oleza en su trabajo posterior acerca del Lope de entre 1600 y 1614 pero se va a complicar en tanto cada uno de estos subgéneros se ramifica en diversos grupos, siempre pensando en primer lugar en la línea argumental.

Oleza (1997: XXVI) los primeros quince años son importantísimos puesto que en ellos Lope realiza:

el traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes al campo de la historia. Los dramas historiales constituyen con mucho, el grupo más numeroso de la producción de estos quince años.

Siguiendo las fechas propuestas por Morley y Bruerton en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega* vamos a comprobar que dentro de las obras aquí elegidas la mayoría pertenece a este período que oscila entre 1600 y 1615 con obras que, datadas en intervalos imprecisos por ejemplo entre 1598 y 1603 muestran una presencia más fuerte de elementos del Lope-preLope y otras de los mismos años están más cerca del, en términos de Weber de Kurlat, Lope-Lope.

De este modo, la organización previa del *corpus* que me parece la más correcta es la que respetando estos inteligentes y documentados criterios de periodización puede dividir la producción histórica de Lope en tres períodos: un Lope-preLope o primer Lope que llega hasta alrededor de 1600 y tal vez en algunas obras que Morley y Bruerton (1968) en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega* sitúan en períodos que se extienden algunos años más adelante del comienzo del siglo; un Lope-Lope que ya ha encontrado la fórmula de la Comedia y que ha explorado y explotado las posibilidades del trabajo con la Historia al que podríamos hacer llegar hasta alrededor de 1620 y un Lope-postLope a quien los temas de historia ya han dejado de interesar aunque es todavía capaz de dramatizar la victoria española frente a las costas de Brasil en 1625.<sup>5</sup>

Pero, también me parece fundamental aprovechar la ventaja que ofrece el “subgénero” teatro histórico sobre otros: la posibilidad de elaborar también una periodización basada en los momentos históricos dramatizados. Es por eso que todos los criterios me resultaron sumamente valiosos en el momento de acceder a las obras a las que organicé conjugando las distintas posiciones, puesto que entiendo que el cruce entre las coordenadas temáticas y las cronológicas será determinante en el momento de definir y analizar las relaciones dialécticas entre el tiempo de lo representado y el de la representación.

---

<sup>5</sup> Habría que preguntarse también aquí el sentido de una periodización tal cuando el *corpus* está armado sobre la base de textos que, ni siquiera sabemos, y por ahora lejos estamos de saberlo si son

Sin caer en la férrea codificación cronística de Menéndez Pelayo, creo que un buen modo para abordar el *corpus* es a partir de la continuidad cronológica, de su despliegue a lo largo de los hechos de la historia de España que también puede organizarse en diferentes etapas. Así, tanto Kirby (1981) como Oleza (1997) plantean esta segmentación en cuatro partes aunque con justificaciones diferentes.

Si bien la división de Oleza (1997) se basa en la percepción de las edades de la historia a la que adscriben Florián de Ocampo y el padre Mariana, cronistas a los que Lope ha seguramente seguido de cerca, falla cuando delimita la cuarta edad la del “tiempo presente” que ocupa desde el reinado de los Reyes Católicos hasta Felipe III y digo que falla Oleza porque la historia no requiere las mismas reglas de ficcionalización para un hecho histórico del reinado de Fernando e Isabel ( como por ejemplo el *Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*), lejano casi un siglo del momento de su escritura y con una importante trayectoria textual previa a la comedia, que para un suceso contemporáneo al momento de producción con escasos pretextos escritos (como por ejemplo el *Brasil restituído*). Son a tal efecto útiles, en términos estructuralistas, las siguientes consideraciones de R. Barthes en “El discurso de la historia” (1970: 34)

El shifter de organización presenta un problema notable que aquí no se puede menos que señalar: el que nace de la coexistencia o, mejor dicho del roce de dos tiempos: el tiempo de la enunciación y el tiempo de la materia enunciada. Ese roce da lugar a hechos de discurso importantes [...] a medida que el relato se acerca al tiempo del historiador, la presión de la enunciación aumenta y la historia aminora la marcha: no hay isocronía, lo que equivale a atacar de manera implícita la linealidad del discurso...

Tampoco acierta Kirby cuando propone separar los hechos del Imperio de los de Felipe IV ya que pienso que para ambos momentos la mirada sobre la historia se lleva a cabo desde un futuro demasiado inmediato. Como consecuencia de esto, no sólo se congelan como hechos históricos situaciones cotidianas de algún personaje público, sino que además la escritura de estos acontecimientos históricos no busca la exaltación de la grandeza del pasado para exaltar el presente, sino solamente el ensalzamiento de algún antepasado o del propio destinatario de ellas. Sin abrir ningún juicio de valor, creemos que estos dos períodos, por compartir este gesto, podrían resumirse en uno.

---

realmente los originales o textos dados luego de su circulación por las compañías teatrales a la imprenta; lo que no implica en absoluto cuestionar la cronología de Morley y Bruerton.

Con lo cual, opto por presentar una división en tres momentos, estructurada de la siguiente manera: un primer período que trabaja el grupo de obras relacionado con el tema de la Reconquista, los héroes épico-legendarios y la construcción de Castilla como reino donde vamos a encontrar comedias del estilo de *El casamiento en la muerte*, *La campana de Aragón*, *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, *El primero Benavides*, *El primer rey de Castilla*, *El bastardo Mudarra* o *El conde Fernán González* y en la que también entran las obras que dramatizan sucesos previos a la caída de España en tanto la pre-historia de esta época como la *Comedia de Bamba* o *El último godo*; un segundo momento que agrupa todas aquellas obras pertenecientes a la etapa histórica de los siglos XIV y XV que tiene como punto de inflexión la monarquía de los Reyes Católicos. Dentro de las obras pertenecientes a esta etapa Lope dramatizará no sólo los momentos de la llegada al trono de Fernando como lo hace en *El mejor mozo de España* sino también otros hechos históricos fundamentales de esos siglos como la caída de Granada y el descubrimiento de otros territorios como lo demuestra *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *Las batuecas del duque de Alba* o *Los guanches de Tenerife*. Por último, un tercer período en el cual se dramatizan los sucesos de los Austrias mayores y menores dentro del que habrá obras como *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, *Carlos V en Francia*, *La Santa Liga* o *Los españoles en Flandes* con una posible subdivisión de comedias acerca de hechos contemporáneos al momento de la escritura integrada solamente por *El Brasil restituído*.

Si bien adopto esta clasificación no dejo de lado otros rasgos que me ayudarán en el momento de definir las matrices de escritura. Por ejemplo considero del todo pertinentes los “ethos” de dramatización de la historia definidos por Oleza (1997: XLVIII-XLIX) fabuloso, épico legendario, cronista e historiador ya que me parecen fundamentales para describir los componentes ideológicos de las distintas obras; lo que no comparto es la codificación de cada una de estas actitudes frente a la historia según la época que se haya elegido dramatizar.<sup>6</sup>

Es decir que no podría afirmar tan tajantemente que para determinada época dramatizada corresponde un modo específico de aprehensión de la historia como si la materia definiera el modo de apropiarse de ella. Indudablemente estos esquemas

---

<sup>6</sup> Recurro a la noción de *ethos* discursivo, plausible de trabajar en géneros no narrativos como bien lo demuestra Cecilia Pisos (1993) en su lectura de las *Rimas* de Burguillos (inérito).

existen no solo como modalidades de aprehensión de la historia, también como fórmulas de escritura pero no son patrimonio de un tipo de materia histórica y podemos encontrar, por ejemplo, cierta actitud política, de historiador en comedia que dramatizan las luchas por la Reconquista o cierta construcción mítica en crónicas de sucesos contemporáneos a Lope como la victoria de Brasil.

Me parece también importante, si bien no decisivo, tener en cuenta los probables pre-textos de las obras, no para ver si ellas responden de manera fidedigna a una fuente particular sino para entender a partir de qué formas discursivas se está dramatizando la historia; no será lo mismo trabajar a partir de un romance, que de una crónica, de una leyenda o de un suceso ya dramatizado por otros autores.

Otro punto insoslayable tiene que ver con las posibilidades dramáticas de la historia más allá de las codificaciones argumentales que repasamos en el primer capítulo: los dramas de tirano, de mártires o de conspiraciones definidos por Benjamin; la magnificación de la historia que puede derivar en ceremonia o en tragedia y los dramas ceremoniales de Lindenberger; los tres modos propuestos de imbricación entre la historia y la ficción propuestos por Oleza (1986: 257-258) que desarrollamos en el primer capítulo.<sup>7</sup>

En resumen, la división temático cronológica es la más adecuada para un primer acercamiento al *corpus* y para su organización; sin embargo, de ningún modo debemos tomar esta clasificación de las obras como una descripción en sí misma ni descuidar toda otra serie de variables que ayudarán en la configuración sino solamente como un paso previo que permitirá una mejor comprensión del conjunto de obras que seleccioné para trabajar y que realicé sin desconocer el carácter parcial y fragmentario de todo corte.

#### 4.2 LOS CÁNONES DRAMÁTICOS

Cada una de las comedias que presentaremos a continuación dan cuenta, en alguno de los niveles de armado dramático que conforman el texto teatral, de problemas relacionado con la escritura de la historia: utilización particular del

---

<sup>7</sup> La propuesta de Oleza resulta la más convincente puesto que parece particularizar en el teatro histórico de Lope las características generales estudiadas por Lindenberger. Hay otros modos de lectura de lo histórico como por ejemplo el análisis que realiza Rozas (1981, comp.1990: 349) de *Fuente Ovejuna* a partir del concepto unamuniano de intrahistoria, al que le añade el de historia y metahistoria. Cada una delimita tres niveles diferentes de apropiación de lo histórico y se integran en el análisis de la obra, es otra posibilidad para leer este tipo de comedias.

tiempo, construcción especial de personajes, manejo interesante de la comicidad y todas ellas confluyen para explicar las características del teatro histórico y su posible taxonomía dentro de distintas categorías genéricas.

Ahora bien, llegamos al punto nodal en esta presentación, llegamos a las preguntas ¿cuáles son estas categorías? ¿cómo se construyen? ¿qué elementos se tomarán para su descripción? Si hasta ahora los criterios enunciados para la organización del *corpus* parecieron meramente ser una presentación que tenía por objeto hacer asible las heterogéneas “Crónicas y Leyendas de España” de don Marcelino, pasaré ahora a mis propias categorías que no solo organizan el *corpus* sino que intentan dar una respuesta al problema de su taxonomía.

Ya repasamos las ideas que, acerca de la escritura de la historia y de la distinción entre Historia y Poesía, cruzaban las preceptivas del Siglo de Oro y trabajamos también alrededor de la percepción teórica de un Lope que elabora sus ideas especialmente en las dedicatorias de las comedias.

Dejando de lado los ejes argumentales, no solo porque están incluidos en la organización previa sino porque, en todos los casos, construyen una tautología que razona del siguiente modo: puesto que las obras dramatizan temas históricos son Comedias históricas es fundamental pensar en ciertas constantes genéricas que, como vimos en el capítulo referido a la preceptiva, no pasan exclusivamente por la materia.

Uno de los principales problemas con el que nos vamos a enfrentar es el de la nomenclatura de las obras ya que esta búsqueda de nuevas fórmulas dramáticas se complementa con diferentes modos de nombrar las obras que oscilan, en el momento de Lope entre comedia o tragicomedia. Digo en el momento de Lope puesto que estos modos de nombrar son rótulos epocales como lo demuestran Alvarez Sellers (1994)<sup>8</sup> en su descripción de la tragedia amorosa, Profeti (2000) en su presentación de la comedia heroica o el propio Vitse (1990: 307) al hacer uso de la cita de Carantuel para presentar la problemática de la clasificación de los géneros dramáticos y elaborar a partir de allí su inteligente análisis acerca de la división de los géneros:

L'intérêt de ce passage ne se limite cependant pas à l'expression qu'il contient de la primauté absolue de la *comedia* dont la *tragedia* ne serait qu'une dérivation éventuelle : *Latius patet « Comoedia » quam « Tragoedia » : omnis enim Tragoedia*

---

<sup>8</sup> Cfr. Capítulo II de esta tesis



*est Comedia non contra.* Il réside et dans l'assertion complémentaire qui y est faite de la nécessité d'une distinction entre genre comique et genre tragique, ainsi que dans la révélation presque simultanée qu'on y a des divergences existant au moment d'établir les critères pertinents pour leur différenciation.

En realidad de las tres nociones la menos problemática es la de tragedia en tanto deja de nombrar lo que representaba hasta ese momento y especialmente en lo relacionado con la materia histórica, se refiere a un modo dramático ya abandonado. Recordemos que el siglo XVI asiste a la escritura de numerosas tragedias que intentan crear un drama nacional. Son los trágicos de fin de siglo quienes cultivan la tragedia totalmente volcada hacia lo español a partir de las ideas senequistas. Estas obras intentaron imponer al teatro ciertas obligaciones de la perspectiva clásica pero utilizaron temas apartados de lo griego y lo romano y tomados de la historia nacional, sin embargo no obtuvieron una respuesta del público. De esta manera se puede pensar la acción de estos trágicos españoles como mediadores entre Aristóteles y Lope, en aras del abandono de las matrices clásicas y de la utilización de temas de historia de España.<sup>9</sup> De ahí que si bien la tragedia senequista fue asimilada por el teatro del dramaturgo español, la fórmula de la tragedia pura, en cualquiera de sus manifestaciones, nunca se planteó en el proyecto de escritura lopesca<sup>10</sup>.

Abandonada la tragedia al modo clásico o la tragedia senequista queda la tragicomedia o la comedia seria. Ambos conceptos implican la mezcla de lo trágico con lo cómico, la creación del monstruo hermafrodita que encuentra su manifiesto de defensa en el *Arte Nuevo* o en algunos tratadistas. Pensando en esta mezcla resultará mucho más útil definir los conceptos de tragicidad y de comicidad que en las obras históricas suelen coincidir. Y aquí manejaremos dos conceptos fundamentales y concretos, ya acuñados como diferencias en la epístola Octava de la *Philosophia Antigua Poetica* como rasgo característico y definitorio de la tragicidad. Me parece entonces, que una lectura de la tragedia en las comedias de tema histórico debe, en

---

<sup>9</sup> Resulta fundamental para la intelección de los trágicos españoles la lectura del clásico libro de Alfredo Hermenegildo (1961), *Los trágicos españoles del siglo XVI*.

<sup>10</sup> Habría que añadir aquí que Lope escribe una sola tragedia que, no casualmente es también una de las últimas de sus obras. Morby apoyándose en el Prólogo a *Las almenas de Toro* afirma que Lope

principio, escapar a la tradicional identificación tautológica entre historia y tragedia que, como vimos en el capítulo II, ni siquiera era respetada por los tratadistas áureos y focalizar la atención en los mecanismos de construcción del riesgo trágico.

En cuanto a la crítica, Oleza y Vitse, a quienes podríamos considerar como los únicos estudiosos preocupados por realizar una taxonomía de conjunto de la producción de tema histórico de Lope también se interesan en el análisis este problema de lo trágico.

Para Oleza (1986 y 1997) toda obra histórica sería un drama puesto que plantea un esquema conflictivo que no tiene nada que ver con lo cotidiano y que apunta a la exaltación del presente. Si bien creo encontrar aquí cierta idea aristotélica en la relación tragedia = temas elevados, creo también que para ciertas Comedias históricas de la primera época de Lope su análisis resulta pertinente.

Por su parte, Vitse (1990), en su clasificación genérica de la Comedia nueva integra coordenadas estéticas con coordenadas ideológicas, se perfila claramente en el crítico francés, un enfoque historicista que no diferencia entre teatro histórico y no histórico y que ubica siempre dentro de lo trágico a las maneras de reescribir la historia de España mientras que la comicidad se identifica básicamente con los argumentos de enredos amorosos.

En lo que a mí respecta, luego de leer las obras seleccionadas, creo que estoy en condiciones de establecer que el teatro histórico funciona en algunos aspectos de manera muy similar al resto del teatro de Lope pero en otros de manera muy diferente. Creo, también, que es indispensable no perder de vista el doble eje definido anteriormente (temático y cronológico) puesto que hay variaciones genéricas que se producen como resultado de estar progresando Lope en la fórmula de la Comedia por él propuesta.<sup>11</sup>

---

considera a la tragedia como un género superior. Sobre nuestra interpretación de este prólogo revisar el capítulo 2.

<sup>11</sup> Reproduzco, al respecto, las críticas de Oleza (1997: 183) al referirse a la obra de Vitse "Es una verdadera lástima que sus elaboraciones teóricas arranquen de una comedia ya constituida, considerada un tanto paradigma, y prescindan - por exigencias teórico-metodológicas, que no por las meramente cronológicas - del fascinante problema histórico de la génesis, problema con probada capacidad de desestabilizar modelos paradigmáticos"

Justamente porque no estamos partiendo de la idea de una tragedia pura sino de una tragicomedia, hay que detener la atención en la comicidad. El componente cómico también podrá variar; reducido en algunos casos a criados, pastores o rústicos y extendido en otros a todos los personajes de las obras, su análisis va a ser fundamental, especialmente en Lope, para definir los modos genéricos.

Para la comicidad también voy a recuperar un concepto de Pinciano: el del ridículo que, como ya noté en el capítulo II, es la única diferencia que encuentra el tratadista en el momento de distinguir la comedia de la tragedia. Dice al respecto:

Veis todas estas diferencias y que todas son inciertas sino son aquellas que tocan en ridículo y gustoso y donoso por sólo el cual se diferencia la comedia de la tragicomedia [...] Hugo y el Pinciano se rieron mucho y dijeron que estaba muy bien respondido y que en la verdad lo ridículo era sólo lo que totalmente distinguía a un poema del otro. (III, IX : 29)

En Lope caracterizar el espacio de la comicidad es relativamente sencillo puesto que desde el modo experimental de sus primeras obras, la comicidad pertenece en las comedias serias al patrimonio exclusivo de las intrigas paralelas.<sup>12</sup> Es evidente que estas formas de manifestación de lo cómico y de lo trágico atañen al nivel de la intriga, pero también funcionan para definir a los personajes y para dar cuenta de la ideología de las obras, todo ello contribuye a complejizar más el panorama y a tornar más difícil mi trabajo de clasificación sobre todo porque el *corpus* en el caso particular de Lope es extenso y heterogéneo.

Pero lo que me atrevo a afirmar luego de una cuidadosa lectura es que sólo las obras solucionarán el problema genérico; ello no significa que habrá tantos géneros como obras de Lope existan. Sostengo que el teatro histórico de Lope ofrece un rico caudal de textos para analizar más allá de cualquier encasillamiento crítico y que, de ser posible una sistematización genérica, podrá provenir solamente de las propias obras. En esta sistematización genérica habrá que tener en cuenta la

---

<sup>12</sup> Sobre las intrigas paralelas, antes llamadas secundarias, y su funcionamiento dentro de la estructura de las obras la bibliografía es extensa. Desde el libro de Diego Marín que privilegia el acercamiento a la intriga que él llama secundaria, como una intriga de neto corte amoroso hasta la problemática actual que opta por denominarla paralela y relevar en ella sus rasgos funcionales a la trama dramática mucho

quien en su *Semiótica Teatral* (trad.1993:95) aclara este concepto del personaje como metonimia; dice al respecto la estudiosa francesa:

En el análisis retórico del personaje hace su aparición la relación al referente; se puede considerar al personaje como la metonimia y/o la metáfora de un referente y, más en concreto de un referente histórico-social: Fedra, metonimia textual de Creta, puede ser considerada también como la metonimia de la corte del Rey-Sol; de ahí la posibilidad de acercamiento, con ayuda del personaje, entre el referente socio-cultural del siglo XVII y un referente contemporáneo.

En cuanto a sus rasgos genéricos, la fuerte presencia de la historia, más la incipiente adopción de cierta estructura dramática y la necesidad de dar cuenta, a partir de esa estructura de variados sucesos de la historia española llevan a que estos dramas no se construyan en su esencia ni como tragedias ni como comedias sino como crónicas a las que se les ha impuesto un molde dramático para que cuenten mejor la historia de España, temporalidad épica para Marc Vitse (1990), que debe ser dramatizada en casi su totalidad para que pueda operar de modo más eficaz la consiguiente identificación entre las dos temporalidades constitutivas del teatro histórico.<sup>16</sup>

¿Cuáles son las convenciones constructivas que pudimos rastrear en estas tres obras? Además de la condensación de numerosos y variados núcleos históricos en cada una de las jornadas, encontré otros elementos comunes como por ejemplo: la inexistencia de intrigas dramáticas paralelas ya que todos los núcleos narrativos tienen la misma importancia y confluyen en la acción principal de luchas por el reino; la abundancia en medio de la mimesis dramática de monólogos diegéticos que relatan la prehistoria de las acciones históricas desarrolladas frente al público; una división en tres actos formal pero no estructural; la construcción de los héroes, ante todo como héroes épicos y también como ayuda para la ligazón de las dos temporalidades; la inexistencia de personajes que concentren los rasgos del gracioso de la Comedia puesto que las escasas situaciones de comicidad están acotadas a los pastores o a los rústicos y tienen que ver generalmente con alteraciones lingüísticas

---

<sup>16</sup> Melchora Romanos (1998: 207) analizando las obras de este tipo del primer Lope opina que serían como "...grandes frisos con proyección panorámica donde se acumulan circunstancias históricas diversas..."

como una clara marca de separación entre las acciones históricas y esta suerte de cuadros entremesiles y, por último, la falta de elementos lúdicos propios de la comedia como los disfraces, los engaños amorosos, los enredos, etc.

Acordando que todas estas características contribuyen a que estas obras se constituyan como “crónicas dramatizadas”, resulta más sencillo relacionarlas con las que fueron escritas en épocas posteriores tan solo como piezas celebrativas de ciertos sucesos puntuales contemporáneos a Lope como *La Nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* y *El Brasil restituído* que también funcionan como crónicas, aunque de tipo periodístico puesto que relatan hechos casi contemporáneos al momento de la representación. Dice, por ejemplo, M. Menéndez y Pelayo en sus *Observaciones Preliminares a La Nueva Victoria...*:

Quien lea el tercer acto de la comedia de Lope reconocerá intacta esta relación u otra análoga sin que falte ni un nombre propio ni un pormenor geográfico. El diario de la conquista de la isla de Longo podría reestablecerse entero con los versos de nuestro poeta, que en ésta y en otras obras análogas ensayó cierto género de periodismo dramático.

Pese a que su matriz es la misma, es obvio que distan de las escritas en la época del primer Lope ya que si bien la intencionalidad principal de las dos obras también es contar la historia; ambas muestran en su armado dramático elementos característicos de la Comedia como personajes portadores de comicidad, historias paralelas o conflictos amorosos mientras que la otra diferencia fundamental es que ahora la historia a contar es contemporánea al momento de la escritura, con lo cual se produce el roce de los dos tiempos ya definido por Barthes (1970: 36) que agrega al respecto:

Ese roce da lugar a hechos de discurso importantes; citaremos tres. El primero remite a todos los fenómenos de aceleración de la historia: un número igual de “páginas” (si es esa la medida aproximada del tiempo de la enunciación) cubre lapsos variados (tiempos de la materia enunciada). En las *Historias Florentinas* de Maquiavelo, la misma medida (un capítulo) cubre varios siglos en ciertos casos, y en otros, sólo unos veinte años; a medida que el relato se acerca al tiempo del historiador, la presión de la enunciación aumenta y la historia aminora la marcha

Es por eso que, teniendo en cuenta todas estas diferencias, incluyo también estas obras dentro de las crónicas dramatizadas; inclusión que rectificaría aún mayor sentido si respetamos la afirmación de Walter Benjamin acerca de que el dramaturgo barroco escribe con la mentalidad de un cronista. Así, podemos pensar *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* y *El Brasil Restituido* como crónicas escritas bajo el molde dramático pese a que Lope (al igual que en *El conde Fernán González*) ya manejaba todos los elementos constituyentes de la Comedia nueva.

Todo este grupo de obras plantea así ciertas características generales que las definen como “crónicas dramatizadas”, en tanto comparten cierto esquema estructural básico que adjunto y que puede también utilizarse en otras comedias similares que también dramatizan luchas de poder de los reinos peninsulares previos a los Reyes Católicos. Pero, por otra parte, un análisis más minucioso de algunos de los problemas que cada una de ellas presenta puede echar luz no solamente sobre los mecanismos dramáticos que las construyen sino también sobre la fuerte funcionalidad ideológica que las caracteriza, como demostraré a continuación.

#### 4.2.1.1 DE PELAYO A FELIPE IV: LAS CRÓNICAS DRAMATIZAN EL PODER

Siguiendo el razonamiento anterior se puede inferir que las crónicas dramatizadas escritas por el primer Lope experimentan con la materia histórica y, en tanto regla de la preceptiva, esta experimentación no puede llevarse a cabo con sucesos históricos demasiado cercanos a su momento de escritura. Sin embargo, la misma esencia del teatro histórico: la doble temporalidad hace que los hechos que estas obras dramatizan se redimensionen a partir de una nueva funcionalidad ideológica que los hace fácilmente cercanos al momento del espectador.

De este modo, se despliegan en estas Comedias una serie de mecanismos que contribuyen a su configuración como crónicas pero también como emblemas del Imperio.<sup>17</sup> Así dos ejes de análisis cruzan la lectura de estas obras, que como ya manifestamos anteriormente no se agotan solo en *El último godo* y en *El primer rey de Castilla* sino que se extienden a todas aquellas obras en las que se dramatizan largos períodos temporales en relación, no con intrigas privadas, sino con luchas por reinos y dominios territoriales. El primero es el que delimita las características de crónica que estas obras llevan en sí mismas, mientras que el segundo da cuenta de la funcionalidad ideológica de una estructura y debe, además, reponer los mecanismos que le facilitan al espectador la identificación de los tiempos.

Para el primer eje, las ideas acerca de la escritura de las crónicas acuñadas por Hyden White nos permitirán pensar más fácilmente la posibilidad de cierta estructura cronística de estas comedias.<sup>18</sup> Dicho crítico cuando explica cómo se definen las crónicas al compararlas con los anales opina que:

La naturaleza de este ser capaz de servir de principio organizador central del significado de un discurso de estructura realista y narrativa, se invoca en el tipo de representación histórica conocido como crónica. Por consenso entre los historiadores, la crónica es una forma “superior” de conceptualización histórica y

---

<sup>17</sup> No uso aquí la palabra emblema de manera azarosa sino que podría pensarse que las obras de teatro cumplen una función didáctico-moral similar a la de los emblemas, por ejemplo de Saavedra Fajardo. Sin embargo la relación teatro histórico y emblemática sería tema de otra tesis.

<sup>18</sup> Recordemos que Hyden White (1992) intenta descifrar, como historiador, las complejas relaciones entre historia y narración. Parte para ello, especialmente en su estudio ya citado acerca del valor de la narrativa en la prosa historiográfica, de la “doxa del establishment historiográfico moderno que supone que hay tres tipos de representación histórica- los anales, las crónicas y la historia propiamente dicha” (20). En dicho artículo White se preocupará por demostrar que el solo criterio de narratividad no es suficiente para evidenciar la “imperfecta” historicidad de crónicas y anales.

expresa un tipo de representación historiográfica superior a la forma del anal. Su superioridad consiste en su mayor globalidad, su organización de los materiales por “temas y ámbitos”, y su mayor coherencia narrativa. La crónica también tiene un tema central- la vida de un individuo, ciudad o región; alguna empresa, como una guerra o cruzada; o alguna institución como la monarquía, un obispado o un monasterio. (trad. 1993: 31)

Joan Oleza (1997: XXXV-XXXVI) trabajará también la producción histórica dentro del contexto biográfico de Lope de Vega en donde cobran para el crítico particular importancia las diferentes ocasiones en las que el escritor pretendió infructuosamente ser cronista real.<sup>19</sup> Así, al analizar las obras de tema histórico de Lope fechada durante los primeros quince años del siglo XVII, indica que:

Nada más significativo a estos efectos que las pretensiones del propio Lope al oficio de cronista real, que aparecen muy tempranamente aludidas en obras como *Ursón y Valentín* o *El rufián Castrucho* y que Lope evoca ahora en 1611 en una carta al duque de Sessa (...) En 1620 volvió a insistir, y el duque de Sessa intercedió en su favor recordando los muchos servicios prestados por Lope a la Corona (...) Pero Lope no consiguió ni entonces, ni nueve años más tarde, en 1629, ni nunca el oficio de cronista.(...) Si no consiguió el puesto de cronista real sí trabajó en cambio, como dramaturgo de la historia...<sup>20</sup>

Sin embargo, más allá de estos datos biográficos, las consideraciones de Benjamin del dramaturgo barroco como un cronista y la pertinencia de las afirmaciones de White, para el *corpus* de crónicas dramatizadas de Lope, permiten sostener la intencionalidad cronística de Lope e ir un paso más allá y especular acerca de la posibilidad de la Comedia como práctica ideológica posible para la transmisión de la historia y con una recepción mucho más eficaz que la de las crónicas.

Ahora bien ¿cuál sería ese principio aglutinador en todas estas obras? ¿Dónde estaría la supuesta organización central de dichos dramas? Para nosotros, la construcción metonímica de Castilla funciona como el núcleo semántico que cohesiona estas obras; personajes, santos y batallas constituyen un fuerte eje de sentido que llega hasta la construcción de la España imperial ya que el sistema organizador que subordina la materia dramática no se remite, por las características del teatro histórico, solamente a la autoridad en el tiempo representado (condado de

---

<sup>19</sup> Los condicionamientos de esta negativa y su influencia en la obra de Lope ya habían sido estudiados también por J. M. Rozas (1990: 79) quien al hablar de la *Corona trágica* señala que “La obra recuerda sus viejas pretensiones de cronista real. Ya en el prólogo dice que ha adornado la crónica ‘con lo que permiten los preceptos de la poesía en la verdadera historia de nuestros tiempos’”



Castilla y primeras épocas del reino, Bernardo del Carpio, Fernán González y Fernando I) sino también a la autoridad del tiempo de la escritura y la conciencia de constitución del Estado Moderno.<sup>21</sup>

A tal punto es fundamental este eje que en comedias que no son crónicas dramatizadas sino logradas tragicomedias como *La varona castellana*, *El bastardo Mudarra* o *Las almenas de Toro*, el componente ideológico : Castilla - Imperio sigue funcionando claramente. Las propias obras dan cuenta de esta centralidad geográfica e ideológica de Castilla:

BERMUDO

¡Oh, indómitos castellanos,  
que hasta los mismos romanos  
confesaron vuestra hazaña!

MENDO

Porque Castilla es reñón  
asaz rico y noble en armas. (*El Primer Rey de Castilla*, 217b)<sup>22</sup>

MANRIQUE

Es el corazón de España. (*El Primer Rey de Castilla*, 228a)<sup>23</sup>

Evidentemente esta supremacía de Castilla está reforzada por su comparación con partes primordiales del cuerpo a partir de lo que sería la corporización de España, no solamente de manera metafórica sino que además todas estas obras intentan constituirse como los miembros de un cuerpo desmembrado que solo en su integración encuentra su principio centrífugo. De ahí también lo que notaba antes de la falta de coherencia entre la división en actos y la real división de las obras. Por ejemplo en *El conde Fernán González* la partición en tres jornadas no coincide con una elemental estructura de planteamiento del problema, problema en sí mismo y

---

<sup>20</sup> Luego se refiere Oleza en particular al caso de las comedias genealógicas.

<sup>21</sup> Son fundamentales al respecto las consideraciones ya citadas de Ubersfeld (trad.1993: 95) en las que la estudiosa plantea la opción de considerar al personaje como la metonimia y/o la metáfora de un referente y, más en concreto, de un referente histórico-social. En consecuencia, para la crítica, el funcionamiento del personaje, como metonimia de este referente, está también construido con elementos textuales y extratextuales de los que podemos hacer el inventario. Esta construcción depende no solo del inventario textual (aproximación posible entre el texto y un contexto sociopolítico) sino también de la historia tal como la conoce o la construye el director de escena o el comediante, y la historia pasada y presente tal como la conoce o la vive el espectador. El funcionamiento retórico, o más apropiadamente metonímico del personaje, asegura su función de *mediación* entre contextos históricos extraños el uno del otro.

<sup>22</sup> Todas las citas de la obra corresponden a M. Menéndez Pelayo (ed., 1966)

<sup>23</sup> Dicha correspondencia entre el cuerpo, el universo y la república es un tema que ya está en Platón, pero que a partir de la utilización de J. De Salisbury y del Pseudo Plutarco debió ser conocido en los siglos XVI y XVII. Cfr. *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, Études réunies et présentées par Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

resolución ya que tanto en el segundo como en el tercer acto hay dos núcleos argumentales importantes que dramatizan enfrentamientos del conde con Navarra y con León.<sup>24</sup>

Si *El último goda* se encarga de mostrar el quiebre del reino visigodo y por ende la imposibilidad de filiación genealógica con los reyes visigodos, *El conde Fernán González* dramatiza el momento intermedio de la separación de Castilla como condado y, en consecuencia, el germen de la expansión imperial:

LOPE

Verdad es que tus soldados  
quisieran ya descansar  
de pelear y de andar  
de tantos hierros cargados;  
que desde que de Castilla  
tomaste el cetro, señor,  
y como restaurador  
tienes su gobierno y silla,  
no se han visto descansar  
de las armas y la guerra,  
ya defendiendo la tierra,  
ya queriéndola ensanchar. (*El conde Fernán González*, 19b)<sup>25</sup>

Pero es sin duda *El primer rey de Castilla*, obra paradigmática de este grupo en lo que hace a las convenciones dramáticas e ideológicas de las crónicas dramatizadas, la que mejor muestra esta centralidad de Castilla y, al presentar su nacimiento como reino, acuña todas las características que luego tendrá el imperio y los héroes españoles en el resto de las obras históricas, sean o no crónicas dramatizadas. Los siguientes ejemplos textuales así lo demuestran:

GARCÍA

Condado es pobre mi estado;  
mas yo aseguro que sea  
de vuestra grandeza honrado,  
tal que de imperios se vea  
de este punto envidiado.  
Esté de Italia contento  
su emperador Federico;  
dé Francia a su Rey aumento;  
dé Hungría y Bohemia a Enrico,  
lustre, gloria y ornamento:  
Las Indias que el Ganges baña,  
rindan de su gran montaña  
oro a su dueño sediento;

<sup>24</sup> Amplío estas ideas en Calvo (1999)

<sup>25</sup> Todas las citas de la obra las hago por *El conde Fernán González*, R. Marcus (ed., 1963)

que con vos yo estoy contento  
en este rincón de España. (*El primer rey de Castilla*, 210b)

FERNANDO  
Mientras no tiene otro suyo,  
puede un hombre disponer  
de lo que está en su poder  
porque es, en efecto, suyo.  
Resúltame vituperio  
que tan fácil maravilla  
has tenido por misterio;  
mía es Castilla, a Castilla  
quiero hacer reino e imperio. (*El primer rey de Castilla*, 229b)

Para una mejor comprensión de estas ideas debemos tener en claro que todas las obras constituyen una suerte de totalidad histórica estrechamente relacionada, por un lado con la concepción providencialista de la historia, pero también con la experimentación propia de la Comedia que se despreocupa o por lo menos no obliga a la utilización de las unidades dramáticas.

Por otra parte, la concepción providencialista que condiciona esta construcción del pasado requiere que determinados héroes elevados a la categoría de héroes míticos, acompañen este principio condensador y adquieran en tanto personajes pero también en tanto lexemas posibles de insertar en un discurso ellos mismos un carácter metonímico que les permite reemplazar a Castilla. Pelayo, Bernardo del Carpio, Fernán González o Fernando I no solamente funcionan como protagonistas de las comedias que dramatizan sus hazañas sino que también aparecen como términos de comparación en diálogos y monólogos de otras obras.

Cada uno de ellos se abre hacia el pasado y hacia el futuro como eslabones de una cadena, que comenzó en Bamba, que rompió Rodrigo, pero que a partir de Pelayo ostenta la continuidad providencialista de la historia. Todas las crónicas dramatizadas aquí mencionadas y otras también dejan en claro en sus diálogos y en largos monólogos este proceso que se inicia con el primer restaurador de España:

PELAYO  
Yo soy Pelayo, España; yo la piedra  
que te he quedado; sola en ésta vuelve  
a hacer tus torres que no ofenda el rayo,  
las que de sangre vestiré de hiedra;  
que, puesto que Rodrigo se resuelve,

de sus cenizas nacerá Pelayo. (*El último godo*, 392b)<sup>26</sup>

Continúa con el conde Fernán González

LOPE

Aquí está el Conde valiente

GONZALO

Y el divino vencedor  
del africano Almanzor

LOPE

Corone España tu frente  
por restaurador segundo  
de su libertad primera

RAMIRO

De hoy más, en la quinta esfera

te ponga por Marte el mundo. (*El conde Fernán González*, vv. 371-378)

Y se consolida definitivamente con Fernando como rey de Castilla, que además comparte su nombre hacia el pasado con el conde de Castilla y hacia el futuro con Fernando el Católico, con lo cual se reafirma la condensación metonímica de los personajes:

MANRIQUE

Logre su nuevo pensamiento el cielo,  
de suerte que Castilla a verse vuelva  
con el otro Fernando, ilustre Conde,  
que fue el primero que libró a Castilla

del feudo de León de que está ajena. (*El primer rey de Castilla*, 219a)

Las crónicas dramatizadas experimentan también con ciertos modos de representación indirectos para establecer estas continuidades entre ciertas figuras y sus diferencias con otras. Estas vías de experimentación serán luego retomadas por formas posteriores de dramatizar la historia y en otros casos serán abandonadas. Una de ellas tiene que ver con los indicios brindados al receptor desde los diálogos para que él mismo identifique las figuras de los que realmente sabrán dirigir los destinos de Castilla.

Es el caso de Rodrigo en *El último godo* cuando en un largo monólogo del estilo de los que estructuran este tipo de obras presenta la prehistoria de su reino desde el rey Bamba. Sin embargo, la genealogía de Rodrigo teñida desde el inicio

---

<sup>26</sup> Todas las citas de la obra se realizan por Menéndez Pelayo (ed., 1966).

por las luchas fraticidas es un guiño al espectador de que ese no puede ser el linaje destinado a ser la monarquía de España.<sup>27</sup>

RODRIGO

Betisa infame, viendo a Teodofredo  
sin el reino, sintió justos enojos  
para perder a su derecho el miedo  
en Córdoba le saca los dos ojos.  
Este fue mi buen padre que no puedo,  
acordándome aquí de sus despojos,  
menos de enternecerme; aunque pues plugo  
al cielo mi venganza, el llanto enjugo.  
Viéndome yo legítimo heredero,  
nieta de Recisindo valeroso,  
hijo de Teodofredo, que primero  
reinar debiera que Betisa odioso,  
con ayuda de Roma, a quien espero  
mostrarme agradecido, no reposo  
hasta que del tirano por despojos,  
ofrezco a mi buen padre los dos ojos.  
No le quise matar, sino tratalle  
como él trató a mi padre Teodofredo,  
y la muerte que veis viviendo, dalle,  
llena de pena, confusión y miedo.  
No es posible agora que en vos se halle,  
godos, alguno, ni creerlo puedo,  
que no es el reino mío,  
de padre a hijo, no por yerno o tío. (*El último goda*, 346a)

Así la competencia del espectador podrá deconstruir los diálogos más allá de que quien los enuncie sea el rey, idéntico gesto se le requiere en el diálogo entre el montañés Pelayo (“¡Oh Pelayo gallardo, honor y gloria / de la española sangre! ¡Oh, primo mío!” 367b) alejado del engaño cortesano y el falso rey incapaz de defender su reino por él mismo.

Fernán González, por su parte, en la primera escena de *El conde Fernán González* opta (siguiendo también el núcleo narrativo de la crónica) por dejar de perseguir a una fiera ante la visión de un templo con lo cual queda inmediatamente enfrentado con el legendario rey Favila muerto por un oso. La leyenda de Favila da

---

<sup>27</sup> En *El último goda* hay sin embargo otras interpretaciones posibles diferentes de la mía. Es el caso de B. Atienza (2000) quien lee la obra a la luz de la leyenda genealógica de los Sandoval que indica que el primer Sandoval fue el primer valido y posibilitó la victoria de Pelayo en Covadonga. La autora ve en *El último goda* paralelismos entre Rodrigo y Felipe II, Pelayo y Felipe III, Sandoval y Lerma. Más allá de coincidir o no con esta lectura es evidente que la obra deja clara su proyección hacia el futuro.

origen a un emblema acerca de los buenos y los malos gobernantes, por lo que Fernán González queda entre los primeros.<sup>28</sup>

CONDE

¿Qué digo? Casa y ermita:

y detrás el jabalí

esconderse solicita.

Seguro estás animal;

no temas, quiero humillarme,

y al poder encomendarme

de aquel Señor celestial. (*El conde Fernán González*, vv. 29-36)

Otro de los mecanismos, íntimamente relacionado con la estructura dramática es el de las traspolaciones espaciales y temporales. Si los largos monólogos constituirían el modo de resumir la historia de por lo menos los cincuenta años anteriores, las referencias al futuro se construyen especialmente a través de las profecías. Las profecías implican un desplazamiento tanto temporal como espacial puesto que siempre están puestas en boca de personajes alegóricos que pertenecen a un espacio diferente del espacio dramático en el que se viene desarrollando la acción.

*El primer rey de Castilla* vuelve a ser paradigmático en este sentido:

GITANA

Tendrás, Reina de Castilla,

tres hijos varones claros,

y dos hijas valerosas,

de tu marido Fernando.

Sancho ha de ser el primero

rey castellano y navarro;

pero amenázale muerte

a traición con un venablo,

a quien tu segundo hijo

sucedirá en el estado,

Alfonso, Rey de León,

Asturias, Zamora y Campos,

aunque le dará a Zamora

a doña Urraca Fernando,

hija tercera en nacer,

y de valor celebrado,

a quien hará injusta guerra,

el malogrado don Sancho.

García, rey de Galicia,

será en el número cuarto,

y doña Elvira la quinta,

señora del Infantado.

Por años cuarenta y siete

reinaréis, Príncipes santos.

[.....]

<sup>28</sup> Debo el llamado de atención sobre el emblema a Juan Diego Vila.

De vosotros irá siempre  
Castilla el reino aumentando  
llamándose Reyes de ella,  
Emperadores romanos;  
será vuestra España toda,  
discurriendo siglos largos.  
Nápoles, Milán, Sicilia,  
y otros mil reinos cristianos,  
la Oriental y Occidental  
del Indio; mas ya me tardo,  
que me aguardan aquí fuera;  
luego vuelvo; espera un rato. (*El Primer Rey de Castilla*, 232ab)

Estas prospecciones están íntimamente relacionadas con otro elemento estructurante de las crónicas dramatizadas: la importancia de lo religioso. Si las remisiones a futuro inauguran otro tiempo y otro espacio es, en gran medida porque pertenecen a una esfera diferente de la realidad dramática. Los anuncios sobrenaturales, casi siempre en boca de personajes relacionados con la esfera de la religión pueden construirse desde la propia ontología de los dramas históricos en tanto el espectador conoce que el agüero o la profecía será real.

Los mecanismos son variados pero se repetirán en todas las obras: milagros en medio de las batallas, como las flechas que “vuelven al pecho de la misma mano” en la batalla de Pelayo contra los moros de *El último Godo*; apariciones de la Virgen, de Santiago apóstol o de otros santos arengando para la batalla como en *El conde Fernán González* con la consiguiente didascalia explícita que ilustra el modo de aparición en escena:

CONDE

¿Quién es el capitán?

PELAYO

Es el apóstol

primo de Cristo, cuyo cuerpo santo

goza Galicia en Compostela; vuelve,

Conde, los ojos y verásle armado,

para que en la batalla le conozcas

*Alzase una puerta arriba, y véase un caballo blanco; en él, Santiago, armado con una espada desnuda*

SANTIAGO

Conde, con esta espada haré que el Moro

pierda la vida y a Castilla deje:

que esta batalla durará tres días;

Pero al fin vencerás. (*El conde Fernán González* vv. 955-964)

Lo religioso, a menudo complementado con personajes alegóricos como en *El casamiento en la muerte* o en el *Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, además de ser un principio constructivo de este tipo de dramas está íntimamente ligado con la concepción providencialista de la historia en la que todo obedece a un designio divino. Una idea tal implica la concepción historiográfica de percibir los hechos históricos como teleológicos y portadores en sí mismos de cierta continuidad temporal, gesto claramente comprobable en estas obras y que tiene como consecuencia el íntimo entrelazamiento entre lo histórico y lo religioso justificada ya desde la propia conciencia de la historia contemporánea al dramaturgo.<sup>29</sup>

Por último, podemos darnos cuenta de que una funcionalidad tal de la materia histórica focalizada pura y exclusivamente en la enseñanza deja escaso lugar para lo cómico. De este modo, en las crónicas dramatizadas los episodios de graciosos se resumen a episodios insertos con escasa o casi nula articulación con la trama principal y en los que la comicidad se logra a partir de malentendidos lingüísticos y amorosos entre rústicos y pastores.

Como conclusión estas primeras crónicas dramatizadas no presentan ningún tipo de rasgo interesante en lo que hace a lo genérico, sino que su característica más importante es el principio que las cohesiona como garantía de su escritura dramática. Principio que, como ya notamos, tiene un doble punto de anclaje: hacia el pasado de España, en el origen casi mítico de Castilla y hacia el futuro en el presente del Imperio. Por eso puedo afirmar que las crónicas dramatizan el poder y el mecanismo más fuerte a partir del que se logra está presente en la construcción metonímica de los personajes, en sus diálogos y en la capacidad del espectador, protagonista fundamental de la Comedia, de establecer relaciones a partir de su familiaridad con el funcionamiento dramático.

Evidentemente el armado de estas crónicas dramatizadas puede identificarse con características propias del primer Lope, sin embargo estas crónicas no son excluyentes de este período sino que, como lo demuestra *El conde Fernán González*, pueden ser escritas en los momentos cumbre de la producción lopesca puesto que la franca preeminencia del *prodesse* sobre el *delectare* y el consiguiente

---

<sup>29</sup> Una síntesis utilísima de la historiografía en tiempos de Lope y de las posibles lecturas del dramaturgo como fuentes de su teatro histórico la encontramos en Oleza (1997: XXVIII-XXXIV)



condicionamiento en la estructura dramática constituyen los rasgos característicos de estas obras.

#### 4.2.1.2 LA CELEBRACIÓN DE LA VICTORIA

Por su parte, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* y *El Brasil restituído* responden al mismo esquema de escritura, no por ser obras del preLope sino por haber sido concebidas pura y exclusivamente como piezas celebrativas que conmemoran alguna hazaña del Imperio. De allí que su funcionalidad didáctica continúe siendo la misma que las de las antiguas crónicas dramatizadas: la exaltación del poder.

La principal diferencia entre estas crónicas dramatizadas construidas como piezas celebrativas y las primitivas crónicas dramatizadas que relataban la prehistoria del Imperio estriban fundamentalmente en el manejo de la temporalidad. Ni la *Nueva Victoria del Marqués de Santa Cruz*, ni el *Brasil* necesitan dramatizar largos períodos temporales sino que se adscriben al episodio que se está celebrando. Por su parte, la inexistencia de fuentes (generalmente los pretextos para estas piezas eran o las relaciones o las propias noticias que iban llegando a España) reduce las posibilidades dramáticas. Así se expresa M. Menéndez Pelayo (1949, IV: 240) en el caso de la *Nueva Victoria*, luego de transcribir una relación manifiesta que:

Quien lea el tercer acto de la comedia de Lope, reconocerá intacta esta relación u otra análoga, sin que falte ni un nombre propio ni un pormenor geográfico.

Mientras que para el *Brasil* sostiene:

Es numerosa, tanto en portugués como en castellano, la literatura relativa a la jornada del Brasil y recuperación de Bahía.(...) Escrita la comedia de Lope bajo la impresión de las primeras noticias que a Madrid llegaron y representada en octubre de 1625, es decir, siete meses después de la reconquista de Bahía, es claro que sus fuentes hubieron de ser las relaciones o gacetas que por aquellos días se imprimieron para satisfacer la curiosidad pública. (1949, IV:251)

Es indudable que esta escasez de textos previos debe influir en ciertos aspectos del armado de la acción dramática pero también colabora para otra de las diferencias entre estas obras y las anteriores: una mejor articulación de las acciones paralelas, que si bien no llegan a equiparar la balanza entre el *prodesse* y el *delectare*, presentan por lo menos una mejor articulación con la trama principal como la introducción de una historia de cautivos en *La Nueva Victoria* o la mejor

definición del personaje del gracioso, en el *Brasil restituído*, en donde su construcción está afinada a tal punto que es capaz de jugar de modo autorreferencial con los rasgos propios de este personaje.<sup>30</sup>

MACHADO

Así yo, que viendo estoy  
que juega balas el muro,  
porque no me dé a lo obscuro  
tan mal barato me voy.

FADRIQUE

Nunca tienen más valor  
los que profesan donaire. (*El Brasil restituído* 286b-287a)<sup>31</sup>

MACHADO

Habla recio,  
como en las comedias dicen  
los que escuchan desde lejos (*El Brasil restituído* 293b)

Pese a ello, las podemos definir como crónicas dramatizadas debido al predominio de la historia sobre cualquier matriz dramática y debido a que tienen los fundamentos estructurales de dichas crónicas como los largos monólogos que relatan hechos pasados y la presencia de las alegorías religiosas para las proyecciones y retroyecciones. Sus diálogos funcionan de modo similar al de las obras que vimos anteriormente con la diferencia de que ya no necesitan, dada la casi coincidencia de los tiempos, presentar largos intervalos temporales sino que sirven básicamente para dar cuenta de los preparativos de las batallas y muy especialmente para enumerar los nombres de las familias presentes en la contienda, seguramente también presentes entre el público.

BENAVENTE

¿Qué capitanes?

CRIADO

De fama:  
Juárez y Ginés de Torres,  
Y Villalobos, que igualan  
Cualquiera de los antiguos,

.....  
a don Diego de Alderete  
digno de toda alabanza;  
a don Luis de Leiva lleva,  
.....

<sup>30</sup> Para un análisis más completo de *El Brasil restituído* consultar Calvo (2002)

<sup>31</sup> Todas las citas de la obra se realizan por Menéndez Pelayo (ed. 1969)

lleva a Gonzalo de Vera,  
don Antonio de Velasco. (*La Nueva Victoria* ....241a-b)<sup>32</sup>

En *El Brasil restituído* las alusiones a los capitanes también son extensas y se destaca un largo parlamento del dios Apolo, rara alegoría en este tipo de obras que casi siempre se relacionan con la religión cristiana, en el que relata la batalla que se está produciendo en esos momentos y va mencionando con nombre y apellido los muertos en la batalla, “aunque en vuestros versos vivos”.

Pero también refuerzan su status de crónicas dramatizadas desde lo ideológico a partir de la constante consolidación de la idea de Imperio, en tanto piezas celebrativas y en tanto configurar ellas mismas el último eslabón en la cadena de “héroes”, elegidos también por la religión para la restauración y el sostenimiento del imperio. Solamente algunos versos de cada una de ellas servirán de ejemplo para confirmar estas ideas:

BENAVENTE

Aquí imagino a vuestro padre heroico  
en la naval batalla de Lepanto,  
con el consejo y la famosa espada  
teñida hasta la cruz de su apellido,  
hacer hazañas dignas de memoria;  
al lado de aquel joven ilustrísimo,  
hijo de Carlos quinto, César máximo,  
del prudente Filipo hermano y tío  
del tercero que hoy vive y viva y reine  
para gloria de España dos mil siglos. (*La Nueva victoria...*, 222ab)

MARQUÉS

¿Quién eres tú que me animas  
y desde esa torre me llamas?

RELIGIÓN

La Religión soy, Marqués,  
Y este castillo es la patria;

[.....]

África y Asia, te muestran  
señas de victorias altas;

[.....]

VICTORIA

Ánimo, valiente joven

[.....]

el cielo te dará viento,  
el mar promete bonanza;  
llevarán sus blancas ninfas,  
aunque les pese a las aguas,

<sup>32</sup> Todas las citas de la obra se realizan por Menéndez Pelayo (ed. 1969)

por aligerar el peso  
las quillas en las espaldas;  
y después para que vuelvas  
con las victorias que aguardan,  
te apercibirán coronas  
de corales y esmeraldas. (*La Nueva Victoria...*, 222b)

BRASIL.  
Por ti, cuantos canta Apolo  
serán elogios sucintos  
para alabar Carlos quintos,  
no muchos, que es uno solo;  
por ti tendrá eterna vida  
un Fernando aragonés;  
por ti, un Enrique francés,  
gloria que jamás se olvida;  
por ti, en su mayor edad  
el gran Felipe, mi Rey,  
de la católica ley  
y evangélica verdad. (*El Brasil restituído*, 268b)

De este modo, en estas obras la historia continúa con sus enseñanzas acerca del Imperio y del valor de sus héroes para defenderlo, las piezas de exaltación celebrativa serían la evolución a la que se llega en la fórmula dramática de las crónicas dramatizadas cuando la materia histórica es contemporánea al dramaturgo: idéntica funcionalidad ideológica pero una mejor construcción de los personajes y de las intrigas paralelas que cumplen una función más definida debido, tal vez, a la escasez de textos previos que aportarían una mayor consistencia a la trama.

En lo que hace a las crónicas dramatizadas en su totalidad, creo que hay que resaltar que conceptos como tragedia y comedia quedan subordinados a la Historia que es la que impone su matriz dramática de crónica con ciertos elementos tópicos de la épica. No hay prácticamente agentes portadores de comicidad, como tampoco parecería ser importante la experimentación con los factores constitutivos de lo trágico, ya que en estas obras lo importante es el trabajo con la materia histórica en tanto ejemplificadora y por qué no en tanto legitimadora de la nueva fórmula dramática. Veremos, a continuación un conjunto de obras en las que la tragicidad ofrece interesantes aristas de lectura.

#### 4.2.2 LAS TRAGEDIAS INCOMPLETAS: PUBLICIDAD, RUSTICIDAD Y HONRA VILLANA

Será mejor la tragedia que, siendo compuesta de agniciones y peripecias, fuere patética, porque el deleite viene a la tragedia de la compasión del oyente, y no le podrá tener si el agente no parece estar muy apasionado: por la cual causa deben las tragedias mudarse de felicidad en infelicidad que el fin de la soltura de la fábula es el que más mueve.  
(Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, II, VIII: 320)

Un paso más adelante hacia la Comedia nueva y hacia su capacidad para dramatizar materia histórica lo constituyen las tragedias incompletas. Obras, generalmente correspondientes al primer Lope, con mecanismos de armado dramático muy similares a los de las crónicas dramatizadas proponen, sin embargo, una mirada diferente sobre algunos de sus componentes dramáticos. La principal característica de estas tragedias incompletas estriba en su incapacidad de construir tragedias, no pensando en las reglas de construcción de la Antigüedad clásica sino en los componentes de lo trágico que analizamos anteriormente cuando recorrimos la obra de los tratadistas y el estado de la cuestión acerca de los géneros.

Ya mencionamos que en la *Philosophia Antigua Poetica* la única diferencia entre la comedia y la tragicomedia se basaba en el ridículo; sin embargo, una argumentación tal nos sirve para identificar la comedia pero no la tragedia. Lo trágico debe buscarse fundamentalmente en esos tres conceptos que ya vimos que definía M. Vitse (1990): el enfoque onírico, el distanciamiento y el riesgo trágico. Dadas las características de cada uno de los dramaturgos, prefiero desarrollar los dos primeros elementos en la obra trágica de Pedro Calderón de la Barca mientras que me interesa particularmente el de riesgo trágico para estas tragedias incompletas de Lope que estoy presentando aquí. Marc Vitse (1990) explica la noción de riesgo trágico a partir del siguiente fragmento de la *Philosophia Antigua Poetica*:

Y la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos y aquestos pasan de los representantes en los oyentes; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo. (II, VIII: 316)

A partir de estas consideraciones del Pinciano, más la conocida metáfora de Mártir Rizo sobre la comedia y la tragedia y el camaleón, Vitse (1990: 320) desentraña el sentido del riesgo trágico y lo define siguiendo la idea de que:

...le "peril" n'est plus mis en rapport avec la matière apparente des actions représentées, mais avec leurs implications effectives, c'est-à-dire, d'une part, avec la gravité du **risque tragique** qu'encourt le héros d'une trajectoire dramatique où se voient mis en jeu les fondements éthiques, politiques, mythiques, religieux ou métaphysiques de la société et de l'individu...

En un trabajo posterior sobre Calderón, Vitse indica que hay que entender el riesgo trágico como "el nivel de implicaciones de la acción representada"(1997: 61). No es posible dejar de lado los otros dos rasgos constitutivos de la tragedia para comprender la noción de riesgo trágico, puesto que la perspectiva y la distancia que el espectador tome serán fundamentales en el momento de determinar si las acciones de los personajes moverán a risa o a compasión.

Ya explicado el concepto de riesgo trágico cobra más sentido mi definición de las tragedias incompletas de Lope como aquellas obras en las que hay cierta preocupación mayor que en las crónicas dramatizadas por ejercitar la dramaturgia más allá de la mera narración de la historia, preocupación que podemos ver, por ejemplo, en la incipiente creación de cierto riesgo trágico que inmediatamente se relativiza.

Si recordamos una vez más que Oleza (1986: 255) en su estudio sobre el primer Lope proponía clasificar los dramas según su tema como "de hechos famosos" y "dramas de honra y venganza" creo que de mantener esta división las tragedias incompletas estarían argumentalmente más cerca de los dramas de honra y venganza puesto que es ese núcleo argumental el que produce el riesgo trágico de manera más contundente que lo puramente histórico.<sup>33</sup>

Las tres obras a las que les he adjudicado el rótulo de tragedias incompletas son: *El casamiento en la muerte*, *El primero Benavides* y *La campana de Aragón*. Las tres podrían sin ningún problema ser clasificadas como tragedias, de hecho es lo que hace Joan Oleza (1994: 239) con *El casamiento en la muerte* a la que incluye

---

<sup>33</sup> Para Oleza (1986: 255) los dramas de hechos famosos serían aquellos "considerados tradicionalmente como caballerescos y como histórico-legendarios, y ello, porque ninguno de ambos géneros se sostiene como tal a partir tan solo del tipo de fuente". Los dramas de honra y venganza son aquellos en los que los hechos particulares se imbrican en la trama histórica (257) según alguna de las tres posibilidades que da el crítico, las que ya mencionamos en el capítulo I. Disiento con Oleza en la clasificación de *El Casamiento en la muerte* ya que me parece que además del hecho famoso (hazañas de Bernardo) se plantea allí un problema privado de honra como es el origen del héroe. Si bien se superlativizan las hazañas de Bernardo al modo de los dramas de hechos famosos me parece que el hacer hincapié en la cuestión de la honra permite una mejor intelección de la relativización de lo trágico en esta obra.

dentro de las “verdaderas tragedias” de Lope de Vega.<sup>34</sup> Sin embargo, lo que vamos a demostrar a continuación es que en todas ellas en alguno de los niveles dramáticos existe algún elemento que impide que la tragedia se desarrolle convincentemente, es decir que se esboza cierto riesgo trágico que luego se relativiza.

En cada una de las obras veremos cómo se niega la tragedia utilizando diversos mecanismos: en *El Casamiento en la muerte* es la oposición público-privado lo que desvía en algún punto la trama dramática de lo trágico; mientras que en *La campana de Aragón* y en *El primero Benavides* este desvío tiene que ver fundamentalmente con la construcción de determinados personajes poderosos como por ejemplo los reyes a medio camino entre héroes y graciosos. Evidentemente estas “fallas” en la construcción genérica tienen que ver con el carácter experimental de estas obras primitivas de Lope; sin embargo, me parece importante que en lugar de entenderlas como meros errores constructivos las aprovechemos como eslabones en el camino hacia aquellas comedias en las que la dramatización de la historia se resuelve satisfactoriamente en todos sus niveles.

En primer lugar, es importante que nos detengamos en *El casamiento en la muerte* porque en esa obra podremos ver claramente cómo funciona el teatro histórico cuando no solamente se debe ocupar de transmitir ejemplaridad a través de la historia sino que también puede esbozar una trama incipiente de dicotomía entre la intriga pública y la privada. Claramente se define como una obra primitiva de Lope, fechada por Morley y Bruerton (1968: 591) entre 1595 y 1597 en la que se plantean dos historias paralelas relacionadas con el personaje de Bernardo del Carpio: la de su fama y la de su honra. La oscilación dialéctica entre esos dos núcleos semánticos producirá un interesante juego que quebrará el espíritu trágico de la historia de Bernardo. El primero de esos ejes, tiene que ver con la fama del héroe y muestra rasgos estructurales similares a los de las crónicas dramatizadas como, por ejemplo, múltiples acciones principales que dramatizan diversos episodios guerreros de la vida de Bernardo cuyo polo más importante es la batalla de Roncesvalles:

REY ALFONSO

Por más, Bernardo, que me encarecieses

---

<sup>34</sup> Dice el crítico: “...tanto en el arte poética como en la práctica teatral de Lope, siguen a pesar de todo existiendo tragedias y tragedias muy importantes desde el principio hasta el final de su producción, tragedias como *El Casamiento en la muerte*, *La locura por la honra*, *El marqués de Mantua*, *La estrella de Sevilla* o *El castigo sin venganza*.”

ese valor que tu valor me ha dado,  
es decir lo que vales y lo que eres,  
y con loarme a mí quedas loado;  
todas esas grandezas que refieres,  
por ti las he valido y conquistado;  
tú has sido la columna de mi reino:  
Por ti Bernardo vivo y por ti reino.  
Tuya ha sido esta célebre victoria,  
con tu valor llegada al dulce efecto  
ya sosegada el alma y la memoria,  
de mi honor he perdido el mal concepto  
descansaré y descansarás con gloria  
pues nos librabes solo de este aprieto  
por ensalzar el nombre de los godos,  
haciendo fiestas de diversos modos. (*El casamiento en la muerte*, 85a)<sup>35</sup>

También hay apariciones alegóricas que profetizan un futuro victorioso para el héroe y lo proyectan hacia el presente del imperio siguiendo la misma línea de la centralidad de Castilla de las crónicas dramatizadas, que en este caso es enunciada por el personaje de León:

LEÓN  
No lo permitan los cielos  
Castilla sosiega el llanto,  
que del venidero siglo  
nos revelan Reyes tantos  
desde Alfonso que heredó  
a pesar de Mauregato  
a Selio, Aurelio y Fruela,  
Favila, Alfonso y Pelayo:  
vendrán Ramiro y Ordoño  
y Alfonso llamado el Magno,  
García, Ordoño y Fruela  
que negaran sus vasallos,  
de donde tendrás los jueces:  
Nuño Rasura y Laín Calvo  
de la casa de Mendoza  
origen ilustre y claro:  
luego Alfonso y don Ramiro  
con dos Ordoños y un Sancho,  
Ramiro, Bernardo, Alfonso,  
y otro Bernardo y Fernando,  
será en tiempo de este el Cid  
azote del Africano  
otro Sancho y otro Alfonso  
el Emperador llamado  
y Sancho el que a Calatrava  
fundó, Enrique y Hernán santo,  
y con otro sabio Alfonso,  
el famoso Sancho el bravo  
don Pedro el cruel, Enrique,

---

<sup>35</sup> Todas las citas de la obra se realizan por Menéndez Pelayo (ed. 1966).



y el Católico Fernando,  
que de su Isabel famosa  
luna clara y Fénix raro  
del duque de Austria Filipo  
dará a España el Quinto Carlos  
padre de Felipe heroico  
Rey de España soberano,  
y otro Filipo su hijo,  
que ha de ser del mundo espanto. (*El casamiento en la muerte*, 52a)<sup>36</sup>

Tan largo parlamento, además de mostrar la identificación entre estas obras y las crónicas dramatizadas, nos muestra también el mapa del teatro histórico de Lope y los caminos temáticos que seguirá. Estos rasgos, sumados a la escasa articulación del conflicto con las escenas protagonizadas por pastores graciosos que en *El casamiento en la muerte* son directamente inexistentes también emparenta estas tragedias incompletas con el grupo anterior.<sup>37</sup>

La otra línea argumental de la obra está estructurada a partir de un problema de honra y problematiza un aspecto básico de la vida privada de Bernardo del Carpio para su constitución como héroe épico-dramático: su condición de bastardo. Esta situación se mezcla constantemente con las hazañas del héroe:

BERNARDO  
Notable ha sido el suceso:  
según eso, cierto es  
que, tras vencer al Francés,  
me da el Rey mi padre preso. (*El casamiento en la muerte*, 73a)

BERNARDO  
¡Ea, tío Alfonso el Casto,  
mira que a Roldán he muerto  
y a los Pares desterrado!  
¡Dame a mi padre, señor,  
que ha que está preso veinte años! (*El casamiento en la muerte*, 79a)

---

<sup>36</sup> En *La campana de Aragón*, por ejemplo, la alegoría de Aragón anuncia a Ramiro que será rey: "ARAGÓN: No duermas Ramiro, así; / mira que te he menester. / RAMIRO: ¡Tú a mí! ¿Cómo puede ser? / ARAGÓN: Está mi remedio en ti / RAMIRO: Allá tienes mis hermano, / Pedro y Alfonso; que yo / ya me escapé de tus manos. / No quiero tus honras, no; / que son tus imperios vanos. / ARAGÓN: Dios quiere que tú me mandes" (39b). En *El primero Benavides* no encontramos personajes alegóricos pero sí la presencia de las prospecciones proféticas para los personajes, ciertas para los espectadores: PAYO : Si yo tuviera envidia Caballeros, / y el gobierno del Rey tener quisiera, / bien veis que por el Conde no enviara, / y que vino a León por voto mío, / y no es del Rey la ausencia de importancia / fuera de que se entiende que le lleva / con ánimo arrogante, y codicioso, / de que criando al niño con su hija, / la cobre amor y por mujer la tenga / que un sabio dicen que le ha dicho al Conde, / que será doña Elvira, por lo menos, / Reina en León, y que tendrá dos hijos, / Bermudo el uno, el otro doña Sancha, / de quien vendrán los Reyes de Castilla / hasta un Fernando que su línea acabe.

<sup>37</sup> Acerca de los posibles condicionamientos de las técnicas escénicas y de los personajes de la compañía en la escritura de *El casamiento en la muerte* cfr. Giuliani (1995)

De este modo, Bernardo héroe nunca logra completarse como tal, puesto que es acechado continuamente por el Bernardo hijo ilegítimo del ámbito privado que no solo condiciona sus acciones heroicas, antes y después de realizadas, sino que también reduce su figura pública. Esta amenaza constante a su constitución como héroe experimenta su punto culminante paralelamente al clímax en el riesgo trágico en el momento de la muerte del padre de Bernardo, muerte que no es percibida por el protagonista desde el comienzo de la escena, pero sí por el público:

BERNARDO

Padre y señor que ya vienes,  
Padre, en la piedad divina  
tuve esta esperanza cierta

ALCAIDE

Tira Bernardo esa puerta  
y el paño de esa cortina  
verás lo que has deseado

*Descubren una cortina y ve Bernardo el Conde muerto sentado en una silla  
(El casamiento en la muerte, 98b).*

Pese a esto, el riesgo trágico es superado en tanto que ya se ha presentado en escena una suerte de apoteosis de Bernardo como héroe público, no solamente de Roncesvalles sino como salvador del rey frente a una fiera.<sup>38</sup> Así, todos los indicios que se le brindan al espectador acerca de los triunfos de Bernardo en la esfera pública están destinados a relativizar el riesgo trágico puesto que son claras marcas de que también logrará triunfar en la esfera de lo privado. Esta mezcla de espacios y la percepción y aceptación de esta mezcla por parte de los receptores no es otra cosa que la puesta en práctica de la publicidad representativa, ámbito definido por Habermas (1981: 144) como propio de la época histórica comprendida entre la Edad Media hasta la Revolución Francesa como el lugar “público” en donde se conjugan elementos de la vida privada y elementos públicos. Para Habermas el héroe es neutral frente a los criterios de público y privado pero los representa públicamente a partir de insignias (condecoraciones, armas), hábitos o gestos.<sup>39</sup>

El único modo de relativizar el elemento trágico en *El casamiento en la muerte*, es el que desde el eje argumental construye al personaje protagónico. En el final de la comedia, es donde esto puede verse en su plenitud, en tanto Bernardo logra recuperar también su honra al conseguir el casamiento de sus padres:

---

<sup>38</sup> Una vez más aparece aquí el motivo del mal rey que se enfrenta a las fieras sin medir las consecuencias de sus acciones para el reino y la cristalizada comparación con el rey Favila.

<sup>39</sup> Amplío estas ideas en Calvo (inédito) “Tragedia y publicidad en *El Casamiento en la muerte*”.

BERNARDO

No hay más ley; y yo me fundo  
en que los dos se han casado,  
y que me han legitimado  
cuanto al cielo y cuanto al mundo.

Vamos; daré sepultura  
a aquel que mi padre fue,  
y a vos madre, os volveré  
a vuestra honrada clausura.

Que pienso que de esta suerte  
mi desdicha se remedia:  
y aquí acaba la comedia

de *El casamiento en la muerte*. (*El casamiento en la muerte*, 99b)

Sin embargo, otra posibilidad que reafirma mi hipótesis acerca de la no consecución de la tragedia estribaría en ciertos núcleos de sentido cercanos al ridículo; por ejemplo en el final de la obra cuando Bernardo mueve la cabeza de su padre muerto en señal de afirmación. Sin embargo, no es el ridículo el tono predominante en la obra por lo cual me parece mejor defender la relativización del riesgo trágico en el armado de la trama dramática.

Párrafo aparte merece la historia de los doce pares de Francia, verdadero espacio de las intrigas de corte amoroso. Si Bernardo nunca protagoniza núcleos dramáticos relacionados con el amor, justo es que lo hagan sus antagonistas; de este modo las tribulaciones amorosas de los caballeros franceses, tomadas del ciclo correspondiente del Romancero, ocupan un importante lugar dentro del relato dramático y permiten también la construcción de la tragedia, en tanto la muerte de Durandarte y el envío del corazón a Belerma mueve a compasión al público y funciona como un episodio casi especular del otro casamiento en la muerte: el de los padres de Bernardo.

Las otras dos obras que incluí en este grupo presentan cuestiones argumentales que permiten definir las como tragedias incompletas, de modo similar a *El casamiento...*, pero ofrecen a la vez elementos relacionados con la construcción de los personajes que las acercan a cierta noción del ridículo.

Sin embargo, tienen características bastante diferentes una de otra. *La campana de Aragón*, fechada en el período comprendido entre 1596-1603 (Morley y Bruerton, 1968: 592), se adscribe claramente a la matriz de las crónicas dramatizadas en tanto, al decir de don Marcelino (1949, III: 138): “abarca sucesos de tres reinados: el de don Pedro I, el de don Alfonso el Batallador y el de don Ramiro el

Monje. Cada una de las jornadas tiene acción distinta y el conjunto forma una verdadera trilogía”.

Por su parte, *El Primero Benavides* (1600)<sup>40</sup> funciona como el germen de las futuras comedias de honra villana de Lope y ya fue definida desde Menéndez Pelayo “dentro del número de los dramas genealógicos de Lope” (1949, III: 89); Silvia Iriso (1998: 843), última editora de la comedia, supone que Lope “habría construido su obra sobre los cimientos de un emblema acudiendo a algunos sucesos históricos” y va un paso más allá al explicar que “Don Álvaro de Bazán casó en segundas nupcias con doña María Manuel de Benavides, hija del último conde de Santisteban” (1998: 848) y así, mediante esta obra:

...el dramaturgo pudo pretender atraerse el favor de don Álvaro (de Bazán, Segundo Marqués de Santa Cruz) construyendo una comedia que relatara la historia de su primer ascendiente ilustre. Para ello hubo de acudir a alguna genealogía al uso, tipo la escrita por Juan de Cisneros, de donde sacaría nombres y datos, que luego mezcla. (1998: 849)

Los distintos tipos de textos previos que se manejan, los diferentes modos de articular la historia con la poesía o las diferencias argumentales ya marcadas tienen como consecuencia la inclusión de las dos obras en grupos distintos: *La campana de Aragón* podría encasillarse dentro de los dramas de hechos famosos y *El primero Benavides* como drama de honra, siguiendo la clasificación estipulada por Oleza (1986) para el primer Lope.<sup>41</sup> Sin embargo, una lectura atenta arroja que, dentro de su diversidad argumental y del dispar tratamiento que cada una de ellas hace de la materia histórica, comparten ciertos mecanismos que relativizan lo trágico que ya no se circunscriben solamente a cuestiones argumentales, del estilo de las de *El*

---

<sup>40</sup> Morley y Bruerton, 1968: 592.

<sup>41</sup> Por su parte, Teresa Ferrer (2001) al referirse a *El primero Benavides* en el marco de un estudio más amplio acerca de las comedias genealógicas, indica que: “Un tercer grupo lo integran obras como *Los Benavides*, *Los prados de León* y *Los Tellos de Meneses*. En ciertos aspectos evocan algunas de las características de la comedia palatina. Como en ésta nos hallamos ante obras de identidades ocultas, nacimientos misteriosos, pocas escenas de cuchilladas y muchas campestres y aldeanas. Pero si lo que caracteriza la comedia palatina es el alejamiento de la realidad, la multiplicación de enredos amorosos, la ubicación de la acción en una geografía nebulosa o fantástica y en un tiempo indeterminado, en las obras que ahora me ocupan la concreción histórica y la ubicación geográfica nacional son factores determinantes que actúan a modo de cortapisa de la imaginación de Lope.” Estas afirmaciones no resultan funcionales a nuestro estudio, en tanto no focalizan los problemas de las obras en lo que tienen de históricas sino que las leen a la luz de componentes más generales de los distintos géneros comprendidos dentro de la Comedia.

*casamiento en la muerte*, sino que se extienden hacia otros niveles dramáticos como por ejemplo, el de los personajes o el de las acciones paralelas.

En el caso de *El primero Benavides* la condensación de una serie de núcleos propios de las tragedias clásicas parecerían llevar al espectador a pensar que lo que se desarrollará ante sus ojos será una tragedia y sin embargo solo funcionarán como complicaciones que proveerán a la trama de enredos y de confusiones para engrosar la intriga, algo que se entiende claramente si coincidimos con lo expresado por Iriso acerca de que Lope solo tomó como fuente para su obra un emblema (1998:849). Así, la obra presenta dos intrigas, una relacionada con lo privado, que es la que conforma la trama más importante y otra, en donde se encuentra la mayoría de los personajes históricos. Ambas intrigas contribuyen de distintos modos a la desaparición del riesgo trágico. En la trama privada, una serie de núcleos argumentales que llevarían a una verdadera tragedia, se concatenan con otra serie de núcleos no trágicos que van descomprimiendo la tensión trágica y que confluirán en el final feliz de toda la obra, coincidiendo de este modo con las siguientes afirmaciones del Pinciano acerca de la tragedia *morata*:

Será en el segundo lugar de bondad la tragedia cuya persona o ni buena ni mala, o buena, pasando por muchas miserias, después venga a tener un fin alegre y placentero, más ésta tal tendrá un poco de olor a comedia cuanto al fin; tal fue la una y la otra Ifigenia; en la una de las cuales estaba Ifigenia para ser sacrificada, y Diana la arrebató del altar y puso en su lugar una cierva; y la otra, ya que tenía a su hermano Orestes puesto para le sacrificar, le reconoce y libra del sacrificio y de la muerte. (II, VIII: 322)

Las “peripecias y agniciones” de corte trágico son múltiples y se despliegan todas ellas alrededor de la afrenta a la honra, la posible tragedia se plantea en la posibilidad de que no haya nadie que venga al anciano ofendido. Sin embargo, allí mismo se produce la primera interrupción del riesgo trágico:

CLARA

Vivar te afrentó, mi padre,  
y perdiste la esperanza  
de vengarte; porque, en fin  
hijos y nietos te faltan,  
pues tenla, que aunque no son  
legítimos, en tu casa,  
buen padre, tienes tus nietos  
hijos de tu hija Clara. (*El primero Benavides*, vv. 678-685)<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Todas las citas de la obra corresponden a S. Iriso (ed., 1998)

Pero inmediatamente esta revelación que soluciona el primer problema se convierte en el segundo núcleo trágico ya que los hermanos Sancho y Sol, ignorantes de su situación, están enamorados. Si bien esta anagnórisis, cuando se produce, promete llevar la trama hacia cierto desenlace trágico su funcionalidad positiva a los efectos de la afrenta de la honra es un claro indicio de que la resolución no será trágica y eso es efectivamente lo que sucede. No solamente reemplazan ambos su objeto de amor sino que la consecución de los nuevos amores producen nuevas intrigas más cercanas a la comedia que a la tragedia:

SANCHO

(Si aquí no viene a parar,  
corta esperanza me deja  
de que la pueda alcanzar.

¡Oh amor en que desatino  
para el fin de mi camino!

Cuando a huir de sol se atreve  
mi alma, ha dado en la nieve  
de aqueste rostro divino.

Caminé desde León  
a Burgos, desesperado  
de mi engañada afición,  
y en estos campos he hallado  
que los de Tesalia son:  
aquí hay yerbas para olvido

y otras para nuevo amor.) (*El primero Benavides*, vv.2338-2352)

CLARA

Alabo  
al cielo y gracias le doy.  
Arista que salir quiere  
con Vivar al desafío,  
quiere ser ya yerno mío.

SOL

¡Calla ahora!

CLARA

Por ti muere

SOL

¿es noble?

CLARA

De sangre real

SOL

¿y tiene hacienda?

CLARA

También

SOL

No habla mal

CLARA

¿quiéresle bien?

SOL

No me ha parecido mal

CLARA

¿Y Sancho?

SOL

Salióme vano

ya aquel amor se acabó

CLARA

Entra y tratarélo yo

con Mendo

SOL

Fue amor de hermano (*El primero Benavides*, vv.2850-2863)

Todo esto confluye en un desenlace signado por la apoteosis del protagonista, rústico noble, y por la realización de distintos matrimonios propios de un final feliz; si a esto le sumamos que cada uno de estos posibles núcleos trágicos opera también como un disparador de núcleos no trágicos constituidos por elementos de comedia como intrigas amorosas construidas a partir de enredos, disfraces o engaños la disolución de la tragedia es clara.<sup>43</sup>

Sin embargo, considero que la mayor fuerza en la relativización del riesgo trágico se da en *El primero Benavides* a partir de la construcción de sus personajes y especialmente en la figura del rey Alfonso VI. Personaje más que ambiguo, su corta edad se debe - según S. Iriso- tal vez a características del personaje histórico pero también a condicionamientos de la compañía de Baltasar de Pinedo para la que Lope habría escrito esta obra.<sup>44</sup> Nada hay en los diálogos que nos permita adscribirlo directamente al personaje del gracioso, no obstante ciertos rasgos con que se lo presenta en escena, permiten que puedan verse en él ciertos esbozos de comicidad. Si bien para Iriso el personaje presenta los rasgos del *puer senex*, me parece que varias

<sup>43</sup> No me voy a extender en un análisis de la trama argumental y de su resolución.

<sup>44</sup> Así lo expresa en su Prólogo a la edición (1998: 844): "Lope sitúa la acción en el año 979, según la fecha de la carta que firma Alfonso 'quinto' en el acto tercero (tras el v. 3068). Todo el acto primero incide, además, en que el rey es "niño de seis años" (vv.41,481,621,738,805). Su padre fue Bermudo de León, un 'justo príncipe' (v.480), vencedor de Almanzor y gran mentor del cristianismo (vv.574-604) que acaba de morir (v.225). Alfonso V era hijo de Bermudo II de León y de Elvira de León, hermana de Sancho García, conde de Castilla. Lope se equivoca al fechar los hechos, pues las fuentes coinciden en fijar en el año 999 la muerte del rey Bermudo. A finales de ese mismo, Alfonso fue coronado. Sobre la edad que tenía el infante en ese momento no hay consenso: la Historia Silense fija tres años [1959:172,30n.], la Historia general de España de Mariana cinco [1897:vol.II, 1054], Flórez le supone un mínimo de ocho años [1784: vol. XXXVIII, 21] y Risco piensa que pasaba de los cinco [1792: 17]. Lope pudo fijar la edad de Alfonso de forma aleatoria, o bien pudo tener en cuenta factores ajenos a la historia, pues seis años era exactamente la edad que contaba en 1600 el niño-actor de la compañía teatral que representó la comedia." (844)

escenas pueden leerse bastante cercanas al ridículo.<sup>45</sup> Un análisis de este tipo me parece pertinente en tanto podremos ver también una inversión similar de un personaje importante en los diálogos de *La Campana de Aragón*. Así se presentará el rey niño:

LAÍNEZ

Ponelde esta corona en la cabeza.

FERNANDO

Yo le tendré la mano.

LAÍNEZ

Yo este cetro.

CONDE

Juras abiertamente Rey Alfonso,  
que de los Godos guardaras las leyes,  
y sobre todo las de Dios.

ALFONSO

Si juro.

CONDE

Mil años viva el Rey Alfonso.

TODOS

Viva.

ALFONSO

Mirad si hay más que hacer, porque me canso (*El primero Benavides*, vv. 810-818)

El personaje del rey no está construido siguiendo los rasgos característicos del gracioso, recordemos a tal efecto, que el gracioso de Lope es un personaje que experimenta idéntica evolución que el conjunto del teatro como lo explica Lázaro Carreter (1987); dado que la comicidad se logra a partir de la falta de adecuación entre su carácter infantil y el lugar institucional que ocupa. No obstante ello los diálogos de los personajes solamente reflejan el respeto por la investidura real con lo que el contraste entre las acciones dramáticas y los diálogos puede leerse como un mecanismo productor de ironía que acentuaría el carácter cómico del personaje. Una escena en la que se prepara el enfrentamiento con los moros es el mejor ejemplo de esto:

ALFONSO

¿Qué caras tienen?

CONDE

Hombres son, mi Rey; dormíos,  
no temáis,

ALFONSO

<sup>45</sup> Un testimonio privilegiado acerca de la posible recepción cómica de este personaje lo podemos encontrar en la novela picaresca *Vida y Hechos de Estebanillo González* en donde el pícaro representa el papel del rey y aprovecha la ocasión para robarse el traje. Desarrollo estas ideas en Calvo (1996)



Por eso quiero  
 dormirme.  
 CONDE  
     ¡Gran caballero!  
 GARCÍ ORDÓÑEZ  
 Del padre muestra los bríos.  
 ALFONSO  
 No me descifiáis la espada,  
 por si fuere menester.  
 CONDE  
 Dormid, buen Rey, a placer  
 que esté de moros no es nada.  
 GARCÍ ORDÓÑEZ  
 ¡Qué notables esperanzas  
 promete en edad tan tierna!  
 CONDE  
 Como un anciano gobierna. (*El primero Benavides*, vv. 3124-3134)

Similares escenas podemos encontrar en *La Campana de Aragón*, en donde la construcción de la figura de quien será rey en el último acto: Ramiro el Monje reviste características bastante parecidas a las del rey niño Alfonso. En este personaje, tal como demostré en Calvo (1998) las condiciones de enunciación de sus discursos distan de su futuro lugar como rey.<sup>46</sup> A lo largo de los tres actos hay escenas que refuerzan la condición de gracioso de Ramiro que se define en múltiples ocasiones a sí mismo como bobo, rudo y negligente; esta descripción llega a su punto culminante con los diálogos de los nobles quienes, a diferencia de los de *El primero Benavides*, no manifiestan ningún tipo de respeto por la investidura real pero logran el mismo efecto irónico que en la comedia anterior:

LOPE  
 ¡Gentil rey!  
 VIDAURE  
     ¡Donoso imperio!  
 ATARES  
 ¡Lindo fraile!  
 LOPE  
     Si lo fuera  
 VIDAURE  
 ¡Pluguiera a Dios que no hubiera  
 salido del monasterio!  
 ATARES  
 ¿Qué fue nuestro pensamiento  
 de hacer rey sin fundamento

<sup>46</sup> Si bien me interesa trabajar este modo de construir al personaje como un mecanismo fundamentalmente dramático, hay que recordar que en la crónica seguramente utilizada por Lope para el armado de esta comedia el personaje histórico reviste similares características.

un mármol tosco y vestido?

VIDAURE

Creer que hubiera tenido  
discurso y entendimiento.

No he visto cosa tan ruda.

LOPE

Y es lo bueno que no quiere  
consejo, favor ni ayuda

ATARES

Temo que Aragón se altere  
que todo lo trueca y muda (*La campana de Aragón*, 50b)

Esta caracterización del personaje llega a su punto culminante en el momento de ejercer justicia como rey, con la introducción del elemento tradicional de los juicios en donde el rústico oficia de juez. Parece evidente que esto es una característica atribuible al primer Lope que todavía no ha encontrado la fórmula del gracioso y, tal vez, tampoco cuenta aún con la coherencia necesaria para la caracterización de los personajes. Así el molde incierto del personaje, más marcado en *La campana* que en *El primero Benavides* ya que en el primero se echa mano del artilugio de la infancia, hace que el rey aparezca en el tablado a veces como un reflexivo monje y otras como un juez de casos cuyos protagonistas son campesinos que se pelean por caballos o por perros.<sup>47</sup>

Otro índice importante es que en ambas obras las intrigas paralelas cobran más entidad que en *El Casamiento en la muerte* y ya introducen rasgos de comedia como personajes travestidos o enredos amorosos propios de lo cómico.

Con todas estas consideraciones me interesa concluir que estas tres obras relativizan en los diferentes niveles de su estructura dramática los componentes trágicos que van insinuando; podrían verse así como una etapa progresiva en la elaboración de la fórmula de la Comedia y en la manipulación que el nuevo género lleva a cabo con la materia histórica. Digo esto, puesto que en relación con las crónicas dramatizadas la Historia ya no está condicionando la matriz de escritura, pese a que las crónicas continúan siendo en la mayoría de los casos el intertexto más importante y las obras dejan entrever ciertas características de las crónicas dramatizadas como alegorías o prospecciones temporales como ya mostramos Hasta

---

<sup>47</sup> Acerca de esta metamorfosis del monje rústico en un rey justo son interesantes y del todo pertinentes las consideraciones de Noelia S. Ciniagliaro (2003) acerca de los protagonistas de las comedias hagiográficas.

aquí una explicación basada puramente en la dramaturgia; resta ver cuál es el funcionamiento ideológico de estas tragedias incompletas.

#### 4.2.2.1 CONTINUIDAD TEXTUAL Y HÉROES ÉPICOS. LA IDEOLOGÍA DE LAS TRAGEDIAS INCOMPLETAS

No le pidas tragedia; así los cielos  
tu imperio ensalcen de este polo al otro:  
que si tragedias son ruinas de imperios,  
no es buen agüero de tu lauro el día.  
*Lo fingido verdadero.* Lope de Vega

Si en la matriz de las crónicas dramatizadas vemos cierta funcionalidad ideológica paralela a su constitución dramática basada fundamentalmente en el eje de la centralidad de Castilla-España desde la Reconquista hasta Felipe III; las tragedias incompletas no soslayan esa fuerte presencia de lo ideológico característica de este tipo de dramas históricos. Así, en las crónicas dramatizadas me parece que la historia y su funcionalidad ejemplificadora subordinan todo experimento dramático y toda posibilidad de lecturas ideológicas alternativas.

Las tragedias incompletas despliegan algunos mecanismos similares pero en algunos puntos se alejan del primer grupo que aquí trabajamos. Queda claro que, desde un acercamiento tradicional a lo ideológico podríamos afirmar, sobredimensionando el orden felizmente establecido al final del texto, pero también respetando las afirmaciones del personaje de *Lo fingido verdadero*, que todas las obras que relativizan el riesgo trágico no son más que otra muestra de apoyo a la base que sustenta el teatro de Lope, la Monarquía y la Iglesia. Me parece, sin embargo, que el problema no es tan sencillo y que tal vez ese automatismo de fácil "aplicación" en las crónicas dramatizadas no podría darse en forma tan directa para las tragedias incompletas, en tanto en estas obras hay algunos rasgos de experimentación dramática que discurren paralelamente con ciertos métodos novedosos de manejo de lo ideológico.

Es decir que aquí esto cambia. Mediante un primer acercamiento más apegado a las posturas críticas tradicionales, queda claro que la consecución del orden, el final feliz y la relativización de la tragicidad operan como medio ideológico de fortalecimiento de las situaciones representadas. Si a esto le añadimos que las situaciones representadas en estas tragedias incompletas siguen teniendo que ver con

los orígenes de España es fácil deducir que esta relativización de la tragicidad tiene como función ideológica la de consolidar la idea de Imperio, tal como, repito, reza la advertencia del personaje de *Lo fingido verdadero*. Si la tragedia es el molde para las declinaciones de los imperios, la elección de la comedia, o por lo menos de una tragedia relativa, implica la conciencia de representación de imperios en su gloria.

Indudablemente *El casamiento en la muerte* es la pieza que mejor se aviene a un análisis de este tipo. Un héroe épico, claramente emparentado con la genealogía de España, protagonista de un conflicto geminado en la esfera pública y en la privada, consigue a partir de la resolución de un ámbito la resolución del otro. Como expliqué en el apartado anterior, la historia de Bernardo no es trágica en tanto posibilita la continuidad de la línea heroica que llegará hasta Felipe III. Ideológicamente la confluencia de estos núcleos dramáticos hace que el héroe salga victorioso frente a enemigos "otros" como los árabes pero también frente a los malos reyes cristianos, como su tío Alfonso, la confluencia de esos núcleos relativiza la tragedia de la esfera privada al permitir que Bernardo héroe, devenido hijo legítimo gracias a sus propias acciones públicas, permita un final feliz para la historia de la Reconquista en tanto no se quiebra su sucesión de héroes. Desde lo ideológico se relativiza también el final trágico en tanto la obra limpia el origen de su protagonista y lo autoriza a disparar descendientes textuales ya perfectamente legitimados y capaces de conciliar lo público con lo privado.

Del mismo modo, aunque con diferentes matices funcionan los acercamientos ideológicos tradicionales a las otras tragedias incompletas. La armonía reestablecida alrededor del rey con la que finaliza *El primero Benavides* y el orden impuesto por un rey ahora fuerte en *La campana de Aragón* son muestras claras de aquello que ya nos mencionaba la dedicatoria de esta última obra :

La obediencia y veneración del Rey muestra con sangriento castigo la presente historia, cuanto bien resulta amarle y servirle, y cuanto mal de resistirle y desobedecerle: a cuyo propósito Xenofonte dijo que *todo el bien que tenía la República, se debía a la obediencia de su Príncipe*. Y divinamente San Bernardo *Que era la obediencia amiga de la salud* pues que vemos, que en ella consiste la felicidad de los grandes, y la quietud y vida de los pequeños. Dio causa la inobediencia al Rey de Aragón para tan vivo ejemplo y el consejo a la ejecución de tan notable castigo. (*La campana de Aragón*, 32)

Así las dos piezas pueden ser leídas ideológicamente como enclaves

fundamentales en el fortalecimiento del sistema monárquico, coincidiendo así estas ideas con la ideología de la Comedia marcada por diversas corrientes críticas.

Sin embargo, un acercamiento que focalice su lectura de lo ideológico en los mecanismos dramáticos gracias a los que tanto en *La campana de Aragón* como en *El primero Benavides* e incluso en la aparentemente sin fisuras *El casamiento en la muerte* arrojará una serie de conclusiones interesantes. Tal como demostré en el apartado anterior, las dos obras presentan cierta relativización de lo trágico que se produce en parte en los niveles argumentales y estructurales pero fundamentalmente, y aquí las dos se apartan de la comedia de Bernardo del Carpio, en lo que hace a la construcción de los personajes.

No casualmente estos personajes son los reyes, un rey niño y un rey simple que logran imponer su autoridad al final de las obras pero que ostentan a lo largo de ellas posiciones discursivas que los hacen lindar con el ridículo, rasgo que ya definimos siguiendo al Pinciano y a la lectura que de la *Philosophia Antigua Poetica* hace Vitse (1990) como único modo de diferenciar lo trágico de lo cómico. De ahí que pueda reformularse el componente ideológico en tanto esos reyes, aparentemente fuertes y capaces de conseguir el poder y de reestablecer la justicia son protagonistas de situaciones que los definen como personajes cómicos. Podemos observar esto claramente en los juicios ya mencionados de *La campana de Aragón*:

FORTUNIO  
Advierte que por burlar  
del Rey estos pleitos son  
[.....]

SANCHO

Oye

RAMIRO

Dí

SANCHO

Luis Labrador  
tiene una viña en un cerro  
que llaman San Salvador:  
entró de un clérigo un perro  
que es cura de Campoflor,  
cogióle el dicho Luis  
y ahorcóle pide el cura,  
trescientos maravedís

RAMIRO

¿Por el perro o por la hechura?

SANCHO

Por la vida

RAMIRO

¿Qué decís?

¿Pues tiene alma?

SANCHO

Sensitiva

con qué a cazar aprovecha  
y el cura a los montes iba.

RAMIRO

En este pleito hay sospecha  
luego a prueba se reciba,  
que un sacerdote ocupado,  
no es bien que lo esté en cazar  
y en el monte desvelado  
pues en rezar y estudiar  
ha de tener su cuidado.

Que no le de nada dí

y que yo lo mando así

por quitar inconvenientes

si el perro tiene parientes

que me lo demande a mí. (*La campaña de Aragón*, 51c-52 a)

En *El primero Benavides* se produce una situación similar armada en torno a la infancia y a la inexperiencia del joven rey que colabora, como ya indiqué en la relativización del riesgo trágico. Una lectura ideológica fundamentada en las posiciones discursivas de los personajes debería hacer también hincapié en que dicha ambigüedad en la construcción del rey está justamente puesta de manifiesto en el momento en que se produce un enfrentamiento contra los moros, como lo demuestran estos diálogos:

GARCI ORDÓÑEZ

Muerto soy, ¡Cielos,

guardad mi Rey!

ALBARÍN

¡Rosarfe, el Rey ha dicho!

ROSARFE

Sin duda es este niño que aquí duerme

¿Qué dudas Alcabir? Que el Rey, es niño.

ALCABIR

¡Ah niño, rey de cristianos!

REY ALFONSO

¿Es hora de caminar,

Conde?

MUZARTE

No, sino de dar  
a aqueste cordel las manos

ALFONSO

¿Quién sois, villanos?

MUZARTE

Los dos

somos moros, no te asombres

ALFONSO

Las caras tenéis como hombres

¿Cómo no creéis en Dios? ( *El primerio Benavides*, vv. 3165-3176)

Las tragedias incompletas son un muy buen ejemplo para explicar la diferencia que marcaba entre la ideología en las comedias y la ideología de la Comedia. En cada una de las comedias las instancias dialógicas que tienen como protagonistas a los reyes se acercan a la comicidad, algo impensable si solamente consideráramos la ideología de la Comedia y su funcionamiento en el sistema. De este modo, los diálogos en sí mismos presentan una visión de los poderes que se aleja de la visión de la Monarquía que, en último término, es patrimonio de toda la Comedia. Es por esto que se alejan de las crónicas dramatizadas en las que el elemento ideológico operaba de un modo mucho más homogéneo y en las que era casi imposible encontrar esta suerte de fisuras en los diálogos protagonizados por personajes poderosos. Tales características son posibles en las tragedias incompletas, en tanto este grupo experimenta con ciertos componentes de la comicidad. De ahí que también queda claro que una lectura de la ideología en las comedias va indisolublemente ligada a los procedimientos dramáticos que las obras despliegan.

En cuanto a la ideología de la Comedia, creo que queda claro que las tres tragedias incompletas aquí seleccionadas siguen funcionando como las crónicas dramatizadas, en tanto todas ellas proponen un triunfo de la instancia del poder, triunfo que, como ya expliqué, dará como resultado la continuidad en el relato de la historia de España. Si el final de las obras ha sido desechado, por los preceptistas como el Pinciano, por la crítica contemporánea y también en estas páginas como único criterio para establecer las diferencias entre la comedia y la tragedia no puedo dejar de reconocer que sí es un mecanismo útil para leer la ideología de la Comedia barroca que encuentra su más alto punto de significación en el orden reestablecido del reino al final de todas las obras y en particular de estas tragedias incompletas, cuyo mejor ejemplo es el que ofrece el final aleccionador de *La campana de Aragón*:

RAMIRO

Y vosotros descendientes  
de estos que veis degollados  
a vuestros ojos presentes  
quedareis escarmentados  
de ser al Rey obedientes.

Temblad, temblad, y creed  
que soy Rey, en fin haced  
como vasallos leales.  
que os pondré así si son tales  
y si no os haré merced.

[.....]

NUÑO

¡Qué espectáculo tan fiero!

NIÑO

Señor Rey, todos seremos  
obedientes

RAMIRO

Eso espero

NIÑO

Todos de hoy más te tendremos  
por nuestro rey verdadero.

RAMIRO

¿Juráislo así?

TODOS

Sí, juramos

RAMIRO

Dios os guarde

TODOS

Y a ti Rey

NUÑO

Como atónitos estamos

NIÑO

Su voluntad será ley

esta palabra le damos. (*La campana de Aragón*, 53c)

Creo que este es el mejor ejemplo en tanto su funcionalidad didáctica está muy clara y bien explícita en el diálogo final. La obediencia al rey no solamente está prevista para los niños de esta última escena sino también para el público que queda incluido, gracias a la doble temporalidad del teatro histórico en “Y vosotros descendientes” con los que el rey comienza su admonición.

Sin entrar en matices argumentales resulta evidente que en las otras dos obras la intencionalidad es similar; todo esto me lleva a afirmar que las tragedias incompletas plantean ciertas innovaciones en el terreno de lo dramático relacionados con la tragicidad y la comicidad y que dichas innovaciones además de disipar el riesgo trágico, permiten una lectura diferente de la ideología de los diálogos dramáticos, es decir de la ideología en las comedias.

Sin embargo, su cierre monológico, no deja espacio para entender ningún tipo de lectura que subvierta el orden, más allá de sus potencialidades dramáticas, en tanto la fuerte funcionalidad didáctica nos lleva de inmediato a la Comedia como



sistema ideológico y al importante papel que en él cumple la materia histórica; en esto se acercan, una vez más a las crónicas dramatizadas.

El siguiente grupo de obras también dará cuenta de una doble funcionalidad dramática e ideológica plausible de ser relevada en los diálogos de los personajes. Las comedias del otro configuran un nuevo eslabón en la cadena, en tanto pueden formular de modo más convincente la superposición de elementos trágicos y de elementos cómicos. Si las tragedias incompletas nos permiten ver las posibles maneras de relativizar las modalidades de lo trágico, el próximo paso será estudiar cómo funciona y de qué modo se logra la comicidad.

#### 4.2.3 LAS COMEDIAS DEL OTRO: HISTORIA Y COMICIDAD

Aquí lo pequeño ha triunfado de lo grande, y lo humorístico se ha sobrepuesto a lo épico; transformación escénica que nada tiene de singular, pero que quizá encierra provechosa enseñanza para el poeta ambicioso de grandes asuntos. M. Menéndez Pelayo (1949, IV:137)

Una denominación tal, implica que aparentemente estoy cambiando los criterios de clasificación en aras de una taxonomía que se base en principios argumentales. Pero cuando elijo para definir a este conjunto de Comedias el sintagma **comedias del otro** no intento de ningún modo establecer modos de lectura argumentales sino que trato de demostrar cómo se constituye un grupo de obras diferente de aquellas en las que la matriz cronística era fundamental y de aquellas en donde predominaba la tragedia. No casualmente, sino por razones que demostraré más adelante, estas líneas argumentales similares relacionadas con la conquista de nuevos mundos que pueden estar en España (*Las batuecas del duque de Alba*), a mediana distancia (*Los guanches de Tenerife*) o más lejanos (*El Nuevo mundo descubierto por Colón*) proponen un manejo particular de la comicidad, que es lo que hace que las agrupe bajo el sintagma de **comedias del otro** y que refuerce en este sintagma no tanto la noción temática sino los mecanismos dramáticos que las constituyen.<sup>48</sup>

Argumentalmente, entonces, todas toman como materia histórica a dramatizar el encuentro entre los españoles y otros que pueden ser batuecos, guanches o indios. Lo interesante y definitorio del grupo es que en todas estas comedias se plantea el

encuentro entre los españoles y los otros como algo desprovisto de todo conflicto, para lo cual desarrollan distintos mecanismos propios de la comicidad. Esta capacidad de desarrollar diferentes aspectos más cercanos al terreno de la comedia cómica tiene una consecuencia inmediata que es una mejor imbricación de lo histórico dentro de la trama dramática y como corolario de esto podemos proponer el distanciamiento entre las comedias del otro y las crónicas dramatizadas. Cabe destacar, sin embargo, que esta distancia de las crónicas dramatizadas y especialmente de las obras del primer Lope aquí trabajadas no se condice con la datación cronológica de las obras en tanto *Las batuecas del duque de Alba* está fechada por Morley y Bruerton (1968: 593) entre 1598 y 1600 mientras que a *El Nuevo Mundo* la suponen escrita en el intervalo de 1598-1603 (1968: 592) y *Los guanches de Tenerife* en el período que oscila entre 1604 y 1606 (1968: 594).<sup>49</sup>

Las comedias del otro utilizan elementos ya presentes en las crónicas dramatizadas y en las tragedias incompletas, como demostraré a continuación pero obtienen su identidad en el terreno de lo cómico. Proponen en ese ámbito una mejor definición de los agentes portadores de la comicidad cuya funcionalidad no se reduce a escenas aisladas en intrigas paralelas sino que entra en fuerte relación con la trama dramática principal. Si paralelamente a esto entendemos que ese núcleo argumental más importante es el que da cuenta de los sucesos “históricos”, lo fundamental de estas comedias es que se permiten, en el paso más firme hacia la Comedia nueva, la mixtura de lo cómico y lo histórico y que demuestran el modo en que la Historia va abandonando paulatinamente su función de pretexto de lo dramático para pasar ella misma a funcionar como materia dramatizable.

En principio las comedias del otro se integran en las líneas argumentales de las crónicas dramatizadas y comparten con ellas diferentes principios constructivos como la consecución casi épica de nuevos territorios (dentro y fuera del espacio castellano) que son incluidos en la línea genealógica desde los orígenes de Castilla hasta el Imperio, de manera menos directa que los largos monólogos de las crónicas.

---

<sup>48</sup> Estos conceptos los fui desarrollando en Calvo (2000), Calvo (2001) y Calvo (2002)

<sup>49</sup> Sorprende que una obra tan bien armada como *Las batuecas del duque de Alba* corresponda a las primeras épocas de Lope. Juan Manuel Rozas supone que fue probablemente representada en la corte de los duques de Alba. Tal vez se podría pensar que la versión que manejamos es una obra corregida por Lope con vistas a su posterior publicación.

En el caso del *Nuevo Mundo* se logra esto a partir del encadenamiento de los preparativos de Colón con la representación en escena de la conquista de Granada:

COLÓN

Pero, en fin, ha respondido  
que anda en la guerra ocupado  
que con Granda ha tenido  
y que, cual veis me ha dejado  
más pobre que entretenido (*El Nuevo Mundo*, 132a)<sup>50</sup>

En *Las batuecas* se configura a través del hallazgo de un escudo de un súbdito de la corte visigoda del rey Rodrigo, legitimado por la presencia de los miembros de la corte de Alba y del propio duque, nexa con el rey contemporáneo de los batuecos que, no casualmente, es Fernando el Católico:

RAMIRO

Ese difunto que en la cueva estaba  
del rey Rodrigo dicen que es sobrino  
y que huyendo los moros africanos  
le dio sepultura igual al tiempo.  
Llamábase este godo Teodofilo;  
y así dice el escudo en cuatro letras:  
T., Teodofilo dice; S., sobrino;  
la D. y la R. de Rodrigo, y junto;  
Teodofilo, sobrino de Rodrigo.

DUQUE

Sin duda es la verdad. ¡Gallardo ingenio!  
¡Bien declaradas letras! Pues ver tengo  
el cuerpo, y darle honrosa sepultura,  
cual es digna de un príncipe cristiano,  
y este escudo enviar al Rey Católico. (*Las batuecas del duque de Alba*, 400b)<sup>51</sup>

Mientras que en *Los guanches*, esto se logra a partir del relato de ciertos intentos fallidos de conquistar Tenerife y mediante la ya conocida mención a los Reyes católicos:

ALONSO

Ví o soñé que el Ángel vía  
con siete ninfas hermosas,  
que, coronadas de rosas,  
al rey Fernando ofrecía  
preguntéle entre mil varias  
luces, músicas y fiestas:  
“Dime, señor, ¿qué son estas?”  
Y respondió “Las Canarias”

<sup>50</sup> Todas las citas de la obra corresponden a M. Menéndez Pelayo (ed.; 1968)

<sup>51</sup> Todas las citas de la obra corresponden a M. Menéndez Pelayo (ed.; 1968)

Que ya todas siete son  
de Fernando e Isabel  
que por Castilla y por él  
hoy tomaréis posesión. (*Los guanches de Tenerife*, 337b)<sup>52</sup>

No encontramos ya las largas tiradas y los extensos monólogos a través de los que se explicaba la prehistoria, la historia y el futuro de los hechos que el espectador seguramente conocía sino que se deja librada la interpretación a esta competencia hermenéutica del receptor; la historia se torna menos explícita en sí misma y comienza a metamorfosearse según diferentes recursos dramáticos y escénicos.

El último ejemplo, el de *Los guanches*, nos muestra otra de las características que las comedias del otro comparten con las crónicas dramatizadas: la presencia de figuras alegóricas y de intersecciones entre lo histórico y lo religioso, en este caso tiene que ver con la aparición de un ángel pero en *Los guanches* también participa el arcángel Miguel en clara arenga épica a las tropas españolas y la virgen de la Candelaria como la marca de la evangelización. El componente religioso, como un elemento que hace avanzar la estructura dramática al modo de las obras que relataban la Reconquista y que aporta a la trama personajes alegóricos, también se comprueba fácilmente en *el Nuevo Mundo*, especialmente en aquella famosa escena que disgusta tanto a Menéndez Pelayo en la que Colón es transportado hacia una suerte de tribunal divino en donde enfrentará a la Providencia, la Religión y la Idolatría

#### RELIGIÓN

Está con sangre firmado,  
con siete sellos sellado  
de los siete Sacramentos.  
De la Fe las Indias son;  
Dios quiere gozar su fruto (*El Nuevo Mundo...*, 134a)

Por su parte *Las Batuecas* también es un territorio propicio para instaurar la religión, el personaje alegórico que allí aparece no es religioso sino del sesgo opuesto, la idolatría:

#### DEMONIO

Nuestra amistad se acabó:  
así los tiempos se mudan.  
De un Alba seréis vasallos,  
que el Sol de Cristo os anuncia.  
Ya no nos veremos más:

<sup>52</sup> Todas las citas de la obra corresponden a M. Menéndez Pelayo (ed.; 1968)

una mujer fue la culpa.  
¡Seis siglos os engañé!  
¡Cristo vive, su cruz triunfa! (*Las batuecas...*,382a)<sup>53</sup>

En cierto aspecto las comedias del otro muestran también algunas características de las tragedias incompletas, especialmente en lo que hace a la construcción de los personajes protagónicos que en ningún momento se constituyen como héroes trágicos pese a que, en algunas ocasiones, son personajes históricos. El caso más claro es el del personaje de Cristóbal Colón quien, relativiza el posible riesgo trágico de su empresa a partir de su adscripción inmediata al proyecto providencialista de la historia y que por añadidura adquiere en algunas escenas características del “loco cuerdo”.

Por otra parte también experimentan un proceso similar ciertos capitanes españoles en *Los guanches* o los miembros de la corte del duque de Alba perdidos en medio del territorio de los batuecos que sin problemas podrían llegar a identificarse con ciertos rasgos de los graciosos<sup>54</sup>. Con todo ello el riesgo trágico queda relativizado y los protagonistas pueden entrar en el ámbito de lo lúdico que es patrimonio de los conquistados.

Llegamos así a la principal característica de este grupo de obras: el claro manejo de los elementos cómicos fundamentados, especialmente, en el encuentro entre los españoles y los pobladores de las tierras conquistadas. El mejor manejo de los elementos cómicos no implica solo un cambio en lo que hace al tratamiento de la materia histórica sino que constituye también una evolución en el manejo de la comicidad en sí misma. Recordamos que en los grupos anteriores los agentes de comicidad se veían circunscriptos a una serie de escenas casi entremesiles en las que

---

<sup>53</sup> Para ampliar los conceptos acerca de la construcción de este personaje, recomiendo consultar L. González Fernández (1998)

<sup>54</sup> Para la definición de los personajes graciosos considero que no es posible establecer afirmaciones unívocas sino que su construcción consta, como la de todos los otros personajes de la Comedia, de una serie de rasgos que no son constitutivos sino fundamentalmente funcionales a los otros niveles dramáticos. Como bibliografía imprescindible para este tema sugiero F. Lázaro Carreter (1987: 36-37) y los trabajos de A. Hermenegildo. Dice al respecto el primero de ellos “...[la figura del donaire] surge en virtud de la precisión de hacer de recibo para el público del corral cuanto acontece en la escena, cumpliendo una parte del pacto de aceptación; y, por otro lado, de las necesidades intrínsecas de la comedia, para que la trama fluya según el proyecto del autor, de modo que solo se entienda lo que el poeta pretende. Es en el cruce de esas dos misiones, la de mediar entre el espectador y el espectáculo, y la de servir internamente la intriga, donde la figura del donaire tuvo nacimiento.” Hermenegildo (1992) por su parte propone entender esta figura como un signo complejo dotado de una naturaleza teatral capaz de oponerle a otros actantes y de condicionar el progreso de la acción dramática.

participaban rústicos que ostentaban casi todas las reglas convencionales del pastor bobo, estas escenas en escasas ocasiones se relacionan directamente con la trama principal que es casi siempre la que desarrolla los núcleos históricos y cuando lo hacen, o reflejan de manera carnavalesca sus situaciones, o refuerzan el choque entre los personajes históricos (generalmente los reyes) y la extrañeza que éstos producen en los graciosos.

Volviendo a las crónicas dramatizadas, el mejor ejemplo de estas consideraciones puede comprobarse en *El conde Fernán González* en donde los graciosos son rústicos que repiten especularmente las acciones. Así la libre circulación de los romances del conde como intertexto privilegiado de la comedia hace que uno de estos graciosos, que habla en sayagués, pueda en cierto momento de la trama identificarse con Gerineldos:

BARTOL

De miedo  
se me ha bajado la sangre  
en somo de los brebiescos

APARICIO

¡Huye, hija!

FENISA

No es posible.  
¡Ya me llevan!

APARICIO

¡Bueno quedo!

BARTOL

¡Qué no tuviera un lanzón  
o algún desgajado fresno!

MARINA

¡Tu esposa en tierra de moros!

BARTOL

Hoy he de ser Gerineldos (*El conde Fernán González*, vv.1035-1043)

Los encuentros entre estos rústicos y el conde también responden a las características que describí más arriba y plantean una mínima interacción que produce risa:

CONDE

¿Qué edad tenéis?

BARTOL

Señor, tengo  
la misma que un rocín blanco  
que tiene mi madre, tuerto,  
que nació la misma noche,

una hora más o menos. (vv.1095-1099)

Pero son las comedias del otro en donde se explora la potencialidad de lo cómico mostrando así la total interacción entre la historia dramatizada y los mecanismos de construcción genérica. Ya no se circunscribe lo cómico a escenas paralelas sino que la misma materia histórica es plausible de adquirir estos rasgos y aquí sí predomina el ridículo que va tiñendo todas las relaciones dialógicas entre los españoles y los otros.

Por una cuestión de claridad explicativa me he venido manejando hasta aquí con el concepto de ridículo para diferenciar la comedia y la tragedia, siguiendo las ideas de Herrick (1922), Newels (1974) y Vitse (1990). Pero me parece necesario ampliar las características de lo cómico y su presencia en las preceptivas en tanto, la construcción de la comicidad requiere una precisión mayor puesto que va más allá de la risa.

La tradición de lo cómico manejada en el siglo XVII proviene, tal como explica Newels (1974) de la conjunción de la *Poetica* de Aristóteles con Cicerón, Quintiliano y los tratados sobre la risa como el “*De Sermone* de G. Pontano, el *De Risu* en las *Antiquae Lectiones* (1516) de Celio Rodigino y *El Cortesano* de Castiglione” (87). Todos estas teorías abarcan desde la fisiología de la risa hasta cuestiones relacionadas con la ontología de la comedia. A los efectos de este trabajo, además de la noción de ridículo que se construye fundamentalmente de la exploración de la *deformitas* y la *turpitud*, equivalentes ciceronianos del *ridiculous* aristotélico, me interesa resaltar aquellas afirmaciones teóricas que nos permitirán pensar los enredos amorosos, las intrigas paralelas, los disfraces y los engaños que complican la trama también como un rasgos cómicos.

Si para la tragedia hablábamos de riesgo trágico para la comedia seguimos el concepto de tensión lúdica explicado por Juan P. Mártir Rizo. Dicho concepto es el que justifica la presencia de las diferentes complicaciones en las acciones y el manejo de los malos entendidos en escena. Es importante también la noción de un doble movimiento de lo cómico que comprende la división, que acuña el Pinciano, entre *dicta et res*. De este modo se amplía el concepto de los elementos productores de la risa, en tanto bajo el rótulo de *res* también pueden entenderse las acciones de efecto cómico y así lo expresa el Pinciano:

Resumiendo, pues, la cosa, digo: que la materia de la risa está en obras y palabras, y que las obras son como las palabras y que las obras son como las palabras en las cuales hay alguna fealdad y torpeza. Las obras se pueden mal reducir a orden cierto, sino al general y universal que está dicho, y es: que la obra fea, necia o disparatada en cierta sazón y coyuntura, es productora de risa, como la de un hombre apasionado del miedo, que por escaparse se pone debajo de una albarda y otro estimulado de la ira, que arroja el copo de estopa al que desea matar; y del enamorado que anda sin juicio; y del avaro que saca el dinero de la tierra con grande afán [...] Obras son también las imitaciones hechas con cuerpo, ojos, boca, manos, contrahaciendo a algunos como los mimos y representantes hacen. (III, IX: 43)

Dicha distinción colabora, así, en la enumeración de los procedimientos cómicos que para Mártir Rizo son infinitos pero destaca, especialmente en Lope, “Los ridículos que traen del ambiguo y engañar lo que se espera, de la semejanza, de la disimulación, de la hipérbole y de otros muchos lugares.”<sup>55</sup>

Hay también otra serie de elementos que configuran la esfera de lo cómico como la desproporción y la ignorancia desarrolladas por Pinciano en el momento de describir la materia de risa de las palabras; esto es particularmente interesante en tanto es aquí donde Pinciano define las características del simple, tipo de personaje básico para la intelección de las comedias del otro:

Y en las figuras que tienen asiento en mengua de palabras, tiene también asiento y no malo la risa. Destas suelen usar los cómicos en personas turbadas, especialmente en las de los simples que en España se suelen imitar; los cuales, mientras comienzan muchas sentencias y acaban ninguna, hacen mil precisiones muy graciosas.

Ugo dijo: Esos son unos personajes que suelen más deleitar que cuantos salen a las comedias:

Y Fadrique: Así es la verdad, y con mucha razón porque es una persona la del simple en la cual cabe ignorancia y cabe malicia y cabe también lascivia rústica y grosera; y, al fin, es capaz de todas tres especies ridículas, porque como persona ignorante, le está bien el preguntar, responder y discurrir necesidades; y como necia, le están bien las palabras lascivas, rústicas y groseras; y, en la verdad, por le estar bien toda fealdad, es la persona más apta para la comedia de todas las demás, en cuya invención se han aventajado los españoles a los griegos y latinos y a los demás: todos los que usaron de siervos en sus comedias para el fin de la risa. (III, IX: 59-60)

Luego de esta descripción de los procedimientos cómicos y de la noción de tensión lúdica debemos partir de la premisa de que en estas comedias, el territorio de lo cómico es, por antonomasia, el territorio del otro. Un otro extraño que se construye dramáticamente siguiendo las líneas convencionales de construcción del gracioso y que además, su condición de otro le añade diferentes posibilidades de

---

<sup>55</sup> Vemos de qué modo esta división entre palabras y obras hace que ambas puedan ser leídas por los preceptistas como un sistema retórico en sí mismo.



mover a risa desde diferencias naturales como el aspecto físico o culturales como las malas lecturas de códigos lingüísticos, de vestuario, amorosos, políticos o religiosos.

El encuentro es en sí mismo productor de comicidad y las situaciones provocadas en esta primera percepción de lo diferente moverían seguramente a risa al público del corral. En *Las batuecas*, por ejemplo, el primer encuentro se introduce a partir de un fuerte contraste léxico y métrico, luego de la enunciación de un soneto por parte de la joven cortesana aparece un “bárbaro” hablando en sayagués :

BRIANDA

¡Qué serrano tan feroz!  
Daré a don Juan una voz  
¡Don Juan!

MILENO

Tu temor no alabo,  
que a los que llama guardéis:  
llevemos este garzón,  
que él nos dará la razón  
de lo que vos non sabéis.  
Garzón non fuyáis de mí.

BRIANDA

¡Don Juan!...

MILENO

Callad, por mía fe,  
Que vos despachurraré  
Si uno vos endono así.

BRIANDA

¡Don Juan, que un monstruo me lleva! (*Las batuecas...*,367b)

Mientras que en *Los guanches* el primer encuentro dramatizado a partir del monólogo de un capitán español, opera como decorado verbal del paisaje y de la princesa guanche, incorporada en dicho paisaje de la que se duda si es un mancebo, un ave, una fruta o un ángel.<sup>56</sup> La comicidad se logra por parte de la joven, en tanto equívocos lingüísticos hacen que solo repita “¡Lindo español!”, con lo cual produce una cómica reflexión por parte del español:

CASTILLO

Yo les llevo  
un papagayo. ¡Por Dios,

---

<sup>56</sup> En Calvo (2000) desarrollo la idea de que todos estos paisajes se constituyen como *locus amoenus* imperfectos en tanto carecen del elemento religioso armonizador que lo convierte en hostil y productor de sacrificios. En *Los guanches* se debe aplacar “ al sol que por ventura está enojado” y en el *Nuevo Mundo* también se refieren a sacrificios de animales en aras de la Idolatría, que aparece como personaje. Recordemos a tal efecto las correspondencias, presentes sobre todo en los Autos Sacramentales entre las distintas partes del mundo y las alegorías que las representan. (La Idolatría para América, el Paganismo para África, el judaísmo para Asia y la gentilidad para Europa)

que pienso que está diciendo,  
cada vez que aquesto dice:  
"Daca la barca, barquero" (*Los guanches...*, 311a)

En *El Nuevo Mundo* no se dramatiza el primer encuentro directamente en escena, sino que un indio dialoga con sus compañeros y da cuenta de su primera y graciosa impresión al ver a estos seres extraños bajando de sus barcos con sus caballos:

TECUÉ  
Aquellas casas preñadas  
tantos hombres han parido,  
que hasta la tierra ha sentido  
sus nunca vistas pisadas.  
Uno vi entre ellos, Dulcán,  
tan alto, que juraría  
que de este monte excedía  
los pinos que en él están.  
Él traía dos cabezas,  
y la una a la mitad del cuerpo. (*El Nuevo Mundo...*, 152a)

Estos malos entendidos del comienzo se irán repitiendo en todas aquellas escenas que supongan un intercambio de algún tipo entre los españoles y los otros. Considero, sin embargo, que esta confrontación entre ambos mundos que opera en diferentes niveles, es susceptible de una lectura ideológica más importante que la funcionalidad que ello pueda tener en una lectura sobre lo dramático.

En lo que hace exclusivamente a la dramaturgia, además de destacar el corrimiento en lo que hace a las fuentes, los procedimientos de selección distintos de la materia histórica y el armado novedoso de la imbricación entre la comicidad y las intrigas principales que serían las históricas; creo que resulta importante marcar el funcionamiento del ridículo como efecto de recepción capaz de alejar estas comedias del terreno de lo serio.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Como ya expliqué no voy a entrar de lleno en el tema de las fuentes que cada obra utiliza. Sin embargo es interesante verificar que en estas obras acompañan a los intertextos propiamente históricos, una serie de textos ficticios como, por ejemplo, el -para Menéndez Pelayo- "rarísimo y estimable poema compuesto por el bachiller Antonio de Viana llamado *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria* (1949, IV: 82). El punto extremo se da en *Las batuecas del duque de Alba* acerca de cuya historia Rozas (1990: 310) opina que "Teniendo en cuenta los textos que hoy conocemos sobre esta leyenda, hay que concluir que fue Lope de Vega el que le dio forma definitiva, sin duda sobre la base de algunas opiniones orales, pasando después la historia a autores eruditos y graves como el Padre Nieremberg", se basa Rozas para realizar estas afirmaciones justamente en que la leyenda del descubrimiento obedece a una pareja que huye de la corte de Alba, así para el crítico "Lope se sitúa como el codificador de la leyenda y su primer 'historiador', ante un estado de opinión oral, sin duda fantaseado hasta la saciedad en torno al palacio ducal de Alba."

Pero creo también que no hay que dejar de lado el papel predominante de los enredos amorosos, los disfraces y los engaños que comienzan a funcionar también en el terreno de la materia histórica, con todo lo que ello implica como alejamiento significativo de los modos clásicos de dramatizar la historia. Las intrigas amorosas colaboran en estas obras en el avance de la trama y dejan ver conflictos paralelos similares a los de las comedias cómicas, sean palatinas o urbanas, con ocultamiento de identidades, y ofrecen, como suplemento, la posibilidad de la risa.

Por ejemplo, la trama de *Las batuecas* estructura buena parte de su acción dramática alrededor del tópico de la mujer vestida de hombre y elabora a partir de allí una serie de malos entendidos que llevan a la obra al terreno de la comedia cómica. Si bien la mujer vestida de hombre constituye un mecanismo tradicional y característico del teatro español, largamente estudiado, adquiere, en esta obra algunos matices interesantes para destacar.

En primer lugar su disfraz de hombre es funcional en medio del enredo amoroso planteado que se refuerza a partir de la introducción de un personaje femenino; en segundo término la mujer, en tanto hombre, pasará a ser el rey de los batuecos, elegida gracias a sus virtudes discursivas; cargo que hasta ese momento había suscitado varias disputas. El tercer aspecto importante es que alrededor de este tópico se estructurará también una curiosa historia en el tercer acto que Rozas (1990: 326) denomina una “situación entremesil de salvajes, propicia para divertir a una Corte literaria” en lo que tal vez sea el momento de mayor alcance cómico de la obra:

BRIANDA

Diré que allá,  
si el hombre preñado está,  
es el padre la mujer.

DON JUAN

No has dicho igual desatino;  
ahora bien, míralo bien. (*Las batuecas*....392a)

[.....]

TAURINA

¡Válame el sol! ¿Non es nuevo  
haber otro mundo allá,  
otras cosas y otros fatos,  
rey, letras, oficios, tratos?  
Pues así también habrá  
homes que sepan, si quieren,  
parir y criar.

GIROTO

Si a ti

te facen cuidar, que así  
 fijos los hombres adquieren,  
 non te quiero reprochar:  
 mas yo sé que no se ha vido  
 home en Batuecas parido  
 nin que sopiese criar.  
 [.....]  
 Cuando te haya persuadido  
 A que lo pudo facer  
 ¿querrás tú, Taurina, ser  
 mujer de un hombre parido?  
 ¿Cómo os pensáis concertar?  
 ¿Quién ha de parir en casa? ( *Las batuecas...*,399a)

En *Los guanches* la principal fuente de comicidad tiene contenidos fuertemente ideológicos. Ello no significa que no se produzcan también enredos amorosos y que no entren en la comedia elementos propios de la codificación de los personajes graciosos como, por ejemplo, el vino que funciona con un doble significado, se utiliza un rasgo tradicional de este tipo de personajes y se le añade un sentido suplementario que tiene que ver con la diferencia cultural y la incomprensión de ciertos objetos.

MANIL  
 Entre las armas que traen  
 los españoles yo hallé  
 ésta que ves esta tarde.  
 DACIL  
 Pues ¿qué es lo que tiene dentro?  
 MANIL  
 Algún veneno. Bien sabe.  
 DACIL  
 Pues dame a mí.  
 ¡Oh, que muerte tan suave!  
 MANIL  
 Espera un poco (*Los guanches* 99a-b)

*El Nuevo Mundo* también posee rasgos de comedia en su dramaturgia, más allá de la comicidad que opera desde la ideología. Ejemplo de ello son las intrigas amorosas entre los nativos de América o la construcción de Auté como protagonista de un relato tradicional que se incluye, aunque en cierto modo su participación en dicha historia está en relación con su incapacidad de desmontar los códigos de los españoles, con lo cual la comicidad lograda se acerca al terreno de lo ideológico.

Con esto que acabamos de demostrar no intentamos, de ningún modo, proponer que con este tipo de dramas entramos de lleno en el terreno de la comedia

cómica sino solamente que hay una serie de procedimientos mediante los que se logra cierto efecto cómico. Creo que en cuanto a este problema, que no es otro que el de la tragicomedia, son iluminadoras las consideraciones de Arellano (1995:120) quien sostiene que “es preciso observar el porcentaje y la función de los elementos cómicos, y no sólo su mera existencia”.

Por otra parte, pese a la presencia de los mecanismos lúdicos, la comicidad en las comedias del otro es principalmente ideológica, por lo que, en el aspecto de la construcción de estas obras, me interesa dejar claro que proponen un diferente manejo de la materia histórica pese a que continúan con la idea providencialista. El manejo diferente estriba en que la Historia puede ser productora de comicidad, del cruce entre comicidad e Historia surgirá la fuerte ideología de las comedias del otro.

#### 4.2.3.1 VIOLENCIA Y COMICIDAD

Si un príncipe es burlado, se agravia y ofende;  
la ofensa pide venganza, la venganza causa alborotos  
y fines desastrados. Todo lo cual es puramente trágico.  
Según esto, la gente baxa es la que engendra la risa.  
Francisco de Cascales (*Tablas Poéticas*)

Llegamos al punto, un tanto complejo en el que debo establecer la diferencia entre la comicidad puramente dramática y los efectos ideológicos que el juego cómico produce cuando dramatiza el encuentro ya que es evidente que en estas comedias del otro, la comicidad se logra, por la construcción dramática pero especialmente por el suplemento ideológico que esa construcción supone. No resulta del todo fácil el abordaje ideológico de la comicidad puesto que la mayoría de las veces este tipo de trabajos con las comedias desembocan en aquello que mencionaba, siguiendo a Arellano, que son las “lecturas trágicas de comedias cómicas”. Creo que puedo deslindar de modo legítimo los significados ideológicos de la comicidad siempre y cuando tenga en cuenta las especificidades propias del género.

En el caso de las comedias del otro los efectos cómicos se consiguen no tanto desde los mecanismos dramáticos sino a partir del modo en que esos mecanismos dramáticos dan cuenta de diferencias simbólicas y por lo tanto producen diálogos con una fuerte carga ideológica. De este modo estas escenas de las comedias son capaces de producir el efecto de la risa en el espectador y, al mismo tiempo, consiguen instaurar cierto debate sobre las formas de representar al otro en escena. La

comicidad, entonces, pasa a ocupar un lugar fundamental en el proceso ideológico de apropiación de la Historia y posibilita una lectura ideológica interesante. Las posibilidades de enseñanza de lo cómico quedan ya establecidas claramente entre los preceptistas como, por ejemplo, el Pinciano para quien:

Es de saber que como la tragedia fue un retrato de Eráclito, la tragedia lo es de Demócrito y así como la tragedia con lástimas ajenas sacaba lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacan entretenimiento y risa y así ésta como aquella llorando y riendo enseña a los hombres prudencia y valor porque la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir y la comedia con sus risas prudencia para gobernarse el hombre en familia. ( III, IX: 16-17)

Por su parte, Cascales, conjugando la comicidad y la necesidad de que ésta resida en personajes bajos opina que:

A lo segundo digo que para ser una comedia perfecta, a de ser acción de gente humilde. Y sin Aristóteles, lo dize también la razón; porque si el fin de la comedia es limpiar el alma de los vicios por medio del passatiempo y risa, los hechos de los principales y nobles cavalleros no pueden induzir risa. ¿Pues quién? Los hombres humildes: el truhán, la alcahueta, el moço, el vegete, el padre engañado, el hijo engañador, la dama taymada, el amante novato. Los acontecimientos déstos, y sus contiendas y porfías mueven a contento a los oyentes. (*Tabla Cuarta De la comedia*)

Con esto queda claro que la posición ideológica ya está tomada en el momento de establecer y de describir a los personajes distintos de los españoles como agentes portadores de comicidad. Una actitud ideológica más fuerte se produce al introducir los contenidos simbólicos en el intercambio entre cada uno de ellos. En las tres comedias se pueden codificar dos elementos culturales básicos que marcan la diferencia; ellos son: los códigos amorosos y los que atienen a la religión.

Párrafo aparte merece el tratamiento del supracódigo del lenguaje en las tres comedias. La única que intenta dramatizar la no comunicación es el *Nuevo Mundo descubierto por Colón* con los consiguientes efectos cómicos que estos malos entendidos producen:

PALCA  
Señas hacen; si mi nombre  
preguntan, responder quiero:  
¡Palca! ¡Palca!  
COLÓN  
Lo primero  
dice Palca  
BARTOLOMÉ  
¿El rey, es hombre?  
¿Es la tierra? ¿Es guerra o paz?

PALCA

¿El señor pregunta, en fin,  
cacique Dulcanquellín?

COLÓN

No es de entenderse capaz,  
Que al fin es bárbara lengua.

BARTOLOMÉ

Cacique debe de ser  
que habrá adentro que comer.  
Y Dulcán, que no habrá mengua  
y por ventura Quellín,  
será el pan o será el vino. (*El Nuevo mundo...*, 149a-b)

Este intercambio dialógico acerca de la incompatibilidad lingüística es un modelo de superposición de elementos dramáticos e ideológicos. Por un lado, se logra la comicidad dramática a través de las palabras, que recordemos era uno de los mecanismos propuestos por Pinciano, y por otro lado, esa comicidad se desprende también de la capacidad de interpretación de los españoles que ideológicamente están capacitados para una decodificación asimilatoria que también produce risa. En el *Nuevo Mundo* rápidamente se olvida esta incomunicación en tanto los indios evidentemente aprenden el lenguaje de los españoles. Las otras dos obras ignoran esta diferencia pero justifican desde la acción dramática, en un guiño hacia la verosimilitud, el manejo de la lengua de los conquistadores por parte de los conquistados:

CASTILLO

Tres días ha que camino  
por lagunas y por cerros,  
para hallar a quien llevar  
a los amigos que dejo  
en las naves que nos traen.

¿Entiéndesme?

DACIL

Poco entiendo  
y a no haber de otras jornadas  
tres o cuatro compañeros  
tuyos quedado en la isla  
por cautivos de su dueño,  
no te entendiera palabra;  
que, por mi contento, aprendo  
algo de vuestro español ( *Los guanches...*, 310 a-b)

Por su parte, los batuecos apelan a su filiación con el imperio visigodo para solucionar el problema lingüístico<sup>58</sup>:

BRIANDA  
¿Cómo habéis vivido aquí,  
hombres, sin Dios y sin ley?  
¿Y habláis castellano así?

DARINTO  
Dicen que fuyendo un rey  
vino a portar por aquí;  
y que ciertos labradores,  
o soldados de una guerra  
se encerraron en la sierra  
que miras.

PELASGO  
Nuestros mayores  
nos dejaron esta tierra,  
[.....]  
Aquí nos hemos criado;  
si la tu lengua sabemos  
sin duda en tiempo pasado  
fuimos tales cual te vemos,  
y él mismo nos ha trocado.

BRIANDA  
Sin duda sois castellanos  
de la perdición de España,  
que huyendo los africanos,  
cerrados de esta montaña,  
habitáis en estos llanos (*Las batuecas...*, 373b, 374a)

La diferencia lingüística, entonces, prácticamente no existe en ninguno de los tres casos pero está puesta de distintas maneras en escena con el objeto de salvaguardar la verosimilitud de la obra.

Así, la primera huella de la grieta que existe entre ambas culturas se da en los códigos amorosos, las obras dramatizan cómicamente la imposibilidad de manejar idénticas concepciones amorosas. Por ejemplo, en *Los guanches de Tenerife* esta diferencia se basa en la absoluta incompreensión de las convenciones neoplatónicas del amor por parte de los guanches y colabora para acentuar los rasgos de comicidad que existen en ellos.<sup>59</sup> Ese sí es el lenguaje que no están capacitados para entender en tanto no tienen la capacidad de una lectura metafórica, de este modo se construye un malentendido acerca del alma y se producen diálogos que por añadidura refuerzan la

<sup>58</sup> Cabe destacar, sin embargo, que los batuecos hablan una suerte de sayagués, idiolecto propio de los rústicos de la comedia renacentista.

<sup>59</sup> Acerca de la relación entre el elemento amoroso y el elemento bélico a través de las parejas mixtas es indispensable la consulta del artículo de I. Castells (1998).



comicidad desde lo gestual, mecanismo también recomendado por el Pinciano como modo de lograr la risa:

Obras son también las imitaciones hechas con cuerpo, ojos, boca, manos contrahaciendo a algunos como los mimos y representantes hacen, los cuales suelen tener mucho de lo ridículo. (III, IX: 43-44)

En *Las batuecas* esto es inexistente, lo que no significa que no esté presente sino que de manera inversa el único código erótico que parecen entender los batuecos para el intercambio es el sexual, de ahí que se produzcan una serie de diálogos referidos a este tipo de contacto y que el epílogo de estas conversaciones entre personajes diferentes sea la aseveración de que los hombres no batuecos son capaces de parir<sup>60</sup>:

BRIANDA  
Pues ¿qué gloria ves en mí?  
TAURINA  
La que non miré jamás  
ni por estos valles ví:  
pues el pracer que me das  
ya me sonsaca de mí.  
[.....]  
¿Podríate yo tocar?  
BRIANDA  
Bien podrás seguramente  
TAURINA  
¿E dejaráste catar?  
*Tómala la mano*  
BRIANDA  
La mano basta, detente (*Las batuecas*...376a)

GERARDA  
Tengo empacho  
MENDO  
Yo te tocaré  
[.....]  
Cansado debéis de estar;  
venid a la choza mía,  
que coído que vos podía  
desfaller el non yntar;  
que después me compriréis  
un antojo que me ha dado.  
MENDO  
No hay sin comer buen soldado.  
GERARDA  
Buena persona tenéis.

<sup>60</sup> Obviamente que aquí juega un papel preponderante el enamoramiento ya mencionado por parte de una batueca de una mujer disfrazada de hombre. Es un buen ejemplo de cómo nuevamente la dramaturgia construye ideología.

Cuando no estéis aterido,  
nos casaremos los dos;  
que quiero parir de vos  
un hombre tan bien vestido. (*Las batuecas* ...,380b)

Por su parte, en *El Nuevo Mundo* si bien no hay diferencias en el manejo de la materia amorosa queda más claro aún que en *Las batuecas* que el único intercambio amoroso posible es el sexual:

PINZÓN  
Son viejas tachas.  
Va el indio a un negocio mío,  
y déjame dos muchachas  
ARANA  
¡Aún tú no lo pasas mal! (159a)

ARANA  
¿Dónde la bárbara llevas?  
TERRAZAS  
Amor mis quejas socorre.  
¿Dónde quieres que la lleve  
sino a lugar que la gocen  
mis necesitados brazos?  
¿Soy yo de carne o de bronce? (*El nuevo Mundo*..., 160b)

Lo cual queda aclarado de sobra en una escena en la que, además, se reflexiona sobre la honra de las mujeres españolas:

ARANA  
De ésta quiero ser galán,  
aunque en disgusto redunde  
de cuantos con ella están.  
Palca ¿Cómo va de pechos,  
a ver?  
PALCA  
Que no tengo oro  
ARANA  
De eso estarán satisfecho.  
Sólo estos vuestro adoro,  
que de oro mejor son hechos.  
No busco aquel oro aquí,  
de que ya tengo un tesoro.  
PALCA  
Pues ¿cuál oro?  
ARANA  
El tuyo

PALCA  
Ansí,  
Pues, serás crisol del oro  
y tendrásme toda en ti.  
ARANA  
No vi tal facilidad.  
Por deshonra tienen éstas  
el negar la voluntad;  
que del no vestirse honestas  
les nace la enfermedad.  
Soy tuyo, en fin.  
PALCA  
¿Si tú quieres?  
ARANA  
A andar así las mujeres  
de España ¿quién se quejara?  
Mas si tanto oro sobrara  
ni aun pidieran alfileres (161b-162a)

De este modo, el recorrido por la materia amorosa de las comedias del otro deja en claro algunos aspectos que funcionan como constantes dentro de este

subgénero. En primer lugar estos encuentros y desencuentros entre los españoles y las habitantes de los nuevos mundos producen situaciones relacionadas con la comicidad, ya sea desde lo ridículo, desde la gestualidad o bien desde los juegos de palabras.

En segundo término, son escenas que potencian las diferencias ideológicas en tanto manifiestan los distintos códigos simbólicos que los españoles manejan y que las nativas son incapaces de entender y de asumir como propios, ya sea el neoplatonismo en el caso de *Los guanches*, que apunta a un contacto no necesariamente corporal; ya sea el concepto de honra en las otras dos obras que proponen una comicidad más efectiva basada puramente en el trato sexual, más cercano a otro género: la primera comedia urbana de Lope y su variante de comedia picaresca ( Arellano, 1990, Oleza , 1991)<sup>61</sup>

Por último, estas características tanto dramáticas como ideológicas traen consigo una nueva posibilidad de trabajar con la materia histórica, en tanto se mezcla no solamente con la comicidad sino también con la materia amorosa. Con lo cual la historia queda despojada de su especificidad en tanto pura Historia y comienza a delinearse más como una posibilidad dramática pero, por otro lado, va perdiendo su carácter puramente trágico en tanto se incorporan los temas amorosos, no aceptados por todos los tratadistas como temas trágicos.

El otro núcleo de análisis es el que tiene que ver con la religión en tanto eje diferenciador de las culturas. Si el tratamiento del amor mostraba una separación en los manejos de los subgéneros anteriores (crónicas dramatizadas y tragedias incompletas) el tratamiento de lo religioso propone cierta ligazón con ellos en tanto parte del mismo presupuesto ideológico que estructuraba estos dos grupos, aunque se aleja puesto que las comedias del otro incorporan la comicidad y no las batallas para dar cuenta de las diferencias religiosas.

Las tres obras funcionan de modo similar, en el ámbito español la religión es siempre el principal motivo del acercamiento hacia quienes van a ser conquistados,

---

<sup>61</sup> Cabe señalar que esta imposibilidad de los guanches de acceder a los códigos del amor neoplatónico y la clara animalización del amor entre batuecos-indios y españoles, es equiparable a las características que acerca de la relación entre el código amoroso y los rústicos campesinos plantea N. Salomon (1965: 26) quien manifiesta: " En faisant de l'amour un élan de l'âme réservé à une élite aristocratique- dans tout les sens du mot- les néo-platoniciens du XVI siècle creusèrent encontre plus le fossé entre la conception de l'amour raffiné propre aux courtisans et celle de l'amour primitif et sans art, atjé aux rustres. "

evangelizados e introducidos en el sistema político hispánico. Hay una distinción que hacer en los casos en que como en *El Nuevo Mundo* y *Los guanches* se dramatizan conquistas militares relacionadas con proyectos imperiales, pues en dichas obras los diálogos dejan ver cierta oposición religión-oro y la consiguiente crítica a fundamentar en esta última los motivos de la conquista, que siempre provoca enfrentamientos entre los españoles:

COLÓN

Pues ¿de qué es el regocijo?

ARANA

Del oro que hallando vas

COLÓN

La salvación desta gente  
es mi principal tesoro

TERRAZAS

Que bien busquemos el oro  
que eso es largo, aunque es decente.

Ve, amigo, y trae de esto alguno

ARANA

Ya va

PINZÓN

No te pese de esto

COLÓN

De que lo pidas tan presto

me pesa ( *El Nuevo Mundo...*, 156a)

LOPE

Sola Tenerife queda,  
destas islas de Canaria,  
que resistírsenos pueda,  
y así es cosa necesaria  
puesto que en valor exceda  
a los bárbaros pasados,  
o conquistarla, o morir  
como españoles soldados;  
que esta empresa no es seguir  
las fortunas ni los hados,  
sino la fe, la razón,  
el honor, la religión  
y la gloria del laurel. (*Los guanches...*, 304a)

Produce también las reflexiones del jefe de los guanches para quien de ningún modo queda claro en los dos primeros actos, que el móvil que lleva a sus conquistadores es el de la evangelización:

BENCOMO

¿Voy yo por dicha a conquistar España?

¿Tengo pájaros yo que allá me lleven?  
 ¿Codicio las mujeres de su tierra,  
 las galas que se visten y las cosas  
 de que adornaste sus dichosos reinos?  
 ¿Qué me quieren a mí, que me persiguen?  
 ¿Qué tengo que de su gusto sea?  
 ¿Qué riquezas me ven, qué plata y oro? (*Los guanches...*, 306a)<sup>62</sup>

Vamos a pasar a analizar ahora cómo funciona el elemento religioso en los habitantes naturales de estos territorios. Si la religión reinante tiene que ver con la idolatría, el canibalismo y los sacrificios humanos, la nueva religión entrará primero como productora de comicidad.<sup>63</sup> De modo similar al de los códigos amorosos, los religiosos serán mal interpretados en todas las obras y estas malas interpretaciones producidas a causa del desconocimiento serán también efectos productores de comicidad. Es el caso de la cruz en el *Nuevo Mundo*:

*Entran los indios espantados y llegan a la cruz*

DULCANQUELLÍN

Qué ¿se volvieron al mar?

TAPIRAZÚ

Ved lo que han dejado aquí

TACUANA

¿Qué es esto?

TAPIRAZÚ

¿Es madera?

DULCANQUELLÍN

Sí

TAPIRAZÚ

Luego ¿podréla tocar? (*El Nuevo Mundo...*, 151a)

DULCANQUELLÍN

Esta, con aquestos hierros,

En esta arena fijaron

Éstos que el mar navegaron

Quizá por largos destierros,

<sup>62</sup> Es interesante este monólogo de Bencomo por diferentes razones, la primera de ellas tiene que ver con que es el único jefe de las tres obras que reviste un carácter equiparable al de un monarca institucionalizado, puesto que los batuecos no tienen rey y los indios presentan una suerte de peleas de tribus. Seguramente es por esto que está autorizado para realizar afirmaciones de este tipo que cuestionan los móviles de la conquista. El otro punto de interés es que este monólogo es un claro ejemplo del poder de los diálogos como productores de ideología en la comedia, diferentes de la ideología de la comedia que, como veremos más adelante, es funcional al proyecto del Imperio y desconoce la diferencia del otro. Función similar adquiere en el *Nuevo Mundo* el diálogo entre el cacique Dulcanquellín y el Demonio quien es el encargado de enunciar las mismas razones que Bencomo: Demonio ¡Oh, qué gracioso que estás / con esta amistad fingida! Estos, codiciando oro / de tus Indias se hacen santos, / fingen cristiano decoro, /mientras vienen otros tantos / que lleven todo el tesoro; / que ya el otro llega a España. (*El Nuevo Mundo* 169a)

<sup>63</sup> Sobre las religiones existentes en estos territorios y su función de relativizadores de los *loci amoeni* de los nativos ver Calvo (2000)

Para meter a la tierra  
Las casas desde la mar,  
Y en estos hierros atar  
Aquellas cuerdas  
AUTÉ

                                No yerra  
DULCANQUELLÍN  
Y tirando desde aquí,  
Irlas trayendo hacia acá.(*El Nuevo Mundo...*,151a-b)

En todas las escenas posteriores, la cruz va a aparecer como objeto productor de riesgo trágico en tanto la enemistad entre indios y españoles será estructurada a partir del eje religión-codicia. Finalmente es la propia cruz la que protagoniza un milagro desplegado en una didascalia explícita ("Salga una cruz con música, de donde la otra estaba, muy semejante a ella; suba poco a poco", *El Nuevo Mundo...*, 170a), milagro que llevará a un final común a las tres obras: el bautismo de todos los habitantes de los nuevos territorios y su consiguiente incorporación como súbditos cristianos de la Corona española:

TAPIRAZÚ  
Hoy palo el cetro has de ser  
del Rey de aquestos vasallos  
danos otra vez perdón  
DULCANQUELLÍN  
Sin duda que es verdadera  
la cristiana religión;  
quien dijere que no, muera ( *El Nuevo Mundo ...*, 170b)

En *Las batuecas* también podemos ver el manejo de lo religioso produciendo comicidad a partir del diálogo explicativo entre un vasallo del duque de Alba y un habitante de las batuecas que intenta comprender:

TRISO  
Non sé, garzón qué te diga.  
¿Ese Rey acaso tiene  
home que le contradiga?  
BRIANDA  
Guerra tiene con un moro  
TRISO  
¿Qué es moro?  
BRIANDA  
                                De ley contraria  
TRISO  
¿Y qué es ley?  
BRIANDA  
                                La fe que adoro  
TRISO  
¿Qué es fe?

BRIANDA  
                                El que la ley  
de Cristo, Dios soberano,  
sigue que es divino Rey,  
porque el nuestro es Rey humano.  
TRISO  
¿Cristo es Dios?  
BRIANDA  
                                Cristo bajó  
de Dios que es su Padre, al suelo,  
y a los hombres redimió,  
porque se cubrió del velo  
que de una Virgen tomó.  
TRISO  
¿Qué es Virgen?  
BRIANDA

BRIANDA		Su madre Santa
	Cosa necesaria	
	para salvarse	
TRISO		TRISO
	Eso ignoro	¿Cómo se llama?
	¿Quién se salva?	BRIANDA
BRIANDA		María
	El buen cristiano	TRISO
TRISO		Hombres, el garzón me espanta.
	¿Qué es cristiano?	MARFINO
		Tan alta sabiduría
		el mayor caletre encanta.
		( <i>Las batuecas...</i> , 373 a-b)

El trabajo con las preguntas es un recurso apropiado para lograr la comicidad y propone diferentes matices de comicidad según funcione el juego de preguntas y respuestas.

Así nos informa el Pinciano:

Hay también en los esquemas o figuras de sentencias mucho de lo ridículo; todas las interrogaciones o preguntas necias lo son, como la que un mozo de veinticuatro años que preguntó de qué se hacía la madera. Este sea ejemplo de pregunta necia.[...] En las respuestas también hay mucho de lo ridículo por necias y por discretas.[...] Hay también mucha sal en la mezcla entre pregunta necia y respuesta discreta... (III, IX: 60)

Es decir que todo sigue las reglas de la comicidad pero va un paso más allá hacia lo ideológico, puesto que este juego entre pregunta necia y respuesta discreta tiene además de la consecución de la risa, la fuerte presencia de lo didáctico que hace que estas explicaciones sobre la religión sean el paso previo al bautismo de los batuecos y también su entrada como súbditos del duque de Alba.

Pero es, sin duda, en *Los guanches de Tenerife*, obra del Lope maduro en la que se produce el ejemplo extremo y la mejor síntesis en este triángulo religión-comicidad-ideología. Me refiero a la aparición de la imagen de la Virgen de la Candelaria en Tenerife y las malas lecturas que de ella hacen dos pastores guanches, con el consiguiente efecto cómico que se produciría, seguramente, a través de las conjeturas de los "bárbaros" acerca del origen de lo que ni siquiera reconocen como icono y de sus interpelaciones hacia una supuesta mujer que, obviamente, permanece en silencio:

MANIL  
 Mal conoces españoles.  
 Un cierto licor bebí  
 de sus naves y dormí  
 mientras salieron tres soles.  
 Sin duda que se han dejado

esta mujer que ha parido  
en esta cueva.

FIRÁN:

El marido  
vencido y desbaratado  
se debió de huir al mar  
y en el monte la dejó

MANIL:

Aquí sin duda parió (*Los guanches...*, 120a)

Esta aparición de la Virgen de la Candelaria postula desde la comicidad cierta subversión ideológica en el discurso religioso. No casualmente Menéndez Pelayo opina en su estudio preliminar a *Los guanches*, que este episodio “está presentado con muy poco arte y con una familiaridad que degenera en irreverente...” (1949, IV: 98). Sin embargo otra lectura ideológica permite postular que este episodio funciona especularmente a la aparición del arcángel San Miguel obligando al rey guanche a la rendición.

La primera intervención cómica en la recepción de la aparición de la Virgen se une luego a una serie de pequeños milagros, relacionados con la tradición de la Candelaria que van llevando la acción dramática y que guían a los graciosos a establecer una serie de conclusiones que les permitirán hacer una lectura correcta y llegar al nombre verdadero al denominarla María de la Candela. Finalizan preguntándose si “¿es éste el Dios español?” con lo cual también aquí se allana el camino para el bautismo final, coincidiendo así el desenlace con el de las otras dos obras:

DUQUE:

Yo os perdono y nuevamente  
os vuelvo a mi casa y gracia,  
y os daré con que viváis.  
Y de este valle en las faldas  
fundaré algunos lugares,  
que con sus iglesias altas,  
jueces y oficiales tengan  
esta noble gente en guarda.  
¿Queréislo así?

TODOS:

Sí, queremos,  
Publicando en voces altas:  
¡viva el Duque que nos rige!

DON JUAN:

Y aquí senado, se acaba  
la historia de las Batuecas,



caso notable en España. (*Las Batuecas* 403b)

FERNANDO

Vamos a dar el bautismo  
a estos primitivos dones;  
sacrificios y oraciones  
a Dios y el corazón mismo.  
Hoy queda gloriosa España  
de aquesta heroica victoria,  
siendo de Cristo la gloria  
y de un genovés la hazaña.  
Y de otro mundo segundo  
Castilla y León se alaba.

COLÓN

Y aquí, senado, se acaba  
la historia del Nuevo Mundo. (*El Nuevo Mundo* 173)

La coherencia ideológica de las tres obras estriba, pese a cierto tipo de consideraciones acerca de la no legitimidad de la conquista como el ya citado monólogo de Bencomo, en la construcción en las comedias del otro del pasado glorioso y del presente vivido por los receptores de las obras. Creo que la utilización de la comicidad para describir el encuentro es una marca que nos permite acceder al elemento ideológico de manera distinta. Dramatizar un encuentro a partir de determinados efectos cómicos producidos básicamente por las diferencias culturales, aunque vista siempre como incompleta: la cultura del conquistado, es una opción ideológica que intenta borrar el conflicto al desplazarlo hacia otros elementos, en este caso puramente dramáticos. Y se relativiza también todo conflicto, al instaurar como móvil básico de la Conquista el religioso, hecho que no solo impide una gran batalla final sino que hace posible la inclusión de este suceso dentro de la historia del Imperio cristiano.

Ya hemos revisado aquellas otras obras en las que en lugar de optar por estos efectos cómicos las diferencias se resolvían siguiendo modelos épicos que desembocaban en batallas, así se construía el pasado mítico del Imperio en crónicas dramatizadas y en tragedias incompletas. En las comedias del otro, por su parte, me parece claro que el manejo de los agentes portadores de comicidad es una elección ideológica que borra programáticamente lo violento de las diferencias al concentrarlas alrededor de personajes que funcionan de modo similar a los graciosos ya conocidos por el público. Por otro lado, se lleva así la trama dramática hacia un

desenlace final no violento, acorde con el *ethos* que ha predominado en toda la obra y que hace verosímil el bautismo que los nativos aceptan de buen grado.

Creo que para aclarar estos conceptos, ya no desde lo dramático sino desde lo ideológico resultan iluminadoras las siguientes consideraciones de T. Todorov (1987, 3era. ed. 1991: 50) que en su libro acerca del descubrimiento de América explica de este modo la actitud de Cristóbal Colón frente a los indios:

Se podrían distinguir en ella dos componentes que se vuelven a encontrar en el siglo siguiente y, prácticamente, hasta nuestros días en la relación de todo colonizador con el colonizado; ya habíamos observado el germen de estas dos actitudes en la relación de Colón con la lengua del otro. O bien piensa en los indios (aunque no utilice estos términos) como seres humanos completos, que tienen los mismos derechos que él, pero entonces no sólo los ve iguales, sino también idénticos, y esta conducta desemboca en el asimilacionismo; en la proyección de los propios valores en los demás. O bien parte de la diferencia, pero ésta se traduce inmediatamente en términos de superioridad e inferioridad (en su caso, evidentemente, los inferiores son los indios): se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo. Estas dos figuras elementales de la experiencia de la alteridad descansan ambas en el egocentrismo, en la identificación de los propios valores en general, del propio yo con el universo; en la convicción de que el mundo es uno.

Si a esto le añadimos que dicha convicción de que el mundo es uno se resuelve por medio de efectos cómicos podemos completar la afirmación diciendo que el mundo es uno y, por añadidura, alegre.

Resulta significativo, al respecto, el tratamiento del otro en *El Brasil restituído*. Si bien es una obra que la crítica ha dado en llamar de “tema americano”; en nuestro caso, por motivos que justificamos en Calvo (2002), preferimos no relacionarla con estas tres comedias sino incluirla dentro de las crónicas dramatizadas. Uno de esos motivos es justamente la diferencia en el tratamiento de la asimilación del otro, que ya no es el aborigen sino los holandeses. Allí se opta por dramatizar las batallas mediante las que la corona española logra reconquistar la ciudad de Bahía.

Así, cuando el otro continúa siendo una amenaza (recordemos que la obra, como ya dije fue escrita en 1625 para conmemorar el suceso acaecido ese mismo año) la victoria debe ser contundente y casi épica, sin rastros ni posibilidades de intercambios cómicos; por el contrario frente a un enemigo ya sometido y asimilado, la victoria puede permitirse la comicidad.

Queda también en claro que, esta posibilidad que se le ofrece a la materia histórica de seguir enseñando pero desde la comicidad es tal vez el paso más importante hacia aquellas obras que siguen eficazmente la fórmula de la Comedia nueva en las que, como veremos inmediatamente, la imbricación historia-poesía se articula de manera convincente y equilibrada.

De este modo, y pese a algunos desajustes cronológicos, entiendo que tanto estas comedias del otro como las tragedias incompletas constituyen instancias intermedias entre lo que va de simplemente dramatizar una crónica a utilizar la Historia como una materia más para el gran molde de la Comedia.

El paso siguiente y último en este recorrido por el teatro histórico de Lope de Vega lo constituyen las tragicomedias nuevas. Es decir, comedias cuyo molde es el de las tragicomedias, tal como las define Lope en su *Arte Nuevo* e incluso algunos tratadistas que adhieren a la nueva forma y que se permiten, dentro de la amplitud temática programática de la novedad, trabajar con la materia histórica.

La intelección de estas tragicomedias de tema histórico resulta, a todas luces incompleta si no se tiene en cuenta cuál es el camino para llegar a ellas. Si bien hemos aclarado en varias oportunidades que esta distinción en subgéneros no implicaba en absoluto una evolución de tipo cronológica sino únicamente dramática es interesante también señalar que esto vale solamente para estos tres grupos puesto que podemos encontrar crónicas dramatizadas, tragedias incompletas o comedias del otro a lo largo de toda la producción de Lope y no solamente en su primera época. Para las tragicomedias nuevas esto no funciona así, ya que la mayoría de ellas está escrita en la época del Lope maduro que marcábamos al comienzo y que, por otra parte, coinciden con ese momento que define Oleza como el de mayor eclosión de comedias de tema histórico en la obra del Fénix.

#### 4.2.4 TRAGICOMEDIAS NUEVAS: LA HISTORIA DIFUMINADA

Si pedís parecer de las que agora  
están en posesión, y que es forzoso  
que el vulgo con sus leyes establezca  
la vil quimera de este monstruo cómico,  
diré el que tengo, y perdonad, pues debo  
obedecer a quien mandarme puede,  
que, dorando el error del vulgo quiero  
deciros de qué modo las querría,  
ya que seguir el arte no hay remedio  
en estos dos extremos dando un medio  
Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*

Llegamos así al último subgrupo de los dramas históricos de Lope que he llamado las tragicomedias nuevas. Indudablemente aquí se incluye la mayoría de las obras históricas de Lope y una gran cantidad de las seleccionadas en nuestro *corpus*; sin embargo no es un grupo del que se puedan extraer conclusiones significativas en lo que hace al teatro histórico puesto que son obras en las que lo que parece predominar es la idea genérica de tragicomedia con las características por todos conocidas de este género, que no son otras que las que Lope acuña y defiende en su *Arte Nuevo*.

Creo que para entender mejor estas comedias habría que establecer una serie de premisas teóricas y críticas que ayudarían a la delimitación de las tragicomedias. En primer lugar no debemos olvidar las razones esgrimidas por Oleza en su estudio preliminar a *Peribáñez*, tantas veces aquí citado, acerca de la abundancia de los dramas históricos durante el período de la madurez de Lope, más precisamente el que va entre los años 1599 y 1614. Aduce Oleza (1997: XXVIII-XIX) al respecto:

Explicar esta súbita invasión de la historia a partir, sobre todo, del final de siglo, no es sencillo. Una parte de esta explicación habrá de buscarse en una circunstancia de época, la que se creó con la reapertura de los corrales en 1599. Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones* llega a relacionar la autorización con el carácter historial de las representaciones legitimadas. [...] Algunos legisladores debieron de pensar en este tipo de comedias como antídoto contra el desorden moral que condenaban en los corrales

Así Oleza cree ver en la situación contextual del autor las razones por las que opta por el drama histórico, aunque aclara que sin la experimentación previa esta explosión de dramas de tema histórico hubiera sido imposible. El argumento más fuerte estriba en el didactismo que proponen las tragicomedias que trabajan no solamente con la historia de España, sino también las hagiográficas, ya que de este modo las legitimaría para ser llevadas a los corrales. Tal como demostramos en el apartado anterior este didactismo es fundamental y puede verse claramente en las comedias del otro y en su opción por borrar todo tipo de conflicto como modo indudable de justificar la conquista y la violenta asimilación cultural. Pero también se emparenta con las ideas de la época, de las que da clara cuenta M. Vitse (1990: 73) tanto de teatrófobos como de teatrófilos que admiten la importancia del teatro y especialmente de la dramatización de “acciones de hombres valerosos” y de “materias de buen ejemplo” y de “vidas y muertes ejemplares de hazañas valerosas,

de gobiernos políticos". Así, todo coincide para que la historia se vaya transformando en tal vez una de las materias más adecuadas para estos nuevos modos de hacer teatro que permitían, además, conjugar estilos, personajes y acciones elevadas y humildes en una misma trama dramática.

Sin embargo, creo que más allá de las cuestiones contextuales relacionadas con la autorización de representar o con las polémicas entre reformadores y defensores de la Comedia, deben también llamarnos la atención cuestiones más relacionadas con la dramaturgia y con las nuevas maneras de representar. De este modo, la mejor explicación para estas tragicomedias nuevas de tema histórico en lo que hace a sus posibilidades dramáticas, la ofrece las palabras ya citadas de Francisco Ruiz Ramón (1967: 154-156) cuando postula la pluralidad temática de la Comedia y su capacidad de darle materia y forma dramáticas a elementos que hasta ese momento no las tenían.

Así, las tragicomedias nuevas constituyen el resultado de un proceso que ha ido evolucionando y que manifiesta una confluencia de diversos elementos que hacen posible que la historia no sea más la condición previa a la escritura sino que pase a integrarse en la ingente *summa* temática que se le ofrece al alcance del dramaturgo. Son también iluminadoras las siguientes consideraciones de M. Vitse (1990: 259) acerca del objeto de la comedia, en tanto el crítico francés manifiesta que:

A l'universalité des bénéficiaires du message théâtral et à l'universalité des sujets traités correspondra en effet l'universalité d'un moule dramatique unique, conçu paradoxalement, pour parvenir à une plus fidèle transcription métaphorique du monde, selon les perspectives d'un irréalisme systématique et désinvolte.

De este modo, el tamiz de la comedia nueva transforma en materia dramática todo aquello que no lo es, inclusive aquellos discursos cuyo status ontológico podría ser superior para el hombre del siglo XVII. Pero, por otra parte, el tamiz de la verosimilitud, que es lo que nos quiere significar M. Vitse y su paradoja, irrealiza esa metáfora del mundo y, en nuestro caso, la deshistoriza.

Es por eso que las tragicomedias nuevas no nos ofrecen aristas del todo interesantes para deslindar conclusiones acerca del teatro histórico de Lope en tanto que el verdadero teatro histórico es aquel incluido en los pasos experimentales gracias a los que Lope ha podido llegar a estas tragicomedias. Es también,

indudablemente, esta deshistorización de la historia la razón por la cual la crítica al leer estas obras como teatro histórico se afana por desentrañar los distintos géneros que en ellas se dan cita, justamente porque han perdido la especificidad que sí podíamos ver en las crónicas dramatizadas, las tragedias incompletas o las comedias del otro.<sup>64</sup> Así, las obras que incluyo en este subgénero de tragicomedias nuevas son susceptibles de entrar en otros subgrupos, fundamentalmente delimitados a partir de razones temáticas o espaciales, en donde también puede haber obras cuyo tema principal no es histórico.

Hay sí un rasgo que podemos definir como caracterizador de este grupo de comedias que tiene que ver con el grado de imbricación de lo histórico con lo ficticio. Casi todas ellas responden al tercer modo de relacionar Historia y Poesía ya de Oleza (1986: 257), en donde se realiza “un entrecruzamiento total entre los hechos históricos y los particulares construyendo un héroe histórico que conecte ambos y que quede revestido por ambas dimensiones.”

Teniendo en cuenta todos estos elementos no resulta tan sencillo delimitar los rasgos de teatro histórico que existen en cada una de estas comedias. Lo que sí se torna más fácil es intentar cierta explicación de los mecanismos de funcionamiento de cada una de estas obras dentro del grupo y su diferencia con las comedias que analicé anteriormente, ya que creo que los ejemplos más claros lo presentan las obras que pueden compararse con la de los otros grupos. De este modo en *Las mocedades de Bernardo del Carpio* la articulación de los hechos y la resolución genérica distan bastante de lo presentado en *El casamiento en la muerte* que también dramatiza hazañas de Bernardo del Carpio mientras que *El bastardo Mudarra* muestra un mejor manejo de la temporalidad que *El último godo* o que *El primer rey de Castilla* pese a que todas dramatizan largos períodos de tiempo.

Para trabajar con las tragicomedias nuevas, voy a seleccionar algunos problemas y algunos rasgos definitorios de las obras para intentar sistematizar un funcionamiento de la dramaturgia de este grupo, que es, sin duda el más complejo de todos puesto que presenta en sí mismo toda la riqueza constitutiva de la Comedia nueva en el camino hacia su década de oro.

Incluyo dentro de este grupo obras como *La varona castellana*, *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, *El mejor mozo de España*, *Las almenas de Toro*,

---

<sup>64</sup> Es el caso de la exhaustiva clasificación de J. Oleza en el estudio preliminar de *Peribáñez*.

*El bastardo Mudarra* o *Fuenteovejuna*. Todas ellas ocupan, como ya dije antes, un espectro cronológico que va desde 1603 hasta 1618 coincidiendo casi en su totalidad con los quince años en los que Lope muestra un desplazarse hacia el terreno de lo histórico para Oleza. Un acercamiento temático dejará entrever, además, que estas obras aquí seleccionadas dramatizan todos hechos históricos acaecidos ya sea en la primera época de la Reconquista, ya sea en períodos temporales más cercanos a los Reyes Católicos.

Al presentar casi todas ellas las características de la Comedia nueva es difícil establecer un esquema general. Sin embargo, hay ciertos núcleos dramáticos que permanecen bastante fijos y que, además, muestran algunos rasgos específicos del teatro histórico ya delimitados en crónicas dramatizadas, tragedias incompletas o comedias del otro.

Generalmente el punto de partida de estas tragicomedias nuevas tiene que ver con la dramatización de un conflicto amoroso protagonizado por personajes históricos. Este conflicto está planteado casi siempre como un problema que transita entre las fronteras de lo público y lo privado como podemos ver, por ejemplo, en tres comedias ubicadas en distintos momentos históricos como *El bastardo Mudarra*, *La varona castellana* o *El mejor mozo de España*.

En el primer caso, que corresponde a la dramatización de la historia de los infantes de Lara, que Lope saca de la Crónica General de Ocampo, estamos ante una afrenta a la honra y la consiguiente necesidad de venganza:<sup>65</sup>

RUY

Si vengo vivo,  
¿para qué te vistes de luto?

LAMBRA

Porque venganza te pido  
de tus sobrinos infames;  
que este luto que me visto  
Es por mi honor, muerto ya.

RUY

Muerto no, sino ofendido. (*El bastardo Mudarra*, 179 b)<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Recordemos una vez más la división de Oleza y su definición de los dramas de honra como un modo de drama histórico. Se puede aducir aquí que en *El primero Benavides* asistíamos al mismo tipo de disparador dramático sin embargo, en dicha obra había sobradas pruebas de experimentación con la materia, mientras que en estas comedias queda claro que la matriz ya está consolidada.

<sup>66</sup> Todas las citas de la obra corresponden a M. Menéndez Pelayo (ed., 1966)

En *La varona castellana* que lleva a escena sucesos ocurridos en el siglo XII bajo los reinados de Urraca de Castilla y de Alfonso el Batallador, la disyuntiva se articula en términos del valor que obliga a dos hermanos a concurrir al servicio del rey y de la necesidad de resguardar el honor de su hermana:

ÁLVARO

Yo, hermano, lo entiendo así,  
e iré, sin duda a Toledo  
como tú quedas aquí.

GÓMEZ

Pues ¿qué dirán, si me quedo,  
los que me vieren sin ti?  
No, hermano; que aunque el valor  
tuyo es mayor, tengo honor  
y no le quiero perder.

ÁLVARO

Vergüenza es que una mujer  
ponga a dos hombres temor (*La varona castellana*, 9b)<sup>67</sup>

Mientras que en *El mejor mozo de España* la conjunción de lo público y lo privado que hace posible el enredo dramático tiene que ver con la necesidad de casar a la reina Isabel con alguien para salvaguardar el trono de Castilla:

MARQUÉS

Dejad, Isabel, de hilar,  
dejad la rueca, Señora;  
que es ya menester la espada.  
Castilla vive alterada,  
toda Castilla os adora.

Vuestro hermano el Rey no tiene  
sucesión, esto es verdad.

El bien público mirad;

que deis licencia conviene

a que os busquemos marido. (*El mejor mozo de España*, 612 c)<sup>68</sup>

Así, núcleos dramáticos fáciles de encontrar en otros tipos de comedias como lo son los problemas derivados, por ejemplo, del cuidado del honor y de la honra se metamorfosean en estas tragicomedias nuevas como históricos pura y exclusivamente a causa de los personajes que aparecen en escena.

Estas tres obras están elegidas al azar, pero iguales conclusiones valen también para una pieza como *Las almenas de Toro* que constituye un caso

---

<sup>67</sup> Todas las citas de la obra corresponden a M. Menéndez Pelayo (ed., 1967)

<sup>68</sup> Todas las citas de la obra corresponden a J. E. Hartzenbusch (ed. 1853)



paradigmático dentro de las tragicomedias nuevas. Se inicia con un sitio a la ciudad de Toro en el que sus protagonistas son Sancho y su hermana Elvira, poseedora de la ciudad por mandato de Fernando I. Con una fuerte intertextualidad con el Romancero, la obra va desplegando dos núcleos dramáticos que se superponen: uno histórico que comprende la entrada del rey en Toro, el cerco de Zamora y la muerte de Sancho en dicho cerco. En este núcleo se acumulan los personajes histórico-legendarios como Urraca, Bellido Dolfos, el Cid y el rey Alfonso. El otro núcleo que ocupa el segundo y el tercer acto tiene como protagonista a la infanta Elvira quien huye al campo disfrazada de varón y provoca allí los consiguientes enredos de identidad y amorosos:

ELVIRA  
Despacio lo sabréis todo,  
que grande temor me cerca;  
soy hija de un labrador,  
aunque me miráis en traje  
tan diverso a mi linaje,  
y es la ocasión que un señor  
enamorado de mí,  
me robó a mi padre agora,  
y en hábito de señora  
me lleva a su tierra así;  
pero habiéndole querido  
quitar la presa soldados  
de éstos tan mal doctrinados  
que Sancho a Toro ha traído,  
es él muerto en la refriega,  
y yo, a pie por esos robles,  
he llegado a esos pies nobles,  
como quien al puerto llega. (*Las almenas de Toro*, 271a)<sup>69</sup>

Cabe destacar que también en *Las almenas de Toro* encontramos paralelamente a estos núcleos dramáticos intercambios dialógicos con personajes graciosos que se insertan en estas dos tramas y participan tanto de la intriga histórica como de la de comedia:

VELA  
¿Tú la vienes requebrando?  
SUERO  
Pues ¿no soy persona yo?  
VELA  
A la fe, Suero, que creo  
que amor no pone deseo

---

<sup>69</sup> Todas las citas de la obra corresponden a M. Menéndez Pelayo (ed, 1966)

en las bestias ( *Las almenas de Toro* 253b, 254a)

Si las hemos llamado tragicomedias, el otro dato fundamental que debemos tener en cuenta es que las obras no proponen todas la misma solución sino que algunas resuelven la trama dramática con componentes más cercanos a los rasgos trágicos mientras que otras optan por hacer avanzar el relato echando mano de recursos propios de la comicidad.

Así, *El bastardo Mudarra* intentará potenciar el riesgo trágico mediante la constante mención de la sangre como objeto patético<sup>70</sup>:

LOPE

Hirióle con un palo que traía,  
pero a segunda vez, de una puñada  
fuente de sangre el rostro parecía. (*El bastardo Mudarra*, 167a)

ALAMBRA

Llega, y al volver el hombro  
porque no reciba asombro  
si en verte venir repara,  
quíbrale en toda la cara  
lleno de sangre un cohombro. (*El bastardo Mudarra*, 169a)

ALAMBRA

Esta es su sangre, esta es,  
esta es su sangre Rodrigo,  
di que no quieres venganza,  
y haré a la rueca que ciño,  
para agravio de un rapaz  
una punta, y unos filos (*El bastardo Mudarra*, 174b)

ALAMBRA

Delante del Conde en Burgos  
te cruzó ese rostro lindo  
vertiendo sangre a su golpe  
bocas, narices y oídos (*El bastardo Mudarra*, 189b)

La instauración de la sangre como objeto patético refuerza la construcción del riesgo trágico. Pese a ello la obra propone una mezcla de prácticas discursivas propia

<sup>70</sup> Recordemos que la crítica define la noción de objeto patético a partir de la definición del Pinciano sobre la espada de Dido: "...y diga algunas palabras, si ha de morir hablando con las señales mismas, como lo hizo Dido a la espada de Eneas; y use de otras así semejantes, las cuales tienen la eficacia de sacar lágrimas" (II, VIII: 341). Newels (1974: 123) reformula esta idea y señala que: "Para subrayar lo lamentable de la situación se recurrirá no solamente a la palabra sino también al gesto. Así podrá,

del teatro histórico pero también de la Comedia nueva al presentar la muerte de los infantes de Lara a través de un bellissimo monólogo que mezcla convenciones de la épica y del romancero con la explicitación de la ironía trágica todo ello acompañado con la imagen de la sangre, elementos todos que sirven para relatar un núcleo temático ya conocido por el público:

NUÑO

Sobre aquesta ruda encina  
una corneja siniestra  
cantaba en voz dolorosa  
sus lastimosas endechas.  
Allí la región del aire  
de gotas de sangre siembran  
siete palomas heridas  
de aquel águila soberbia  
Mirad en aquellas hayas  
una trabada pendencia  
de dos pájaros celosos,  
que los cuellos se atraviesan.  
Coronado salió el Sol  
de rojas nubes sangrientas,  
con que entristecido el aire  
volaba con alas negras. (*El bastardo Mudarra*, 175b) <sup>71</sup>

Vemos como todo en *El bastardo Mudarra* parece llevar al espectador a un clima trágico mientras que *La varona castellana* o *El mejor mozo de España* derivarán hacia el terreno de lo cómico gracias a los engaños, las eficaces intervenciones de los graciosos y por supuesto los disfraces, entre los que se destaca el de la mujer en traje de hombre:

ÁLVARO

¿No la podremos llevar  
con nosotros?

GÓMEZ

¿De qué modo?

ÁLVARO

Disfrazada

GÓMEZ

Imaginar

lo puedes, Álvaro, todo  
en este oculto pinar;

---

pues la víctima, al ir a morir, tomar algún objeto que pertenezca al autor de su infortunio...". Considero que mi teoría acerca de la sangre como objeto patético puede ser discutida.

<sup>71</sup> Para reforzar esta idea, una búsqueda informática en la obra de Lope que *El bastardo Mudarra* es la comedia que presenta mayor recurrencia la palabra sangre (65) frente a las 35 de la también sangrienta historia del *Arauco Domado*.

que sin ir determinados  
no hemos de ir allá ¿Qué traje  
nos dará menos cuidados?

ÁLVARO

Bien puede en forma de paje,  
caminar entre soldados. (*La varona castellana* 10 a)

Y no hay aquí ningún tipo de “respeto dramático” por la jerarquía de los personajes históricos y el caso extremo es el de los reyes Católicos, Fernando e Isabel, tantas veces nombrados en todos los dramas históricos como referentes de la doble temporalidad y del presente del Imperio, aparecen en *El mejor mozo de España* disfrazado él de mozo de mulas y ella de labradora respectivamente:

DON FERNANDO

No hay más en que me detenga  
que en pagar solos diez tantos  
que de a diez escudos eran,  
que he perdido a la pelota.

DON GUTIERRE

¡Bien, por Dios! ¿Eso os da pena?

Vámonos; que no por eso  
será cargo de conciencia

DON FERNANDO

¿Cómo saldré?

DON GUTIERRE

Disfrazado

DON FERNANDO

¿Qué traje?

DON GUTIERRE

Señor, cualquiera  
con que escapéis del peligro

DON FERNANDO

Pues seré mozo de espuelas  
hasta llegar a Castilla

DON GUTIERRE

Y yo llevaré a la Reina

el mejor mozo de España. (*El mejor mozo de España* 622 b-c)

DOÑA JUANA

Sí, más suceder podría  
que te topasen así

DOÑA ISABEL

Ir de noche y disfrazada,  
Juana, todo lo asegura

DOÑA JUANA

Si en Dueñas estás segura,  
y del Conde acompañada,  
no me ha parecido mal.

Mas ¿qué disfraz llevaremos

DOÑA ISABEL

De labradoras iremos  
que es a mi desdicha igual  
y a mis trabajos el traje. (*El mejor mozo de España* 628a)

Sin embargo, en las páginas precedentes me esforcé por señalar que el hecho de que las obras dramatizaran temas históricos no podía ser de ningún modo condición suficiente para definir las tautológicamente como históricas sino que debíamos encontrar características específicas. En el caso de las tragicomedias nuevas, es importante destacar que funcionan la mayoría de las veces como otro subgénero pero que tienen todavía elementos más allá de lo argumental que permiten estudiarlas como históricas. El secreto reside en encontrar esos elementos de construcción dramática que serán seguramente similares a los que marcamos para los tres subgrupos anteriores pero también en delimitar las características ideológicas que permitan incluir a estas obras como dramas históricos.

En general las tragicomedias nuevas están ligadas a los dramas históricos por nexos que trascienden lo meramente argumental. Dramatizan un conflicto propio de las tragicomedias, ya sea amoroso, ya sea de honra, y conjugan en esa dramatización a partir del molde ya consolidado de la Comedia los elementos definidos para las clasificaciones anteriores. Así tendremos variados relatos de los orígenes del imperio español que recogen episodios históricos anteriores al suceso que se está representando, no de la manera extensa que veíamos en las crónicas dramatizadas, sino sintetizado para reforzar algún aspecto de la trama:

ANCURES

Pues sí muerto el rey Fernando,  
el primero de Castilla,  
que está en el cielo reinando,  
por eterno cetro y silla (*Las almenas de Toro*, 243b)

NUÑO

¿No era mejor imitar  
a aquellos vasallos buenos  
del conde Fernán González  
que aquella imagen hicieron,  
con que iban a buscar,  
hecho una vez juramento  
de no volver a Castilla  
sin su señor vivo o muerto? (*Las almenas de Toro*, 293a)

CONDE

Rey Alfonso de Aragón,

¿es posible que no sabes  
que nunca tuvo Castilla  
triadores, sino leales?

[.....]

Los que miras son Mendozas,  
descendientes de la sangre  
de Laín Calvo y Rasuras;  
mas ¿de qué sirve cansarte?  
aquí no hay hombre traidor;  
que en Castilla bien se sabe,  
por los retos de Zamora,  
en lo que estiman los tales. (*La varona castellana*, 20a)

ALFONSO

Bien sabéis, castellanos, que me abona  
la memoria de aquellos Reyes santos  
que dieron nombre y sangre a mi persona;  
y no los nombro aquí porque son santos,  
y tantas sus grandezas y blasones,  
que celebra la fama en dulces cantos;  
porque basta entender que de varones  
tan preclaros y justos, salir debe  
quien imite sus obras y razones. (*La varona castellana*, 25 a-b)

RUY

Ea, doña Alambra, baña  
en esta sangre tu pecho,  
que esta venganza te ha hecho  
segunda Cava en España. (*El bastardo Mudarra*, 184b)

Estas menciones, que son abundantes en este tipo de obras, tienen una clara función interna que es la de otorgarle cohesión al *corpus* y de inscribirse dentro de la línea de comedias de historia de España de Lope. Externamente poseen cierta funcionalidad ideológica al continuar con la construcción de Castilla-España como el centro de una monarquía que llega hasta el momento de la escritura. Para reafirmar esto, tendremos también las ya conocidas representaciones alegóricas, sueños proféticos y anuncios:

ESPAÑA

Y quien librar  
puede mi cuello, tú eres,  
del moro y del fiero hebreo,  
que has de desterrar de España;  
que guarda el cielo esta hazaña  
a tu valor y deseo;  
aunque siempre quedaré  
con temor del moro fiero,  
hasta que reine un tercero,

que mi libertad me dé.

*Vuelven a sonar cajas; desaparece la visión y despierta Isabel*  
(*El mejor mozo de España*, 612 a)

CASTILLA

Esta granada mirad,  
que habéis de poner por armas  
entre el castillo y león  
y la aragonesa banda.

Yo, oprimida me ví,  
y que al pie del moro estaba  
y del incrédulo hebreo,  
estoy en grandeza tanta  
que espero poder tener  
hasta los fines de Arabia  
con Fernando e Isabel  
que vivan edades largas. (*El mejor mozo de España*, 631 b-c)

Si bien *El mejor mozo de España* está claramente construida como una comedia nueva, moviliza y reafirma además diversos rasgos de las crónicas dramatizadas. Dichos rasgos no son solamente el sueño profético de la reina y la aparición final de Castilla sino que además en el primer acto una gitana a Fernando le anuncia su futuro, a través de la señal de un dibujo con una F y una I que Fernando intenta descifrar a lo largo de toda la obra.

Toda esta serie de mecanismos propios de las crónicas dramatizadas se dan cita en *El mejor mozo de España* más que en las otras tragicomedias nuevas ya que es esta obra la que muestra la transformación de Castilla en España y, en consecuencia, la articulación entre los reinos medievales peninsulares con la hegemonía de Castilla y la Monarquía española. Es muy interesante, al respecto, la didascalía del final en donde nos damos cuenta de que el personaje es el mismo del primer acto pero es intercambiable su nombre: Castilla o España. Esto lo percibe Hartzbusch en su edición de la comedia ya que agrega entre paréntesis esta igualdad: “Tocan y descúbrese España (*o Castilla*) en el caballo en que estaba el moro que la tenía a sus pies y están a los de ella moros y hebreos...” (*El mejor mozo de España*, 631b)<sup>72</sup>

Para continuar con el relevamiento de las características del teatro histórico de Lope, podemos ver que en algunas de estas piezas, siguiendo el modelo visto en las tragedias incompletas, se produce la relativización del riesgo trágico. El ejemplo más claro es sin duda alguna el de *Las almenas de Toro* en donde al igual que en *Los*

*Benavides*, existe el anuncio de un posible incesto, tomado de la tradición romanceril:

SANCHO

Por las almenas de Toro  
se pasea una doncella,  
pero dijera mejor  
que el mismo sol se pasea:  
¡lindo talle, airoso cuerpo!  
[.....]

CID

Dejad el buen rey don Sancho,  
de hablar palabras como esas,  
que es vuestra hermana, señor,  
la que veis en las almenas,  
la que con temor que os tuvo  
de Toro cierra las puertas.

SANCHO

Pues si ella, Cid, es mi hermana,  
¡mal fuego se encienda en ella!  
No tenga jamás ventura  
pues no la tendrá por fea. (*Las almenas de Toro* 251a -252a-b)

El amor incestuoso del rey por su hermana parecería esbozar un riesgo trágico importante, en tanto obliga a sus monteros a que la maten y además la maldice. Sin embargo, la situación puntual de la muerte de Elvira queda evitada inmediatamente por la acción del Cid. Esta solución inmediata se reafirma al final de la obra con el casamiento de Elvira y con la muerte de Sancho. Este núcleo dramático no tiene que ver, obviamente, con el sino trágico del ámbito privado sino que es el hecho histórico que se produce durante el cerco de Zamora, por una causa ajena al amor que siente por su hermana.

En relación con las comedias del otro, estas tragicomedias heredan la posibilidad de construir situaciones graciosas utilizando la materia histórica. Así, las tragicomedias nuevas presentan historias de graciosos relacionadas con la trama principal; con una convincente caracterización del personaje del gracioso y, por supuesto, con una mejor imbricación que la que veíamos en aquellas escenas independientes casi entremesiles de las crónicas dramatizadas.

Es el caso, por ejemplo, de *El mejor mozo de España* en donde uno de los graciosos es enviado de mensajero frente a la reina Isabel, ya no como en las crónicas dramatizadas con el objeto de producir comicidad a partir del choque del

---

<sup>72</sup> El subrayado es lo que añade Hartzzenbusch.



gracioso con el representante del poder, sino como emisario de un importante mensaje:

DOÑA ISABEL  
Reportémosle las dos  
Ven acá ¿Fue Don Gutierre  
de Cárdenas o el marqués  
de Villena?

MARTÍN

Sí, los tres...  
y no os espanteis que yerre.  
Fuimos y hablamos al Rey  
Y dijo que os jurará  
porque sois princesa ya  
por justo derecho y ley.  
Y por señas que en llegando  
a donde os han de jurar,  
han de correr y matar  
a los toros de Guisando.

DOÑA JUANA  
Esto es que se ha concertado  
jurarte en Guisando

MARTÍN

Sí,  
porque han de comer allí  
lo que estuviere guisado  
y se han de correr los toros

DOÑA JUANA

Yo sé lo que aquesto ha sido  
que ha caminado y bebido. (*El mejor mozo de España*, 611 b-c)

Pero no solamente las situaciones graciosas interactúan con los núcleos dramáticos sino que también es significativa la existencia de una serie de intrigas paralelas de todo tipo que refuerzan la relación que estas comedias tienen con las tragicomedias.

Por último, en varias tragicomedias nuevas pueden vislumbrarse ya no las matrices de los dramas históricos sino las de comedias palatinas, rurales o urbanas. De este modo, la experimentación con la historia ha servido paradójicamente para borrarla como núcleo dramático y para asimilarla a otras materias dramáticas. No significa esto que Lope deje de escribir, por ejemplo, crónicas dramatizadas, pues ya vimos que *El Brasil restituido* es de este tipo y por añadidura es una de las últimas obras de teatro histórico del dramaturgo, pero sí quiere decir que las obras que nosotros hemos descrito como tragicomedias nuevas, consideradas por la crítica como los únicos dramas históricos, solamente han sido posibles gracias a las

experimentaciones previas con lo trágico, con lo cómico y con la historia, esto es con las tragedias incompletas, las comedias del otro y las crónicas dramatizadas respectivamente.

Puedo afirmar, por lo tanto, que estas comedias son el resultado de todas las experimentaciones previas: el abreviar directamente en el molde cronístico y, con mentalidad de cronista, para construir un núcleo centrífugo que coordine el relato; negar la tragedia absoluta como premisa para representar dramáticamente la historia y producir auténticas comedias con temas históricos han sido los eslabones anteriores de una cadena que se completa con estas tragicomedias.

Creo que, una vez hechas todas estas experimentaciones, conscientes o no, la Comedia nueva impone su molde en los temas históricos y los presenta en forma similar a como presenta cualquier otro tema de la vida cotidiana. Los personajes van perdiendo sus dimensiones de héroes épicos y se tornan protagonistas de enredos amorosos, de intrigas de palacio no muy distintas de las comedias no históricas.

Así, coexisten rasgos de las palatinas como las intrigas que se producen en el palacio de don Vela en *Las almenas de Toro*, con la infanta Elvira disfrazada de hombre y luego de pastora; rasgos de las urbanas como las aventuras nocturnas del futuro rey don Fernando y los relatos de sus nobles amigos en *El mejor mozo de España*, similares por ejemplo a los relatos de los galanes en *La viuda valenciana* y, por supuesto, las comedias de honra villana que siempre tienen un trasfondo histórico.<sup>73</sup>

Un paso más allá, aunque tal vez un tanto osado, me hace afirmar que hasta trozos burlescos se dan cita en esta acumulación de subgéneros que muestran estas comedias. Me refiero al caso puntual de la inclusión en *Las almenas de Toro* de una "mini" *Gatomaquia* similar a la que podemos hallar en *La dama boba*, que la crítica marca como antecedente del poema burlesco *de senectute* de Lope.

---

<sup>73</sup> No me detengo en particular a analizar este tipo de obras en tanto considero que han sido lo suficientemente analizadas por la crítica y porque creo que no aportan elementos de consideración para el tratamiento de la materia histórica más que lo que lo hacen otras obras.

Nos queda, como paso final, delimitar si los mecanismos ideológicos que este tipo de obras produce están más cerca de las comedias históricas ya analizadas o, por el contrario, cada una de ellas funciona ideológicamente siguiendo las premisas del subgénero al que pertenecen.

#### 4.2.4.1 EL TRIUNFO DE LA COMEDIA. POR UNA IDEOLOGÍA DESHISTORIZADA

La heterogeneidad de estas comedias determina que cualquier tipo de lectura ideológica sea complicada en tanto no presentan en conjunto características ideológicas del todo uniformes. Sin embargo, me parece que debe realizarse el mismo camino que utilizamos para desentrañar las características de su dramaturgia: recorrer las obras no buscando definiciones ideológicas en sí mismas sino a la luz de los otros grupos ya analizados.

Del mismo modo que las obras intentaban, y de hecho lo hacían, incluirse en un conjunto mayor que era el de la narración de la historia de España y que seguían para ello ciertos mecanismos que en las crónicas dramatizadas daban cuenta de esa totalidad, me parece que la mayoría de ellas sigue los condicionamientos ideológicos externos, es decir la ideología de la Comedia, ya presente en el primer grupo. Así la defensa de la Monarquía, del buen Rey y de los buenos consejeros puede rastrearse en obras argumental y genéricamente distantes como *El mejor mozo de España* o *El bastardo Mudarra*. Cuestiones ideológicas nodales que coexisten con otras como la defensa del Imperio, la enumeración de varones ilustres y el enaltecimiento de los caracteres heroicos.

Por su parte la mayoría de las tragicomedias nuevas, por su condición de tragicomedias pero también por la misma razón ideológica que condicionaba las tragedias incompletas y que veíamos presentada en los diálogos de *Lo fingido verdadero* poseen un final feliz aún en casos extremos como la historia de Mudarra<sup>74</sup>.

La presencia de un orden restaurado al final es significativa en tanto implica la recuperación de la armonía dentro de la sociedad dada generalmente en estas obras por la máxima autoridad presente que, casi siempre es el rey, Si a esto le añadimos que la mayoría de las veces esos reyes han sido personajes con cierta funcionalidad

---

<sup>74</sup> No quiero decir con esto que el final sea definitorio del tono de comedia, de hecho ya marqué que en la preceptiva áurea el modo en que terminan las obras no es garantía de especificidad genérica.

importante dentro de la trama dramática, lo que hace que además de solucionar situaciones privadas resuelvan también cuestiones del imperio adquiere aun mayor sentido.

Ambas caracterizaciones, la de las razones ideológicas fuertes, mezcladas con las ideas de las crónicas dramatizadas y la resolución feliz de los conflictos encuentran su punto de anclaje más importante en la doble temporalidad del teatro histórico. Aquí cobra sentido el hecho de que estemos hablando de dramas históricos y no de cualquier tipo de dramas y aquí es indudablemente en donde estas tragicomedias nuevas recuperan esa especificidad que habían perdido en el terreno de la dramaturgia al mimetizarse la historia con otro tipo de materias dramáticas.

Así resulta fundamental no solamente el conocimiento por parte del espectador del futuro promisorio augurado en las obras, sino también su capacidad de relacionar los dos tiempos y de equiparar esos reyes que imparten orden sobre la escena con sus propios reyes que la Comedia se cuidará muy bien de mostrar abundantemente, tal como lo recomienda el propio Lope en su *Arte Nuevo*:

Eljase el sujeto, y no se mire  
(perdonen los preceptos) si es de reyes,  
aunque por esto entiendo que el prudente  
Filipo, rey de España y señor nuestro,  
en viendo un rey en ellos se enfadaba:  
o fuese el ver que al arte contradice,  
o que la autoridad real no debe  
andar fingida entre la humilde plebe. (157-164)

Estas similitudes ideológicas con las crónicas dramatizadas y con las tragedias incompletas no son tales cuando pensamos en las comedias del otro. Aquí tal vez estriba la gran diferencia y el hallazgo de las tragicomedias nuevas: los elementos cómicos, los agentes portadores de comicidad ya no están en estas obras cumpliendo algún tipo de función ideológica. Si en las comedias del otro el distinto acceso a los capitales simbólicos se expresaba en clave cómica para borrar las diferencias entre los vencedores y los vencidos, en las tragicomedias nuevas esto no ocurre. Las convenciones constructivas de lo cómico sólo existen en sí mismas, para dar cuenta de las posibilidades dramáticas de un nuevo género que puede trabajar con la historia pero también reírse de ella y con ella en tanto es nada más ni nada menos, como indicaba Ruiz Ramón, una materia más para dramatizar.

Ya vimos y repito una vez más que cuando el vencido continúa siendo un peligro Lope deja de lado este modo de dramatizar la historia en el que la historia casi no aparece y opta por la crónica dramatizada como la forma más histórica y más ideologizada.<sup>75</sup> Ello no significa que las tragicomedias nuevas carezcan de ideología, todo lo contrario. Creo que en tanto modelos consolidados de una práctica dramática como es la Comedia nueva estas obras nos proponen una lectura ideológica paradigmática; son ellas los mejores ejemplos para pensar la ideología de la Comedia y la ideología en la Comedia. ¿Por qué? Porque trabajan en los dos niveles como explicaré a continuación.

Todos aquellos rasgos que heredan de la ideología de las crónicas dramatizadas y de las tragedias incompletas nos muestran con claridad el sistema en el cual está inserta la Comedia, el condicionamiento de los reformadores y seguramente la idea de enseñar con este tipo de argumentos contenida en la autorización de la Junta para representar comedias históricas.

Paradójicamente a la par de ello la historia queda desdibujada a partir de la inclusión de intrigas amorosas, del manejo de la comicidad, de la sutil y casi perfecta imbricación de las tramas privadas e históricas, elementos todos que desembocan en la construcción de ciertos personajes históricos como protagonistas de lances de comedias. La comicidad ya no está de ningún modo al servicio de la ideología de la comedia, no difumina las diferencias entre los personajes, no da cuenta de diferencias en el manejo cultural de cada uno de ellos sino que sirve para fortalecer la trama, para mostrar otra arista en la construcción de los personajes cercana a lo lúdico. La construcción de la comicidad no tiende, en general, al mantenimiento de la ideología de la Comedia sino que opera en cada caso particular siguiendo premisas diferentes. En la mayoría de los casos solo funciona como modo de lograr lo ridículo más allá de cualquier contenido aunque también es dable pensar, desde la concepción de la ideología como inversión de la realidad, el fuerte contenido semántico que tiene mostrar un rey disfrazado de mozo de mulas como en *El mejor mozo de España*, u otro vencido por una mujer, que es el caso de Alfonso el Batallador en *La varona castellana*:

ARAGÓN

Ya ¿de qué sirve encubrirme?

---

<sup>75</sup> Me refiero nuevamente a *El Brasil restituído* y a mi trabajo Calvo (2002)

porque si lo procuraba  
era porque de mujer  
fuese vencido en batalla.  
Yo soy el Rey, castellanos,  
hoy debéis a aquesta dama  
la gloria de esta victoria. (*La varona castellana*, 68a)

Si aceptamos esta última idea resultaría fácil deducir que, en algunas de estas tragicomedias nuevas la comicidad no solamente no está al servicio de la ideología de la Comedia sino que propone nuevos modos de leer la dramatización de la historia y es productora de ideología dentro de las propias comedias que intentan quebrar la monología dominante en torno a la comedia nueva. Sin embargo, me parece que este tipo de lecturas estarían forzando, de algún modo, la lectura de lo cómico en este tipo de obras que en última instancia utilizan la comicidad como mecanismo para reírse de ellas mismas.

Resumiendo, creo que una lectura sustentable de lo ideológico en las tragicomedias nuevas debe tener en cuenta dos aspectos. El primero que dichas obras continúan en algunos puntos la ideología de las crónicas dramatizadas a partir de la posición que dejan entrever en sus diálogos acerca de las instituciones fundamentales de la Monarquía:

ALFONSO  
Castellanos, no os cause maravilla  
verme tan mozo en un lugar tan alto,  
y que apenas ocupó la Real silla;  
si estoy de edad y de experiencia falto,  
con vásallos tan buenos por sí solos,  
de mi corona el oro puro esmalto.  
Justicia y religión que son los polos  
en que se mueve toda el armonía  
cuando no hay deslealtad, fraudes ni dolos,  
de un imperio cristiano desde el día  
que le frente me ciñe esta corona,  
serán blasón del alta empresa mía. (*La varona castellana*, 25 a)

O del mal rey que no escucha a sus consejeros, como es el caso del rey Sancho y el Cid en *Las almenas de Toro*:

CID  
Pues si hay ejemplos tan llanos  
del castigo y del rigor  
contra los que son tiranos

¿por qué quieres tú, señor,  
desheredar tus hermanos?

SANCHO

Paso, Cid, que yo no os dí  
tanta licencia

CID

Yo debo,  
Rey, aconsejarte así. (*Las almenas de Toro*, 245 a-b)

Continúan también la línea de pensamiento de las tragedias incompletas a partir de la necesidad de borrar la tragicidad en aras de un reino restaurado para la proyección exitosa del futuro pero se deja espacio para la ficción en tanto siempre ese final feliz también supone los consabidos matrimonios finales del género, inclusive en la trágica historia de Mudarra en donde el matrimonio se trueca en el bautismo del bastardo<sup>76</sup>:

ARAGÓN

Rey castellano, esto basta;  
yo estoy preso en tu poder;  
lo que quisieres me manda.

ALFONSO

Que todas mis villas vuelvas,  
y que a tu reino te vayas.

ARAGÓN

Liberalmente procedes:  
Castellanos, si Dios guarda  
a Alfonso, gran Rey tenéis;  
que en esto le he visto el alma.  
Abraza al que fue tu padre:  
y tú, señora, me abraza;  
que eternas paces os juro.

[.....]

VELA

Mandad, señor, que le den  
a un Infante de Navarra  
a doña María Pérez (*La varona castellana*, 68a)

DON FERNANDO

Espera, Castilla, en Dios  
para gloria y alabanza  
de su fe y nombre divino,  
que cumpliré tu palabra

DOÑA ISABEL

¡Gutierre!.....

GUTIERRE

Señora mía...

DOÑA ISABEL

Da la mano a doña Juana

DON GUTIERRE

<sup>76</sup> Podemos pensar que la síntesis de todos estos finales se encuentra en los últimos versos de *Fuente Ovejuna* dichos por Frondoso: " Su Majestad habla, en fin, / como quien tanto ha acertado." (2450-2451)

No quiero premio mayor. (*El mejor mozo de España*, 296b)

MUDARRA

Tres cosas os daré si a mi venganza  
mostráis ánimo honroso castellano,  
la primera un soldado, cuya lanza  
hará temblar el bárbaro africano:  
la segunda en que estriba mi esperanza  
a vuestra Iglesia un príncipe cristiano  
la tercera la paz del rey mi tío,  
y su favor por el respeto mío.  
Pero habéisme de dar por cada cosa  
otra su igual, perdón por la primera,  
por la segunda a Clara por esposa,  
y esos brazos señor por la tercera.

GARCI

Mudarra tu venganza milagrosa  
Mayores premios en la fama espera,  
ese partido acepto a los tres plazos  
con perdón, con esposa y con mis brazos. (*El bastardo Mudarra*, 221b )

Pero no comparten, de ningún modo, la utilización de la comicidad de las comedias del otro. Y aquí entonces llegamos al punto de articulación que permitirá el paso, según Vitse en el cuarto del siglo XVII, según otros autores cinco años más adelante, hacia la Modernidad. Modernidad que claramente puede ser entendida como la reivindicación de los mecanismos de la comedia en sí mismos, más allá de toda significación añadida. Resta determinar si dicha reivindicación literaria no implica ya de por sí una opción ideológica tan válida como la que da cuenta del entramado social. Pero creo que este problema será más fácil de resolver en los dos autores que ya han recibido esta fórmula de la comedia consolidada.

#### 4.3 ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Si Virgilio nos hubiese dejado reglas para el poema épico, ¿no las seguiríamos?  
Pues ¿Por qué hemos de rechazar las que nos da Lope para el teatro? Acaso tuvo  
el Lacio un ingenio igual al suyo? Yo me atrevo a proponer sus obras como dechado  
y regla que todos deben seguir. Lo que él ejecuta lo piden hoy la naturaleza, las costumbres,  
los ingenios; luego él escribe conforme al arte, porque sigue a la naturaleza. Por el contrario  
si la comedia española se ajustase a las reglas y leyes de los antiguos, procedería contra la  
naturaleza y contra los fundamentos de la poesía. Parece que la naturaleza misma se expresa  
por la boca de nuestro poeta. De tal modo compone y adorna el cuerpo de sus poemas que en  
nada discrepa de la simetría y de la hermosura. Entre los griegos encontramos algunos que le  
igualen en ciertas cualidades, pero ninguno en todas. Entre los latinos mucho menos...Lope  
es superior a toda envidia... Vive largo tiempo ¡Oh varón digno de perpetua alabanza entre las gentes  
celtibéricas...! Alfonso Sánchez, *Expostulatio Spongiae*<sup>77</sup>

<sup>77</sup> M. Menéndez Pelayo (1947: 305-307)



Hasta aquí he intentado mostrar las características genéricas que revisten una serie de obras históricas de Lope. A lo largo de este recorrido creo que ha quedado demostrado que el *corpus* elegido posee un fuerte núcleo de cohesión al erigirse cada una de las comedias como piezas dentro de la historia general de España, cohesión que se da siguiendo ciertos núcleos semánticos fundamentales en la construcción de la nacionalidad que arranca desde la pérdida de España y llega con fuerza hasta Felipe IV en 1625.

En lo que respecta a la dramaturgia dejé en claro que el *corpus* se va articulando en una serie de pasos, cada uno de los cuales presenta un manejo distinto de los mecanismos dramáticos e ideológicos y que a partir de allí es posible una división en grupos, que si bien plantean una evolución en el tratamiento de la materia no se corresponde necesariamente en todos los casos con una evolución ideológica.

Para concluir creo que hacen falta relacionar estas reflexiones con la idea de la preceptiva que pudimos desmontar alrededor de Lope en el capítulo anterior. Fundamentalmente nos habíamos encontrado con un sujeto enunciador contradictorio en algunas ocasiones, coherente en otras pero que en todas sus aproximaciones debatía acerca de los modos de representación y los géneros.

Desde la dedicatoria de *La campana de Aragón* se hacía escuchar una voz que reivindicaba las potencialidades del teatro como medio idóneo para representar la Historia. Lo que en la praxis queda más que claro en los diferentes manejos que proponen estas obras históricas en tanto exploran todas las posibilidades de acercamiento de lo histórico hacia el espectador. Lo histórico en las comedias de Lope aparece como núcleo principal y excluyente, como fondo de otras historias, como relato cómico, como relato potencialmente trágico pero con una resolución eficaz, como historia ideológica, como historia didáctica para la comprensión correcta del presente.

Pero Lope también se interroga acerca de los géneros y de su capacidad nominativa, recordemos el prólogo de *Las almenas de Toro*, en el que incluso muestra la posibilidad de parodiar los rótulos genéricos, jugando con los términos tragedia, tragicomedia e incluso tragisatiricomedia. El teatro histórico del Fénix permite leer en algún punto esta despreocupación por los encasillamientos, especialmente los encasillamientos clásicos de tragedia y de comedia. Esta es

evidentemente la actitud teórica de Lope, como ya expliqué en el capítulo referido a su visión de la preceptiva, una conjunción de parodia y de conciencia de predominio de la práctica por sobre la poética, que no es otra cosa que lo que le permite construir la voz satírica del *Arte Nuevo*.<sup>78</sup>

Y resulta entonces fundamental porque es este modo de entender la normativa lo que hace posible la existencia de tan gran cantidad de obras de tema histórico que ven condicionada su existencia, especialmente en el caso de Lope, al fenómeno de la tragicomedia y a la estructura toda de la Comedia nueva. Solo así es posible conjugar lo trágico y lo cómico, reyes y pastores, batallas y lances amorosos, el *prodesse* con el *delectare*.

Cada uno de los subgrupos marcados aquí encuentran su explicación en esta posibilidad de conjugar lo trágico y lo cómico, así son posibles las incipientes escenas entremesiles de las crónicas dramatizadas, la no resolución trágica de las tragedias incompletas, la comicidad de los aborígenes o la armónica mezcla en todos los niveles dramáticos de las tragicomedias de temas históricos. Si los intentos anteriores a Lope, en lo que hace al teatro histórico ligado siempre a la tragedia clásica, fracasaron como teatro, solo nos queda acordar que el efecto logrado sobre el público ha resultado a la larga fundamental. Me parece que el mejor modo de dramatizar la historia siguió, por lo menos en estas primeras décadas del siglo XVII, la matriz de la mezcla entre lo trágico y lo cómico. Creo que son iluminadoras al respecto las siguientes palabras de F. Lázaro Carreter (1987: 47) quien en el artículo ya citado sobre la figura del donaire indicaba:

Se ha discutido mucho desde el mismo siglo XVII, la cuestión de por qué no se escribieron verdaderas tragedias en España. Y se han dado explicaciones de todo tipo, psicológicas (relativas al carácter de los españoles), sociológicas y religiosas. Pueden ser ciertas como causas mediatas; pero la inmediata es el éxito de la comedia que Lope creó y el público adoptó como suya. [...] Fueron las creencias estéticas de Lope las responsables de que tal camino quedara obstruido, su convicción profunda de que lo grave y lo cómico debían, no ya convivir en el tablado, sino entremezclarse, porque así se mimetizaba mejor lo natural.

Me interesa rescatar la última aserción de Lázaro cuando señala que este modo de dramatizar “mimetiza mejor” lo natural, lo que no hace otra cosa que poner

---

<sup>78</sup> Por predominio de la práctica entiendo no solamente la escritura dramática sino también su puesta en escena y especialmente el efecto de recepción.

en el centro de la cuestión la relación con la naturaleza ya que es aquí en donde se encuentran en la preceptiva las justificaciones a la tragicomedia: la necesidad de dar cuenta de la variedad de la naturaleza.

Recordemos que no solamente manifiesta esto Lope, en los versos seguramente más citados del *Arte Nuevo* ( Lo trágico y lo cómico mezclado / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro minotauro de Pasife / harán grave una parte, otra ridícula; / que aquesta variedad deleita mucho / Buen ejemplo nos da Naturaleza / que por tal variedad tiene belleza” vv174-180), sino que la imitación de la Naturaleza es el argumento al que recurre la mayoría de los preceptistas en el momento de justificar la existencia de la tragicomedia. Es por ejemplo el eje sobre el que se desarrolla la polémica entre la *Spongia* y la *Expostulatio Spongiae* que teorizan acerca del problema de la imitación. La obra de Alfonso Sánchez al defender a Lope y definir el concepto de naturaleza indica que puede ser “lo que da leyes, no las recibe”, “las costumbres”, “ las condiciones de nuestro siglo” “las cosas mismas” para terminar explicando que “la naturaleza misma se expresa por la boca de tal poeta”, idea sobre la cual también reposa el apelativo de Lope como “monstruo de la naturaleza”.<sup>79</sup>

Idéntica posición es la de Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas* (*apud* Sánchez Escribano 1965: 148-149) quien para argumentar a favor de la propiedad de la mezcla indica que:

...con decir que ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando déste las personas graves, la acción grande, el terror y la commiseración; y de aquél el negocio particular, la risa y los donaires y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurran personas graves y humildes.

Si el concepto de la naturaleza lleva implícita la categoría de imitación pero también la de amplitud y cambio no es tan difícil equipararlo con la Historia; menos difícil es aun si tenemos en cuenta que la concepción providencialista y teleológica de la Historia no dista de esta concepción de la Naturaleza como aquello sujeto a cambio. De ahí que creo que se puede establecer una triada que contaría con los siguientes elementos: Naturaleza- Historia- Tragicomedia, pese a que un

---

<sup>79</sup> Recordemos el prólogo de Cervantes a las *Ocho Comedias y ocho entremeses*, ya citado anteriormente.

acercamiento moderno podría establecer Historia y Naturaleza como términos opuestos.<sup>80</sup>

No es casual, entonces, que el recorrido por el *corpus* de teatro histórico de Lope haya estado regido por la intelección de los mecanismos de tratamiento de la historia pero también por la delimitación del equilibrio entre los elementos cómicos y los trágicos que fueron, los que finalmente, establecieron las diferencias de cada uno de los grupos. No es este el modo en que trabajé ni con Tirso ni con Calderón puesto que me parece que el teatro histórico de estos autores planteaba otros problemas que desarrollaré en los capítulos siguientes.

---

<sup>80</sup> J. Oleza (1997: XXX-XXXI) realiza una deducción parecida pero no llega a establecer directamente la pertinencia de la relación con el teatro histórico sino que relaciona el espíritu histórico con la creación de un arte nuevo. Así lo manifiesta: “Sea como fuere a finales del siglo XVI Jean Bodin, tan leído en España, ha publicado su *Methodus ad facilen historiarem cognitionem* (1566) persuadido de que la historia es el escenario del constante cambio y del progreso y la afirmación cervantina de que ‘los tiempos mudan las cosas’ (*El rufián dichoso*) es ya un lugar común, del que se valdrán Lope, Tirso, Rojas Villalandro, Juan de la Cueva o los valencianos, de Rey de Artieda a Guillén de Castro y Ricardo del Turia, para proclamar no solo su derecho a un *Arte Nuevo* sino la superioridad de este arte nuevo para los tiempos nuevos.

## CAPÍTULO V LAS OBRAS HISTÓRICAS DE TIRSO DE MOLINA

### 5.1 UN *CORPUS* ACOTADO

Tirso de Molina se erige, a todas luces como un continuador del arte de la Comedia que sigue una línea de escritura similar a la de Lope de Vega, aunque crítico en alguno de sus aspectos, como por ejemplo la ruptura de la unidad de tiempo. Es por eso que encontramos en su producción también un grupo de obras a las que la crítica ha definido como teatro de tema histórico. Como no podía ser de otra manera, las clasificaciones de la obra tirsiana también constituyen un problema complejo, aunque en menor medida que el de Lope y también que el de Calderón como luego veremos. Sin entrar de lleno en el territorio de la comedia cómica, en el cual Tirso se caracteriza, al decir de Arellano (1995: 334), por el refinamiento de la comicidad y por la perfección de los mecanismos de construcción de lo cómico, entiendo que es necesario realizar un recorrido por las clasificaciones que sobre el territorio de lo serio ha producido el *corpus* de obras tirsianas.<sup>1</sup>

Las clasificaciones de las comedias de Tirso no resultan tan coincidentes, ni tan numerosas como las que vimos para Lope. Al no contar con una sistematización del estilo de la de Menéndez Pelayo resulta más difícil establecer, aunque solo sea desde lo argumental, a cuáles obras le podemos adjudicar el rótulo de teatro histórico. Contamos, sin embargo, con algunas clasificaciones, entre las que se destaca la de Pilar Palomo (1968). La estudiosa española propone, en su "Introducción" a las obras de Tirso una división de la producción que sigue criterios argumentales, pero también relacionados con la puesta en escena y con el género mayor al que se adscriben las obras (comedias serias o comedias cómicas). Organiza de este modo el *corpus* de la siguiente manera: teatro religioso simbólico, comedias hagiográficas e histórico-hagiográficas, biografía escénica, tesis teológica, dramas bíblicos y comedias y dramas históricos. Propone también distinguir comedias mitológicas, comedia de enredo palaciegas, de enredo villanescas y de enredo de capa y espada. No me voy a detener en cada uno de estos apartados, que la crítica

analiza con un sólido criterio taxonómico sino que creo importante aclarar algunos aspectos de lo que significan para Palomo las comedias y dramas históricos. En primer lugar son dramas históricos profanos, con lo cual quedan afuera, del mismo modo que en el capítulo anterior sobre Lope, las comedias hagiográficas como *Doña Beatriz de Silva* o *La peña de Francia*. Por otra parte, Palomo (1968) ofrece una interesante visión de la actitud de Tirso frente a la historia, de la que algo adelantamos en el capítulo II. Para la crítica tirsista :

Lo original de la breve producción histórico-profana del teatro tirsista- siete obras seguras y dos de dudosa atribución- es su preconcebida intención de autenticidad. Tirso no solamente basa su teatro en sucesos verdaderos en que se siguen, en ocasiones, hasta los detalles, sino que muestra un decidido empeño en dejar constancia de ello.

Otro de los grandes estudiosos de Tirso, Serge Maurel (1971: 244), en su imprescindible estudio sobre el universo dramático de Tirso de Molina establece una clasificación similar e incluye como obras históricas: *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias*, *La lealtad contra la envidia*, *Antona García*, *La prudencia en la mujer*, *La peña de Francia*, *Las Quinas de Portugal* y *Doña Beatriz de Silva*. Arellano (1995: 336), por su parte, en su historia del teatro no realiza ninguna clasificación pero menciona como obras históricas a la *Trilogía de los Pizarros*, *Antona García* y *La prudencia en la mujer*.

La organización de Palomo (1968) conjuga elementos diferentes al armar los modelos, en tanto otorga preeminencia en algunos casos a los niveles argumentales, pero también a los otros niveles constitutivos de los dramas e incluso ciertas implicancias didácticas e inclusive filosóficas (tal es el caso por ejemplo de los “dramas de tesis teológicas”), de este modo lo afirma la propia crítica:

Los sucesivos elementos que se han ido sumando a la obra dramática de Tirso, como fuentes de inspiración han determinado, fundidos unos en otros pero con el predominio, casi siempre, de uno de ellos en cada caso, una serie de comedias que son factibles de una clasificación no ya cronológica ni por ciclos sino que atiende a la estructura interna de la obra y elemento embrionario de la misma.

---

<sup>1</sup> Recordemos, como datos biográficos que Tirso ha escrito alrededor de cuatrocientas comedias de las que tenemos alrededor de ochenta conservadas.

Sin embargo, creo que se le puede criticar que resultan categorías un tanto acotadas y muchas veces condicionadas por las obras que fuerzan la construcción de clasificaciones y no viceversa. Tiene como gran ventaja la percepción de la independencia de la historia profana, en tanto como ya dije, en Tirso ese cruce de materias no implica de ningún modo una suerte de programa poético-ideológico como sí lo supone en Calderón.

En lo que hace a la división de Maurel, falla tal vez en la imposibilidad de diferenciar de manera clara entre la historia y la leyenda, lo que implica que determinadas obras consideradas como históricas por el crítico francés en realidad estén más cerca del territorio de lo hagiográfico, de relatos legendarios de santos o de ámbitos históricos más específicos como las historias de órdenes religiosas y de conventos. Palomo piensa de manera similar, al hablar de la mezcla de elementos integradores que posibilitan la definición de un subgénero pues afirma:

Pero la mayoría de las veces es clarísimo el predominio de uno solo, aunque no por ello dejen de estar representados los restantes. Así hemos de ver cómo lo villanesco y lo histórico en pocas ocasiones son absolutamente desplazados.

Pese a todas estas observaciones me parece importante destacar que la producción histórica de Tirso es la más acotada, la más fácil de identificar y la que menos obras incluye. Hay un problema que no se produce por las obras en sí mismas sino a partir de las actitudes que la crítica ha tomado frente a la obra del mercedario. Me refiero a que muchas veces los acercamientos al dramaturgo intentan descubrir relaciones entre las comedias y las circunstancias históricas propias del presente del autor, como por ejemplo es la actitud crítica que puede verse frente a algunas piezas en las lecturas preliminares de Blanca de los Ríos (1952) o también de Ruth Lee Kennedy (1983). Un ejemplo de ello, cuya actitud crítica linda con las lecturas trágicas de comedias cómicas definida por Arellano, es la propuesta de esta última crítica para una clara comedia de enredos como *Privar contra su gusto*, en la que la estudiosa cree ver referencias al conde duque de Olivares puesto que los protagonistas de los enredos amorosos son un rey y su privado. Es decir que de ninguna manera incluyo dentro del *corpus* todas aquellas obras que han producido lecturas que fuerzan la doble temporalidad del teatro histórico, sin ser ni siquiera

desde lo argumental obras históricas. Por otra parte, creo también importante remarcar una vez más que en estas obras el cruce historia-religión no entorpece la posibilidad de una división temática, en tanto, dentro de lo posible, los argumentos de las obras están bastante bien delimitados.

Así, en un primer acercamiento, realizo un corte de las obras de tema histórico dentro de la no tan abundante producción tirsiana y considero seis obras como puramente históricas: *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias*, *La lealtad contra la envidia* que conforman la *Trilogía de los Pizarros*, datada en el período que va entre 1626 y 1631; *La prudencia en la mujer* anterior a 1634, *Antona García*, anterior a 1635 y *Las Quinas de Portugal* de 1638.<sup>2</sup> Hay una serie de comedias de dudosa atribución autoral o actualmente ya atribuidas a otros autores, incluidas generalmente por Blanca de los Ríos como de Tirso, de tema histórico que también dejo afuera.<sup>3</sup>

Creo que, del *corpus* de comedias de tema histórico de Tirso, podemos deducir algunas cuestiones interesantes que ayudarán para el análisis: en primer lugar las obras elegidas no poseen grandes diferencias en sus momentos de escritura, junto con esto hay que añadir que Tirso no es un escritor que presente evoluciones significativas a lo largo de su producción dramática, excepto algo en lo que la crítica coincide en afirmar que hay un cambio en la concepción del valor y de la utilidad de la práctica literaria. Así se expresa, al respecto, Florit (1986: 155):

En el devenir de la carrera literaria de Tirso de Molina se observa una lenta y bien meditada evolución hacia posiciones más conservadoras en lo que respecta al valor moral del arte literario. Hacia 1630 comienza un acercamiento hacia una literatura eminentemente religiosa sin olvidar la obligación de deleitar.

---

<sup>2</sup> Escasa cantidad si recordamos la ingente producción lopesca aunque no es un número del todo insignificante si consideramos que actualmente la crítica acuerda que la cantidad total de obras de Tirso llega a 53. Para el interesante y complejo problema de transmisión textual de este dramaturgo contamos con el ineludible estudio de X. Fernández (1991). B. Oteiza (2000: 111) en un iluminador artículo manifiesta que “ Si nos guiamos por las declaraciones del propio Tirso en la dedicatoria de la *Tercera Parte* (1634) el número de sus comedias se elevaría a 400. La realidad es que entre sus cinco Partes y las comedias y autos insertos en sus dos misceláneas se recogen 53 piezas dramáticas que podemos dar por seguras (sin contar las doce de la *Segunda Parte* y las comedias en ediciones sueltas, muchas de las cuales tienen problemas de atribución”.

<sup>3</sup> Me refiero, por ejemplo, a *Primera parte de don Álvaro de Luna* y *Segunda parte de don Álvaro de Luna* actualmente consideradas de Mira de Amescua o las pocas pruebas seguras de autoría para *Los amantes de Teruel*.



Arellano (1995: 330) opina de manera parecida cuando al hacer un recorrido por la biografía de Tirso considera que el ataque de la Junta de Reформación al mercedario en 1625 no parecen haber tenido “verdadera capacidad presionadora”, pero que, sin embargo “la obra de Tirso va separándose cada vez más de la literatura profana”.

Además de constatar que estas seis obras pueden ubicarse todas durante diez años creo que también hay que considerar la pertinencia de establecer conclusiones generales acerca de ellas siendo tan escasas, en comparación con las escritas por Lope o las escritas por Calderón. A diferencia de este último Tirso no divide su producción histórica en historia antigua e historia de España sino que de historia antigua sólo escribe una pieza: *La república al revés* mientras que *Escarmientos para el cuerdo* es una obra que desarrolla un suceso de la historia de Portugal.<sup>4</sup>

Todo ello lleva a que nos preguntemos por qué debería ser importante el teatro histórico de Tirso, creo que la respuesta puede deducirse de la exposición acerca de la relación entre el dramaturgo y la preceptiva desarrollada en el capítulo II. Tirso es, sin duda, el escritor de teatro que trataremos aquí, más preocupado por la preceptiva, por la teoría teatral. Dentro de ella, la historia y sus posibilidades de dramatizarla ocupan un lugar fundamental en sus reflexiones, recordemos sus consideraciones en *Los Cigarrales* y su función de cronista de la Orden de la Merced.

Será de esta trayectoria en la preceptiva y de estas relaciones biográficas con la historia, y no de las propias obras históricas, de donde Palomo (1968) extraiga sus opiniones acerca de que Tirso promoverá dos “actitudes” frente a la historia: la mirada historicista, en donde el respeto por la materia histórica se manifiesta casi con pretensión de cronista sería *La prudencia en la mujer* y la verosimilista, que sigue las “arquitecturas del ingenio fingidas” cuyo ejemplo podría ser *Antona García*, pieza en la que el dramaturgo construye la historia como si fuera verdadera al igual que la mayoría de las escenas de la *Trilogía de los Pizarros*.

Otra idea importante que no podemos dejar de lado, tiene que ver con la escasez de obras que conforman este *corpus*. Dado que apenas son seis comedias

creo que no tiene demasiado sentido establecer categorías particulares para el teatro del mercedario sino que, por el contrario, me parece más productivo pensar estas obras adscriptas a algunas de las matrices ya definidas para Lope. Una argumentación tal me parece pertinente puesto que como ya vimos el sistema dramático de Tirso sigue de cerca al de Lope, por otra parte ya se comienzan a esbozar en Tirso diferentes elementos propios de la Comedia posterior a 1630, que no debemos perder de vista, pese a su identificación con el teatro lopesco. Es por eso que decidí trabajar con categorías similares a las de Lope pero sin olvidar las posibles diferencias con este autor, cronológicas, biográficas y también en ciertos aspectos de sus dramaturgias. A continuación voy a explicar los criterios de análisis y la posible taxonomía que defino para estas obras.

En cuanto a la cronología de las comedias, verificamos que una rápida mirada a las fechas de las seis obras que aquí se incluyen, con diferentes problemas en su datación nos llevan a la conclusión que en todas ellas se pueden verificar las afirmaciones de Miguel Zugasti (1993: 1-3) para la *Trilogía de los Pizarros*. Al referirse al momento de composición de dichas obras el crítico manifiesta que:

La redacción de las tres comedias que forman la *Trilogía de los Pizarros* cabe centrarla en la última fase de la producción dramática de Tirso de Molina, hacia los años 1626-1631.

Así, todo su *corpus* de obras de tema histórico puede ser incluido en esta categorización de obras finales de su producción dramática. Dicha ubicación temporal podría tal vez explicarse por el fallo de la Junta de Reформación al que hicimos mención anteriormente que se dirigía especialmente contra Tirso como autor de comedias:

Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, que hace comedias. Tratóse del escándalo que causa un fraile mercedario, que se llama el Maestro Téllez, por otro nombre Tirso, con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos. Y por ser caso notorio se acordó que se consulte a S.M. de que el Confesor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los monasterios más remotos de su Religión y le imponga excomunión mayor *latae sententiae* para que no haga comedias ni otro ningún género de versos profanos. (*apud* Zugasti, 1993 : 1-10)

---

<sup>4</sup> Dejo afuera esta obra ya que dramatiza un suceso específico de la historia portuguesa y, a diferencia de *Las Quinas de Portugal*, que desarrolla aspectos de la historia de España, no presenta en ningún lado una idea de nacionalidad conjunta ni de grandeza imperial de los dos reinos.

Seguramente este fallo, que no fue aplicado directamente sobre Tirso pudo tener sí ciertos efectos sobre su actividad dramática y es plausible que pueda haber sido una de las causas por las que todas sus obras de tema histórico se condensan en este período posterior a 1625. Recordemos que Oleza (1997: XXVIII) estipula algo similar para Lope y sus obras históricas.

De todos modos, no debemos olvidar que no poseemos para Tirso un trabajo cronológico similar al de Morley y Bruerton para Lope o al de los Reichenberger para Calderón, con lo cual, en el caso de obras con las que no contamos con manuscritos ( que son la mayoría, a excepción de *Las Quinas de Portugal*) cada editor arriesga de acuerdo a diferentes métodos la fecha que supone correcta. Pese a esto no son comedias que presenten mayores problemas de datación y tanto para *Antona García* (ed. Eva Galar 1999) como para la *Trilogía de los Pizarros* (ed. Miguel Zugasti, 1993) contamos con ediciones modernas que revisan todas las propuestas de datación anteriores.

Vemos cómo la cronología no presenta, en conjunto, mayores problemas, sí, en el caso de obras particulares sus momentos de escritura son decisivos en el armado argumental como veremos más adelante. En lo que hace a la otra cronología, la de los sucesos históricos dramatizados, las obras resultan bastante homogéneas en los momentos históricos a los que se refieren. Mientras que *La prudencia en la mujer* reelabora la regencia de doña María de Molina (s.XIV), la *Trilogía de los Pizarros* dramatiza desde las luchas sucesorias previas a la llegada al trono de Isabel la Católica con el reino de Portugal (*Todo es dar en una cosa*) hasta el reinado de Carlos V (*Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*), *Las Quinas de Portugal* se ocupa de la edad media portuguesa y *Antona García* se ubica también en el marco de las luchas sucesorias entre Isabel y Juana la Beltraneja.

No hay, la escasez del *corpus* lo hace evidente, largos períodos dramatizados ni se puede vislumbrar algún tipo de interés por reconstruir alguna época en particular de la historia de España. Seguramente, por motivos que aclararé más adelante relacionados con el armado de personajes femeninos se dedica una obra a la reina doña María de Molina, pero fuera de ello no hay ningún tipo de mención a la prehistoria de la monarquía. Es interesante también la presencia en dos comedias de

Isabel la Católica (*Antona García y Todo es dar en una cosa*), del mismo modo que lo veremos en Calderón en *La niña de Gómez Arias*, no como el personaje triunfante de la Reconquista sino en lucha por acceder al trono de Castilla.

Podemos ver que contamos con bastantes coincidencias argumentales y con un *corpus* que no solamente es reducido en lo que hace a la cantidad de obras sino que también es mínimo en lo que atañe a épocas históricas tratadas. Es necesario que verifiquemos si funciona del mismo modo en lo que se refiere a los cánones dramáticos que utiliza.

Antes de entrar en la descripción de las comedias, creo importante señalar que el problema de los cánones dramáticos no ha sido estudiado en particular por la crítica tirsista, así como en Lope era fácil encontrar estudios, cuyo núcleo fuera la complejidad de una taxonomía, en Tirso son otros los problemas en los que la crítica ha fijado su atención. Pese a esto determinados autores se ocupan, ya sea en su interés por abordar temas tales como la estructura, ya sea de manera directa, de las variables genéricas de la obra de Tirso. Estos acercamientos que intentan elaborar cierta taxonomía no se limitan al teatro histórico sino a la totalidad de sus obras.

Además de la clasificación ya vista de Palomo (1968), que echa mano de una serie de elementos entre los que predominan los argumentales, hay otras clasificaciones que utilizan otras formas:

Así, por ejemplo, David Darst (1988: 51) realiza una clasificación genérica fundamentada en las definiciones que aparecen en las propias comedias. Allí indica que Tirso de Molina terminó cuatro o cinco de sus comedias con la palabra tragedia para describir una acción triste cuyo desenlace era la muerte del protagonista, incluye dentro de las tragedias: *Amazonas en las Indias*, *Escarmientos para el cuerdo* y *La venganza de Tamar*. Por otra parte, verifica que trece obras que Tirso rotula como comedias finalizan en bodas. Así, el crítico conjuga las denominaciones propuestas por las obras y los finales para definir sus géneros dramáticos. Sabemos que estos criterios clasificatorios no son del todo afortunados, ni los nombres que las obras muestran ni sus finales constituyen rasgos suficientes para caracterizarlas genéricamente. La preceptiva aclara en múltiples lugares, como ya hemos visto, que el desenlace de las obras no es de ningún modo un elemento satisfactorio para la clasificación de las obras. Sabemos también que los estudios críticos coinciden en

afirmar que los términos utilizados en las comedias no responden realmente a los mecanismos que las construyen genéricamente.<sup>5</sup> Es decir que esta clasificación no puede ser tomada realmente en cuenta para la lectura del *corpus*.

Otro acercamiento no argumental al género lo propone Henry Sullivan (1976) desde un ángulo de lectura más cercano al psicoanálisis. Para el crítico americano la obra de Tirso gira en torno al incesto. Cuando ingeniosamente hace insinuaciones en torno a su posibilidad, pero sin dramatizar su consumación, sus obras dramáticas son cómicas, en cuanto al ambiente y desenlace. Sin embargo, allí donde el acto incestuoso es consumado, como en el único caso de *La venganza de Tamar*, entonces la obra es trágica en cuanto a su ambiente y desenlace. Así solo ve la tragedia pura en *La venganza de Tamar* puesto que en ella se dramatiza un incesto consumado. Propondrá también Sullivan (1976) una original definición de tragicomedia, ya no como monstruosidad sino como aquellas obras teatrales en las que se dramatiza la dicotomía lacaniana entre ley y deseo a lo que se suma como una tercera opción la dimensión cómica.

No hay, de este modo, ningún tipo de estudio de conjunto que problematice los géneros en Tirso. Ni los temas, ni las épocas tratadas, ni los momentos en que dichas obras fueron escritas aportan elementos para la clasificación del *corpus*, retomando lo que señalé anteriormente acerca de manejarnos con matrices similares a las definidas para Lope, estoy en condiciones de afirmar que las seis obras funcionan genéricamente de modo bastante parecido entre ellas en una suerte de mezcla entre las crónicas dramatizadas y las tragicomedias nuevas de Lope.

Así, la mayoría de las obras, incluso las que dramatizan sucesos individuales de personajes cuya historicidad no es del todo comprobable ( como *Antona García* por ejemplo) se construyen siguiendo de cerca ciertos parámetros propios de las crónicas dramatizadas aunque con un mejor manejo de la relación Historia-Poesía.

En un primer acercamiento a estas obras de Tirso afirmé que mostraban la relación entre Historia y Poesía propia de las tragicomedias nuevas en las que la Historia era un tema más. Sin embargo, en la actualidad no puedo sostener dicha afirmación, especialmente luego de haber trabajado con las crónicas dramatizadas de Pedro Calderón de la Barca y de haber ahondado las lecturas sobre la comedia en la

---

<sup>5</sup> El mejor ejemplo de ello es el prólogo de *Las almenas de Toro* de Lope.

década del '30. Considero más pertinente pensar en una evolución de las primeras crónicas dramatizadas lopianas, que derivan en una matriz de igual fundamento pero con una estructura mejor como *El Brasil restituído*, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* en el caso de Lope, todo el *corpus* histórico de Tirso y algunas obras de Calderón que analizaremos en el capítulo siguiente. Estas nuevas crónicas dramatizadas revestirán en Tirso características particulares en la dialéctica dramaturgia-ideología conformadora de la Comedia

## 5.2 NUEVAS CRÓNICAS DRAMATIZADAS. CONTAR Y NO MOSTRAR

La matriz de las crónicas dramatizadas ya la conocemos: una estructura dramática lo suficientemente poco trabada que posibilita la representación de hechos históricos con proyección hacia el pasado y en algunas ocasiones hacia el futuro; un desarrollo argumental con una acción principal que cohesiona los diversos núcleos dramáticos y subordina la mayoría de las veces acciones paralelas, de corte cómico, lo suficientemente acotadas e independientes. Recordemos que no funcionaban en Lope de idéntica manera aquellas primeras crónicas en donde entraban en juego largos períodos temporales y las referidas a hechos puntuales. En Tirso ocurre algo similar, si bien muestra en el tablado abundantes sucesos históricos, no se dramatizan largos períodos temporales sino episodios bastante circunscriptos en el tiempo pero con importante significación histórica.

Para lograr esta presentación de tantos núcleos históricos en escena, el dramaturgo utiliza ciertos recursos de las crónicas dramatizadas y otros ya más relacionados con mecanismos propios de este segundo momento de la Comedia. Dentro de los primeros se encuentran las proyecciones temporales ya mencionadas, la relación con las intrigas paralelas y el manejo particular de la comicidad; dentro de los segundos el artificio principal reside en la construcción de largos monólogos como marcas de transmisión de la historia.

Podemos ver claramente las retrospecciones y las proyecciones temporales en *Las Quinas de Portugal* en la presencia de personajes legendarios que relatan la prehistoria de los sucesos dramatizados, en este caso el extenso monólogo de un personaje sobrenatural, encarnado en la figura de un anciano, antiguo cruzado que

reside en una cueva y que es capaz de describir los sucesos anteriores en una larga tirada de endecasílabos:

GIRALDO

Vino a Castilla el conde don Enrique  
hijo cuarto del duque de Borgoña

.....  
Sirvióse Alfonso el Sexto de su espada  
siempre fiel y a su lado vencedora ;

.....  
¡Oh, joven esclarecido ! Tú eres éste  
tu rama de Borgoña y de las lises  
del sexto Alfonso nieto manifieste (*Las Quinas de Portugal, 1324-1326*)<sup>6</sup>

De igual modo profetiza, en la línea de las crónicas dramatizadas, la grandeza futura del imperio de los Austrias llegando hasta Felipe IV antes de que el rey Alfonso entre en la batalla:

GIRALDO

Reinará tu descendencia  
hasta parar en Filipo,  
segundo en los castellanos  
y en el portugués dominio  
primero, es sabio, el prudente,  
y tras él, el santo, el pío,  
tercero en los de este nombre,  
heredando su apellido,  
con dos mundos a sus plantas,  
el cuarto, el grande, el temido. (*Las Quinas de Portugal, 1347 a*)

El punto culminante de estas apariciones no queda restringido al profético anciano que anuncia la victoria sino que, antes de la batalla, aparecen enmarcadas mediante la música la entrada y la salida del mismísimo Cristo como personaje (*Suena música y sobre un trono muy curioso baja un Niño que haga a Cristo crucificado con la decencia que está advertida*), que no solo incita a la lucha sino que trae lo que será la bandera de los portugueses:

CRISTO

(*Desclava la mano diestra y dale la bandera con las armas*)

Yo te las doy de mi mano,  
yo con mi sangre te animo,  
yo tu estandarte enarbolo,  
yo victorioso te afirmo.

---

<sup>6</sup> Todas las citas de la obra se realizan por B. de los Ríos (ed., 1958)

¡Alfonso, al arma! Debela  
a un tiempo alarbes y vicios.  
Reinarás en Lusitania  
Y eterno después conmigo. (*Las Quinas de Portugal*, 1348b)

La aparición de Cristo no solamente constituye el punto máximo de las posibilidades de estos personajes alegóricos y sobrenaturales en *Las Quinas de Portugal* sino también en todo el teatro histórico. De la cantidad de obras que he tenido oportunidad de leer para este trabajo es la única en la que la figura de Cristo aparece como personaje llamando a la lucha contra los otros. Recordemos que era posible la aparición de Santiago apóstol (en casi todas las obras de la Reconquista), de otros santos como San Miguel (*Los guanches de Tenerife*) o de personajes alegóricos como la Idolatría, la Religión o la Providencia (*El nuevo mundo* o *La Aurora en Copacabana*), de imágenes que realizaban milagros o que acompañaban apariciones sobrenaturales, pero nunca Cristo.<sup>7</sup>

Dicho personaje sí se encuentra en otras obras de Tirso de tema bíblico o hagiográfico como *Santo y sastrero* o en la primera y la segunda parte de la *Santa Juana*. Pese a ello no es común en el teatro histórico. Lo interesante en esta aparición de la figura de Cristo crucificado es que no desplaza la temática de la obra hacia lo religioso sino que añade un móvil más a la batalla de los portugueses; la síntesis entre historia y religión queda cifrada en el escudo de Portugal del cual es el propio Cristo el hermeneuta:

CRISTO  
Las armas que a Lusitania  
otorga mi amor propicio,  
en cinco escudos celestes  
han de ser mis llagas cinco ;  
en forma de cruz se pongan  
y con ellas en distinto  
campo, los treinta dineros  
con que el pueblo fementido  
me compró al avaro ingrato,  
que después en otro siglo  
tu escudo con el Algarbe

<sup>7</sup> La aparición de Cristo como personaje también puede encontrarse en algunos autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca. En lo que hace a Lope nunca aparece como personaje sino que si realiza algún milagro o algún aviso es siempre a través de alguna imagen que lo representa. Una consulta a la base de datos de Teatro Español de Siglo de Oro (cfr. Bibliografía) arroja que el dramaturgo que utiliza con mayor profusión este personaje es Juan Bautista Diamante, dramaturgo contemporáneo de Calderón.



se orlará con sus castillos. (*Las Quinas de Portugal*, 1348b)

*Las Quinas de Portugal* es indudablemente la obra que más se acerca al modelo de las crónicas dramatizadas: fundamental importancia de las acciones bélicas, relato de batallas, apariciones, construcción de la historia desde la idea providencialista que queda clara en las intervenciones de la divinidad; todo ello confluye para que pueda definirse como la comedia que lleva a su punto culminante todas estas convenciones. El resto de las piezas del *corpus* tirsiano mostrará estos elementos relacionados con la estructura de las crónicas con menor intensidad.<sup>8</sup>

La *Trilogía de los Pizarros* también funciona a partir de augurios, premoniciones y proyecciones temporales. En *Todo es dar en una cosa*, la primera obra de la serie que relata la infancia de Francisco Pizarro hace hincapié en el futuro del protagonista como conquistador del Nuevo Mundo, hecho que se le va reafirmando al espectador a partir de una serie de sencillos mecanismos de proyección temporal como los símbolos proféticos o las comparaciones con varones de la Antigüedad, por ejemplo con los fundadores de Roma:

PIZARRO  
Muchos Rómulos y Remos  
nos fundaron muchas Romas.  
Si ejemplos en estos tomas  
valor, coronas te labra.  
La fortuna dio palabra  
de ayudar a la osadía.  
Si una loba reyes cría,  
leche me dio a mí una cabra.  
Un globo, bola o esfera  
es la insignia en que sucinta  
su figura el mundo pinta;  
.....  
Esta bola se partió  
por medio: alma, adivinad.  
Aquel mancebo se lleva  
la una parte y me ha dejado  
con la otra nuevo cuidado

<sup>8</sup> Dejo de lado un último recurso relacionado con la providencialidad de la historia, que será luego utilizado por Calderón en *El gran príncipe de Fez*, obra que aquí no trataremos. Me refiero a la función de la Biblia como elemento profético, hecho que se produce inmediatamente antes de la entrada en la batalla, de la segunda aparición del anciano Giraldo y de la final aparición de Cristo: "Alfonso: A aconsejarse con vos / mi fe, libro santo viene, / pues cuando en vos se contiene / lo escribió el dedo de Dios. / Consultémonos los dos, / que por la parte que abriere, / lo que primero leyere / eso tengo de seguir, / que vos no sabéis mentir / ni errará quien os creyere" (*Las Quinas de Portugal*, 1345b)

y en él la esperanza nueva.  
quien dificultades prueba  
felicidades conoce;  
conquiste Alejandro y goce  
el mundo venciendo extraños  
que si empezó de doce años  
yo le imito de otros doce.  
Seré Alejandro segundo.  
¿Fue más de un hombre? Hombre soy,  
con el medio mundo estoy,  
conquistaré un medio mundo. (*Todo es dar en una cosa*, vv. 2091-2122)<sup>9</sup>

Podemos observar una intención similar en el último parlamento de la comedia, en el diálogo entre la reina Isabel y Francisco Pizarro en donde el protagonista vaticina el descubrimiento de América por Cristóbal Colón y vuelve a realizar su promesa de conquistar tierras para España. Al ser evidente que la intencionalidad ideológica de las obras que componen esta trilogía no se basa en la construcción de la idea de imperio sino en la inclusión de la genealogía de los Pizarro dentro de ella, resultan en las tres obras mucho más importantes los mecanismos temporales que insertan a la familia dentro de la historia de España, que no la construcción de la historia propiamente dicha. Lo interesante es que utilizan la misma matriz de la que echan mano las crónicas dramatizadas para llevar a cabo estos manejos temporales.<sup>10</sup>

Por ejemplo, en *Amazonas en las Indias*, la segunda de las obras que conforman esta trilogía nos encontraremos con procedimientos similares de legitimación desplazados ahora al personaje de Gonzalo Pizarro y las gitanas proféticas de las obras de Lope son reemplazadas por un grupo más relacionado con la mitología construida alrededor del Nuevo Mundo: las amazonas. Lo interesante de los vaticinios que van realizando estos personajes femeninos es que sí llegan al presente de la escritura mediante la mención a Juan F. Pizarro, bisnieto de Francisco, relacionado con Tirso en los años de estadía del mercedario en la ciudad de Trujillo:

MARTESIA  
No piense la emulación

---

<sup>9</sup> Todas las citas de la obra corresponden a Miguel Zugasti (ed., 1993)

<sup>10</sup> Podría pensarse, *in stricto sensu*, que la *Trilogía* es una obra más cercana a los dramas genealógicos que a los históricos. Sin embargo la utilización y la manipulación de la conquista de Perú como elemento histórico que construye el prestigio de los Pizarro relativiza esta afirmación y permite incluir de lleno las tres obras dentro de los dramas de tema histórico.

envidiosa y destemplada,  
 que porque Gonzalo muere  
 podrá en la sangre pizarra  
 agotar deudos ilustres  
 que en otro siglo deshagan  
 nubes que torpes pretenden  
 con falsedad eclipsarla.  
 Fernando, su hermano heroico,  
 puesto que preso en España  
 dará a sus reyes un nieto  
 que vuelva a resucitarla.  
 Al marqués de la Conquista  
 Vuestra Extremadura aguarda,  
 luz del crédito español,  
 nuevo Alejandro en las armas.  
 Mal lograrásele un hijo  
 que en Flandes tiña las aras  
 en servicio de sus reyes  
 que a la eternidad levanta,  
 mas casándose otra vez  
 con generosa prosapia  
 dará envidia a la lisonja  
 y sucesión a su casa. (*Amazonas en las Indias*, vv. 3228-3251)<sup>11</sup>

Nada hay en *La lealtad contra la envidia*, la última de las tres obras que  
 muestre un manejo particular de la temporalidad hacia delante o hacia atrás. Sin  
 embargo es la única que posee ciertas apariciones religiosas en las batallas, que  
 siguen designios del género épico. Así es como antes de entrar en batalla contra los  
 incas hacen su entrada en escena el apóstol Santiago y la Virgen ayudando a  
 dispersar a los indios y a apagar las llamas de la ciudad respectivamente. Estos  
 personajes no tienen ninguna participación dialógica sino que sus acciones son  
 descriptas por el jefe de los incas, de ahí que no realizan ningún tipo de profecía:

INGA  
 ¿Quién eres tú cuyo pecho  
 rubí y grana honra la cruz?  
 ¿Quién eres tú, que estoy ciego  
 y absorto de ver tu estrago?  
*Desaparécese el Apóstol*  
 TODOS (*Dentro*)  
 El Apóstol Santiago  
 nos da favor  
 INGA  
                   Todo el fuego  
 que el Cuzco empezó a encender,

<sup>11</sup> Todas las citas de la obra corresponden a Miguel Zugasti (ed., 1993)

ya ineficaces sus brasas  
volando sobre las casas  
va apagando una mujer.  
*Nuestra Señora, con una lineta de agua, se aparece rociando  
las llamas y volando por encima de los muros*  
Su resplandor, su belleza,  
deidad soberana arguye. (*La lealtad contra la envidia*, vv. 1752-1755)

*La prudencia en la mujer* no presenta proyecciones temporales aunque sí determinados elementos relacionados con lo sobrenatural, como por ejemplo la caída del retrato de la reina en un momento determinante de la trama dramática. *Antona García*, por razones que más tarde exploraremos, no sigue en ningún aspecto estas determinaciones.

Pasemos ahora a la relación que experimentan en estas comedias las intrigas principales con las paralelas y la consiguiente relación que dichas intrigas paralelas producen con los elementos portadores de comicidad. Como decía anteriormente aquí también se sigue de cerca el modelo de las crónicas dramatizadas en tanto nos encontraremos con una serie de núcleos dramáticos paralelos, no del todo imbricadas con la trama principal y protagonizadas por personajes que oscilan entre los pastores rústicos de las primeras obras de Lope y los graciosos con rasgos mejor definidos de las tragicomedias nuevas y de las obras de Calderón.

En relación con las tramas paralelas debemos establecer algunas precisiones: hay núcleos argumentales de temas amorosos que no son paralelos sino principales y cuyos mejores ejemplos son las peripecias amorosas de los protagonistas de *Todo es dar en una cosa* y de *La lealtad contra la envidia*, o los amores de Antona con el conde de Penamacor en *Antona García*. Hay, por otro lado, intrigas paralelas de tema amoroso, que no son comunes en este corpus como por ejemplo los intentos amorosos de las amazonas en *Amazonas en las Indias* o el rapto de la doncella cristiana a manos de los árabes en *Las Quinas de Portugal* que analizaremos más adelante. Por último nos encontramos con una serie de escenas de tipo cómico que experimentan cierto grado de articulación, desde lo argumental, con el núcleo principal: es el caso de la historia del fallido parto de los rústicos en *Todo es dar en una cosa* o los encuentros de los aldeanos con la reina doña María en *La prudencia en la mujer*. Este tipo de acciones paralelas, que son las más abundantes, se reducen

a cuadros casi entremesiles en los que se explotan ciertas características de la comicidad y ciertos rasgos que constituyen al gracioso tirsiano.<sup>12</sup>

Comenzando por *Las Quinas de Portugal*, que como dijimos antes es la obra que se acerca de manera más clara al modelo de las crónicas dramatizadas, las intrigas paralelas se reducen a un triángulo amoroso entre una dama cristiana a la que llevan cautiva un moro y su enamorado portugués, claramente el único modo de resolver esta intriga paralela es a través de la victoria frente a los árabes planteada en la trama principal, lo que puede verse en el pedido de rendición a Alfonso por parte del moro Ismael.

ISMAEL

Dame a Leonora por dueño,  
desocupa a Portugal,  
niega la ley del bautismo,  
sigue la de mi Alcorán,  
casaréte con Celima,  
deuda mía y poseerás  
a Jerez de Extremadura  
en dichosa y quieta paz. (*Las Quinas de Portugal*, 1353a)

En la *Trilogía de los Pizarros* las únicas acciones paralelas que se presentan de manera clara como independientes de la trama principal son aquellas protagonizadas por los agentes portadores de comicidad sean éstos los habitantes rústicos de las heredades de don Francisco Cabezas, los soldados graciosos que acompañan a los Pizarro en las Indias o los propios incas. Resultan emblemáticos, al respecto, una suerte de entremés en la que los pastores discuten la profesión de un hijo futuro en *Todo es dar en una cosa* y un interludio cómico de *La lealtad contra la envidia*, que no tiene relación con la trama principal y que sigue las reglas del encuentro con el otro propio de las comedias del otro.<sup>13</sup>

Pese a estos ejemplos y a su presencia casi exclusiva en las intrigas paralelas, la utilización de lo cómico en general en este *corpus* resulta en cantidad de escenas bastante acotada. Lo cual no significa que no se exploten casi todos los rasgos propios de lo cómico como por ejemplo a través de las palabras:

EGAS

Vuestra alteza, conde, ha dado

<sup>12</sup> Ejemplo de ello lo constituyen algunos episodios de la *Trilogía*, o el diálogo de los rústicos Bartolo y Carrasco en *Antona García* (418-523).

<sup>13</sup> Me refiero al episodio comprendido entre los versos 1890-2153.

Un susto a nuestro cuidado  
BRITO  
¿Qué se llama Cosme Artesa?  
Sabrélo de aquí en delante  
GONZALO  
Bueno Portugal quedara,  
Conde infante, si os llorara  
perdido.  
BRITO

¿Cosme Elefante  
es también y Cosme Artesa?  
Tendrán por allá los hombres  
como las manos los nombres  
a pares, Señor, me pesa  
de no herle mercé enfenito;  
un pastor es ignorante  
pues si él es Cosme Elefante  
y Artesa, siendo yo Brito,  
es siempre la gente nuesa;  
pero su perdón me dé  
que desde hoy le llamaré  
Cosme, Elefante y Artesa. (*Las Quinas de Portugal*, 1327b)

QUIRÓS  
Bébalo ella  
Y reviente, porque yo  
Esta noche he de cenar  
borrajas al empezar.  
PULIDA  
Borrachas cuidaba yo  
QUIRÓS  
Y tras ellas su gigote...  
PULIDA  
¿Mi giqué? ¿Qué es, si lo sabe?  
QUIRÓS  
De ternera, si no es de ave.  
PULIDA  
¿Gigorro? (*Todo es dar en una cosa*, vv. 2926-2934)

Otro mecanismo productor de comicidad que abunda en estas obras de Tirso tiene que ver con los contrastes violentos entre personajes altos y bajos, en los que se conjugan los efectos cómicos de las palabras con los de las acciones en una obra como *Antona García* cuyo tono predominante tiene que ver con lo villano:

REINA  
¿Qué hombre es ése?  
ANTONIO  
Es un pastor  
que sirve a Antona García.

REINA

¿A mi amiga?

BARTOLO

La servía,  
mas desde hoy más, ¡ay dolor!,  
no la serviré. Esta guerra  
todo lo vino a asolar.

REINA

¿Murió?

BARTOLO

Ya debe de estar  
hendo bodoques de tierra.  
Levantoren los de Toro,  
los que son hidalgos digo,  
pendón por el enemigo.  
Diga, ¿el portugués es moro  
o cristiano?

ANTONIO

Cristiano es.

REINA

¿Hay mayor simplicidad? (*Antona García*, vv. 1431-1444)<sup>14</sup>

Pero también este contraste es productor de comicidad en *La prudencia en la mujer*, una pieza cuyo espacio escénico predominante es el palacio no como comedia palatina sino en medio de una trama plagada de conspiraciones que resulta absolutamente alejada de las potencialidades cómicas:

BERROCAL

Hérselo todo saber,  
¿No es bien? Mas vamos al caso  
“Como a vivir viene aquí  
Su Maldad...”

NISIRO (*ap. al alcalde*)

Su Majestad

bestia di.

BERROCAL

“ Su Majestad, bestia, di,  
dalla el parabien percura  
y ansina la sale a honrar...”  
no hay reloj en el lugar;  
pero el albéitar nos cura;  
y aunque por Gila me abraso,  
la vez que a habralla me llego,  
me dice “jo, que te estriego.”  
Pero en fin, vamos al caso.  
“Mándenos su Jamestá;  
que hella mercé es mueso gusto,  
y siendo reinesa es justo

<sup>14</sup> Todas las citas de la obra corresponden a Eva Galar (ed., 1999)

c'agamos su voluntá.”

REINA

La que el lugar me ha mostrado,  
estimo como es razón,  
y más de la comisión  
que a vos, Alcalde, os ha dado,  
que habéis estado elocuente.

la vara os doy de por vida. (*La prudencia en la mujer*, 304 a)<sup>15</sup>

Hay que añadir, además, que los graciosos ya se presentan siguiendo los rasgos cristalizados de su personalidad, lo que también es productor de efectos cómicos, muchas veces reforzados por el choque con otras culturas:

BRITO

Quien dice: compré un jamón,  
dice un pedazo, esto es vero,  
y así la ley de Mahoma  
manda que nadie se coma  
un tocino todo entero.

ALFAQUÍ

Pues ¿quién le había de comer  
entero?

MORO

Bien lo adjetiva

BRITO

Mahoma nunca nos priva  
de lo que es fácil de hacer  
mas de lo imposible sí,  
que es su ley muy apacible,  
y como es tan imposible  
que un tocino quepa en mí  
todo entero, hay privación  
del tocino y no ha lugar  
en no poderse almorzar  
lo menos que es el jamón.

[.....]

Vamos andando otro poco;  
El vino me da coidado,  
Que es argumento distinto  
Porque Mahoma en su estanco  
No dijo tinto ni branco

ALFAQUÍ

Privónos del blanco y tinto

BRITO

Sí: mas para remediallo  
Y comprir su mandamiento  
siempre que a beber me asiento  
hago voto de mezclallo. (*Las Quinas de Portugal*, 1351 a-b)

<sup>15</sup> Todas las citas de la obra corresponden a J. E. Hartzenbusch (ed. 1848)



Si bien no hay situaciones de comedias cómicas, ni los artilugios de la comicidad se hacen extensivos a personajes que no sean criados, rústicos, campesinos o indios, creo que el espesor de los efectos productores de comicidad es interesante y adquiere significación en todos los niveles de este tipo de personajes.<sup>16</sup> Esto puede deberse, tanto a una supuesta facilidad del mercedario para lo cómico adjudicada por la crítica (del mismo modo que le adjudica la capacidad de construcción de los personajes femeninos) como también a la evolución de la fórmula de la comedia que irá encontrando los caminos de su especificidad dramática.

Pudimos ver, entonces, cómo los agentes portadores de comicidad están acotados a estos protagonistas de situaciones particulares que, de un modo u otro están mejor o peor imbricadas con la trama principal. Si a esto le añadimos que son escasísimas las intrigas paralelas no cómicas que presentan otro tipo de historias, por ejemplo núcleos amorosos (la excepción es la historia ya mencionada de Egas y doña Leonor en *Las Quinas de Portugal* que, como ya mostré tiene su desenlace estrechamente ligado con el de toda la obra), podemos deducir que la centralidad de las intrigas paralelas reside en estos episodios. Creo, también que a partir de aquí se nos plantea una relación doble con las crónicas dramatizadas de Lope, por un lado la inexistencia de intrigas paralelas acerca estas obras, pero la mejor definición de los agentes portadores de comicidad y su clara inserción en el núcleo argumental de las obras las aleja. Esta fue una de las razones que me llevó, al principio de mi investigación a pensar este *corpus* de Tirso como muy cercano a las tragicomedias nuevas.

El otro de los elementos que me había inducido a tal conclusión tiene que ver con la mezcla de géneros. Por ejemplo, una lectura genérico-estructural de la *Trilogía de los Pizarros* arroja que lo interesante de estas tres obras no reside en la inexistencia o la escasez de intrigas paralelas, característica casi constante en estas seis piezas que conforman el *corpus* tirsiano, sino en la articulación entre matrices

---

<sup>16</sup> Zugasti (1993, 1) dedica parte de su introducción a los personajes graciosos de la trilogía e indica, en consonancia con mi exposición que estamos frente a un tipo de "comicidad reducida". Por otra parte, en lo que hace al análisis particular de los personajes cómicos de *Todo es dar en una cosa* contamos con las lecturas de A. Hermenegildo (1991,1998) que se integran con los diferentes acercamientos del crítico hacia los personajes graciosos de distintas piezas. M. Romanos (1998) también se dedica al tema de la comicidad en la *Trilogía*.

genéricas, materia histórica y sucesos ficticios. Así una gran cantidad de acciones presentadas como “históricas” se construyen siguiendo matrices más cercanas a las comedias urbanas, a comedias serias cuyo tema central es la honra o a dramas de tipo villanesco. Ejemplo de ello son los primeros actos de *Todo es dar en una cosa* o *La lealtad contra la envidia*.

Estas afirmaciones no resultan tan certeras en el caso de las otras tres obras, pues, si bien en todas ellas tampoco abundan las intrigas paralelas sus modelos genéricos están más cerca en todos los aspectos a las crónicas dramatizadas, con diversos matices que oscilan entre dramas de conspiraciones (*La prudencia en la mujer*) y crónicas legendarias (*Antona García*). Seguramente fue a causa del manejo de la materia histórica que propone la *Trilogía* que en un primer momento pensé en definir todas estas obras como tragicomedias nuevas; sin embargo me parece que pese a esta posible lectura, resultan mucho más significativos los componentes de las crónicas dramatizadas.

El argumento más fuerte para ello reside en la importante presencia de monólogos y diálogos que cuentan la historia, como ya expliqué los largos períodos temporales de las primeras crónicas de Lope dejan lugar a largos parlamentos que condensan abundantes sucesos históricos, relacionados siempre con el hecho que se verá en escena. Este mecanismo también tiene como resultado la cohesión de los sucesos en el nivel temático y su aparente extensión temporal y es por eso que se acercan a las crónicas dramatizadas.

Claro que se acercan a ellas habiendo pasado por el tamiz de las tragicomedias nuevas y es ese tamiz el que permite que la historia se pueda construir como materia dramática. Puedo afirmar también que Tirso va un paso más allá al recuperar desde la fórmula ya consolidada, la de las tragicomedias nuevas, no solo la estructura sino otros recursos de las crónicas dramatizadas. Así el dramaturgo logra perfeccionar sus postulados, que ni siquiera lo condicionan en la elección de un tema necesariamente trascendental, y opta por ya no dramatizar la historia, sino contarla.

Así, creo que podemos definir la presencia de estos largos monólogos como el principio constructivo de estas seis obras de tema histórico de Tirso, ya que relatan los núcleos históricos previos a lo que se verá en escena que resulta lo más importante a los efectos de la trama. Estos largos monólogos posibilitan, además, que

no se abandone la idea providencialista de la historia, dado que el manejo absoluto de los sucesos históricos por parte de los personajes, que se la acercan al espectador da la misma sensación de continuidad que el funcionamiento de la temporalidad de las crónicas dramatizadas.

Entiendo que este tipo de parlamentos ocupa la mayor cantidad de versos en todas las obras y marca el camino que luego seguirá también en sus crónicas dramatizadas Calderón de la Barca. Encontramos ejemplos paradigmáticos de estos mecanismos en la *Trilogía de los Pizarros*, especialmente en *La lealtad contra la envidia* que funciona como emblema de estos procedimientos. Digo que la obra es emblemática en tanto en un diálogo que posee alrededor de trescientos versos (3224-3538) se resume todo el argumento de la segunda obra de la trilogía *Amazonas en las Indias*.<sup>17</sup>

Pero no es el único ejemplo, en *Todo es dar en una cosa*, Gonzalo Pizarro incluye el tema histórico mediante un monólogo en el que explica las razones de la guerra civil entre los nobles, es también a través de este recurso que Beatriz Cabezas, personaje ficticio da cuenta de su filiación a Francisco Pizarro, el otro personaje histórico de la obra. A partir de este monólogo queda desmentido el origen bastardo del futuro conquistador.

*Amazonas en las Indias*, por su parte, tal vez la más “histórica” de las tres obras integrantes de la trilogía, presenta un monólogo de casi quinientos versos (1110-1558) en el que el lugarteniente de Gonzalo Pizarro relata la expedición que ambos han llevado a cabo en busca de la canela. En *Las Quinas de Portugal*, el monólogo más extenso está a cargo del personaje profético del anciano Giraldo, en donde liga la historia de España con las cruzadas, mientras que en *La prudencia en la mujer* se utilizan estos parlamentos para relatar la historia de los Benavides y en un diálogo entre la reina y su hijo, al comenzar el tercer acto, en donde se realiza un resumen de los sucesos históricos que ocuparon los núcleos del primer acto.

---

<sup>17</sup> Es interesante al respecto la teoría de Zugasti (1993, I: 44-47) quien afirma que en realidad la trilogía es concebida primero como un díptico y en una etapa posterior se le añade *Amazonas en las Indias*, de ahí que este parlamento de *La lealtad contra la envidia* reponga lo que, en un principio no poseía forma dramática.

No me detendré aquí en estos ejemplos textuales, solo me interesa resaltar que constituyen el esbozo de una nueva forma de relacionar la materia histórica con la ficticia.

Si las intrigas paralelas no sirven, en tanto están dedicadas exclusivamente a funcionar como productoras de comicidad; si las intrigas principales dramatizan episodios puntuales que a veces son comprobables históricamente y otros responden a la intencionalidad del dramaturgo de crear núcleos históricos aparentes (como en el caso de la *Trilogía* y de *Antona García*) de algún modo debe producirse el punto de inflexión entre la historia y la ficción. Creo que esa conjunción se lleva a cabo en estos largos monólogos y en estos diálogos que traen a escena acciones que no se representan, ya no por ser imposibles de representar en el tablado (como las grandes batallas), sino porque las matrices de las obras de tema histórico comienzan a utilizar otros elementos para introducir la historia.

Lo cual no significa que siempre estos largos parlamentos den cuenta de sucesos verdaderos, la mayoría de las veces sí lo hacen, pero en algunos casos solo le otorgan, a partir de la forma utilizada, status de histórico a elementos que no lo son de ningún modo. El mejor ejemplo de ello es la historia genealógica que involucra a Francisco Pizarro y le otorga un origen noble desmintiendo sus condiciones de hijo ilegítimo.

No debemos perder de vista que estas largas tiradas tienen, además, otra función: recorrer las acciones dramáticas de los actos y escenas anteriores que sí han sido representadas, ya sea para recordar una trama en la que se han condensado varios núcleos dramáticos, de lo que el mejor ejemplo es el mencionado diálogo del comienzo del tercer acto de *La prudencia en la mujer*; ya sea para reforzar algún aspecto particular de la estructura dramática.<sup>18</sup> Es evidente que resultarán importantes en las obras de tema histórico en tanto seguirán siendo utilizados en todas estas funciones por Calderón.

Esta sería una posible solución, basada en el manejo de las relaciones dialógicas de las obras, que sirve para pensar el modo en que estas comedias de Tirso relacionan la Historia y la Poesía en un autor que no se muestra, en la práctica del

---

<sup>18</sup> El más claro ejemplo de ello lo veremos en *Amar después de la muerte* de Calderón en donde se utiliza este recurso para construir el riesgo trágico de la obra.

todo preocupado por esta relación dialéctica. Si recordamos el análisis de Palomo (1968) vemos que las dos actitudes percibidas por la estudiosa en las obras de tema histórico, que ella deduce de la lectura de fragmentos teóricos y también del afán verosimilista que muestra al finalizar el texto de *Las Quinas de Portugal*, no resultan sino intentos de describir los modos que adquiere en las comedias esta relación, tan difícil de delimitar en las obras del mercedario.

En lo que a mí respecta, creo que la mirada verosimilista predomina claramente sobre la historicista, pero no debido a una característica personal del dramaturgo sino a causa del desplazamiento que ha sufrido la historia como materia dramática en el marco general de evolución de la fórmula de la Comedia. Esto queda claro en cuanto a las características constitutivas de la historia como argumento adecuado para ser representado, pero en donde me parece que falla Tirso es en la articulación dramática de lo histórico (historicista o verosimilista, verdadero o verosímil históricamente) y lo no histórico (intrigas paralelas, escenas de comicidad, etc.).

Ambos carriles discurren por ejes paralelos que solo se intersecan para formular contrastes en aras de lograr efectos cómicos, tal vez una lectura atenta de *Antona García*, personaje histórico que protagoniza una trama ficcional y que manifiesta en su construcción cierta duplicidad entre lo trágico, lo cómico y lo tradicional, pueda arrojar como resultado cierta relativización de estas afirmaciones.

En efecto, si nos detenemos un instante en dicha obra podremos observar que el personaje de Antona se presenta como un verdadero emblema del teatro histórico por su constituirse como personaje a medio camino en la dicotomía historia-ficción. Esta síntesis se logra a partir de una serie de recursos propios del teatro de tema histórico, que Tirso no parece haber aprovechado del todo satisfactoriamente en sus otras comedias. La inclusión del marco histórico de las guerras civiles por la sucesión del trono es uno de ellos, otro es la presencia de Antona, un personaje documentado históricamente (Galar, 1999: 494-495) pero al que la obra presenta como protagonista de acciones no reales, como por ejemplo sus amores con un conde de Portugal. Dice al respecto Galar (1999: 495):

Si tuvo noticia Tirso de los pormenores es difícil de averiguar, ya que en la comedia no se desarrolla la historia de Antona sino una recreación artística. La Antona de

Tirso es una mujer aldeana, de Tagarabuena, en vez de la ciudadana de Toro de la que hablan los historiadores. En un primer enfrentamiento con los portugueses resulta herida y su esposo muerto, si bien los hechos sucedieron al revés. En la ficción Antona y Penamacor mantienen una estrecha relación y llegan a comprometerse: el caballero portugués estaba casado desde 1467 y Juan de Monroy (marido real de Antona) no murió hasta 1486, diez años después que su esposa. La Antona de la comedia participa en el asalto de Toro del 19 de septiembre, al lado de Bartolo y Álvaro de Mendoza, cuando la verdadera Antona ya había sido ejecutada en julio de ese mismo año.

Vemos aquí cómo la editora de la obra, que ha investigado los componentes históricos de los personajes y las posibles fuentes que ha utilizado el dramaturgo, da cuenta de esta doble estructuración en Antona. Además de esta dialéctica entre lo histórico y lo no histórico hay otros sistemas de oposiciones que colaboran en la conformación del personaje como, por ejemplo, el oscilar constante entre el carácter épico y humorístico de Antona o del pastor Bartolo que finaliza como el héroe de la reconquista de Toro o su configuración a partir de tópicos tradicionales como por ejemplo el de la mujer varonil.

Entiendo, además, que el emblema de todas estas síntesis encarnadas por Antona puede leerse en los diálogos entre la aldeana y la reina Isabel que van desde consejos prematrimoniales hasta conversaciones de estrategia militar y se simboliza en una cadena que la reina entrega a Antona:<sup>19</sup>

REINA

Antona, ya estáis casada,  
vuestro esposo es la cabeza;  
id con la naturaleza  
en sus efectos templada.  
No hagáis de hazañas alarde,  
porque el mismo inconveniente  
hallo en la mujer valiente  
que en el marido cobarde.  
Olvidad el ser bizarra,  
viviréis en paz los dos;  
aliñad la casa vos  
mientras él tira la barra. (*Antona García*, 359-370)

Así el personaje principal de la obra se construye en la encrucijada entre historia / ficción y la tragedia / comedia mostrando la síntesis que no queda tan clara

---

<sup>19</sup> De algún modo el pastor Bartolo, también ostenta esta doble esencia ya que se desempeña a lo largo de toda la obra como el gracioso y finaliza siendo quien posibilita la caída de Toro al guiar a las tropas de los reyes católicos para cruzar el Duero.

en las otras comedias de tema histórico. Paradójicamente, lo que constituye un hallazgo en el armado del personaje principal, no se hace de ninguna manera extensivo a los otros niveles dramáticos que dejan entrever construcciones endebladas.<sup>20</sup> Ejemplo de ello es, por ejemplo, la inserción de una escena en una venta en la que se produce un enfrentamiento con unos portugueses y el parto de Antona, acciones ambas que no aportan nada a la trama principal.

Se puede objetar que las escenas amorosas de la *Trilogía de los Pizarros* también proponen dar cuenta de esta síntesis entre la historia y la ficción, sin embargo, me parece que son escenas que intentan construirse, por razones ideológicas que veremos más adelante, bajo el presupuesto de históricas aunque con matrices de géneros más cercanos a la comedia cómica.

En resumen, el escaso *corpus* de obras de tema histórico de Tirso de Molina no presenta modos novedosos en sus procedimientos constructivos, a excepción de un claro predominio del contar sobre el mostrar, propio de este segundo momento de la Comedia. Recordemos que para Profeti (2000: 105) una de las características del teatro áureo a partir de la década del '30 aproximadamente es que se transforma en un teatro de la palabra. De este modo lo expresa la estudiosa italiana:

Pero, no obstante la mayor habilidad técnica de la comedia de las décadas altas, el juego entre *fuera* y *dentro*, entre *mostrar* y *decir* se hace más complejo; en efecto, el teatro de los primeros años del siglo, a pesar de su pobreza escénica, tendía a mostrar los acontecimientos; el teatro de las décadas posteriores, tendió, en cambio, a relatarlos, y esto, paradójicamente, cuando mostrarlos habría resultado mucho más fácil.

Esto trae como resultado la presencia de larguísima monólogos y extensos diálogos que transmiten datos históricos, no siempre verdaderos pero sí verosímiles y que dan idea de la continuidad característica de la concepción providencialista de la historia.

Dicho manejo de la temporalidad sumado a ciertos rasgos que ya habíamos definido en las crónicas dramatizadas de Lope como la escasez e independencia de intrigas paralelas y el funcionamiento independiente de los agentes portadores de

---

<sup>20</sup> Se puede afirmar también que una lectura que no optara por desentrañar las características del teatro histórico también podría ver fallas en el nivel de los personajes dadas por su ambigua constitución a medio camino entre graciosos y héroes.

comicidad, me permiten postular que podemos clasificar todas estas obras como nuevas crónicas dramatizadas en las que la relación Historia- Poesía no está del todo bien lograda desde lo dramático.

Creo, sin embargo, que una vez más la coherencia de esta relación debe ser buscada en las características ideológicas de las obras, allí sí me parece que podremos ver una interacción mucho más eficaz entre los dos ejes que configuran estas comedias y podremos también entenderlas mejor como ejemplos de teatro histórico más allá de sus características temáticas y argumentales.

### 5.3 NUEVAS CRÓNICAS DRAMATIZADAS E IDEOLOGÍA

Un acercamiento ideológico al *corpus* de obras de tema histórico de Tirso presenta una serie de ventajas y desventajas previas a su análisis. En primer lugar, la poca cantidad de obras tratadas hace posible, muy de modo diverso de lo que ocurría con Lope, un análisis ideológico particular para cada una que en la mayoría de ellas ya ha sido realizado.<sup>21</sup> Si bien esto resulta favorable puesto que plantea una serie de lecturas originales sobre los textos, provoca también la pérdida de una visión de conjunto que es finalmente la que enriquece el *corpus* y la que posibilita esbozar las características ideológicas de las obras en grupo y, por consiguiente, completar la definición de un posible subgénero.

Esta serie de análisis ideológicos de cada una de las obras, que describiré inmediatamente, introducen conceptos relacionados con la producción de las comedias a los que no habíamos considerado como variables condicionantes en el *corpus* de Lope. Me refiero, específicamente a la idea de mecenazgo. Recordemos, una vez más, que es Ferrer (1998, 2001) la que acuña como fundamental esta idea para las comedias genealógicas de Lope de Vega y recordemos también que por lo menos las obras incluidas en la trilogía tienen un antecedente de mecenazgo. En cuanto a *Antona García* está en discusión pero es casi seguro que no.

También son importantes al respecto las consideraciones que desarrolla Jauralde (1995) acerca del concepto de mecenazgo en el estado de la cuestión ya

---

<sup>21</sup> Tiene que ver esto un poco con cierta actitud de la crítica tirsista que mencionaba más arriba que opta por reponer en todas las obras, sean históricas o no, la doble temporalidad del teatro histórico.



mencionado acerca de la relación entre teatro e ideología. El crítico considera que el problema ideológico debe ser abordado siguiendo tres modalidades teatrales básicas que son: el teatro como espectáculo, el teatro como texto y las circunstancias del teatro y dentro de estas últimas entra el mecenazgo. Se puede objetar que dicho acercamiento a lo ideológico no es el que hemos privilegiado en este recorrido que estamos haciendo aquí, ya que en todo momento intenté conscientemente jerarquizar el componente textual frente a los otros, sin embargo dadas las características del *corpus* de Tirso y las lecturas preexistentes a las que hice mención me parece que el tema del mecenazgo será ineludible, ya sea para acordar o para rebatirlo, puesto que añadirá significación ideológica al texto dramático.

Hay, por otra parte, dos obras que no resisten una lectura desde la idea de mecenazgo, pero en ellas el elemento ideológico es fundamental y está claramente relacionado con la materia histórica elegida para representar. Me refiero a *Las Quinas de Portugal* y *La prudencia en la mujer*. Así como la primera hacía explícitos todos los mecanismos dramáticos de las crónicas dramatizadas, lo mismo hace con los mecanismos ideológicos. La segunda, está planteada como una obra de conspiraciones pero deja entrever cierto adoctrinamiento sobre los buenos príncipes. En ambas predomina una fuerte idea didáctica de la historia, con lo cual quedaría resuelto en ambas el problema del desfasaje dramático entre historia y ficción.

Siguiendo todas estas ideas analizo la presencia de lo ideológico en el *corpus* de Tirso desde dos circunstancias no del todo equiparables metodológicamente ni del todo excluyentes entre sí: la idea de mecenazgo y la de la utilización de la historia como el mejor medio para enseñar. Paralelamente, pensando en las actitudes definidas por P. Palomo, una primera aproximación establecería que las comedias más ligadas con el mecenazgo, apuntan a la percepción verosimilista de la historia en tanto construyen una nueva historia, ligada con los condicionamientos de su producción.

En cambio, aquellas en las que lo fundamental es establecer las enseñanzas que imparten los diferentes sucesos históricos podremos vislumbrar una actitud más cercana a la historicista. No casualmente es en *Las Quinas de Portugal* en donde deja Tirso explícita su vocación de historiador y aclara las fuentes que ha utilizado:

Todo lo historial de esa comedia se ha sacado con puntualidad verdadera de muchos autores, así portugueses como castellanos, especialmente del *Epítome* de Manuel de Faria y Sousa, parte 3era., cap.I, en la vida del primero Conde de Portugal, pag.339; Don Enrique y cap.II en la del Rey (1) de Portugal Don Alfonso Enriquez, pag.349 *et pertotum*; ítem del librito en latín intitulado *De vera regum Portugaliae Genealogía*, su autor, Duarte Núñez, jurisconsulto, cap. I De *Enrico portugaliae comite*, fol.2 et cap II; de *Alfonso primo Portugaliae rege*, fol.3. Pero esto y todo lo que además de ello contiene esta representación se pone con su autor a los pies de la Santa Madre Iglesia y al juicio y censura de lo que con caridad y suficiencia la enmendaren. (*Las Quinas de Portugal*, 1356)

Esta actitud historicista trae siempre aparejada la ejemplaridad de la historia así la selección de la materia histórica debe realizarse pensando en lo que ella tendrá de enseñanza. Son los dramas históricos más sencillos y más transparentes desde el punto de vista ideológico. En ellos la intencionalidad del uso de la historia se refiere a la posibilidad de modificar comportamientos en el presente de su representación.

Los otros dramas, los que relaciono con la instancia del mecenazgo, operan exactamente al revés: son las circunstancias presentes las que colaboran para la supuesta alteración de la materia histórica que se llevará a escena. A partir de todos estos presupuestos analizaré, a continuación, las características ideológicas de cada uno de estos grupos.

### 5.3.1 MECENAZGO

El mecenazgo de los Pizarro y la estancia de Tirso en Trujillo nos ofrece lo que es tal vez el mejor ejemplo del funcionamiento de esta relación fundamental a tener en cuenta en el momento de analizar las circunstancias de las comedias, la *Trilogía de los Pizarros*. Sobre esta relación puntual de mecenazgo y sobre la situación histórica contemporánea a la escritura de esta *Trilogía* la bibliografía es abundante y completa por lo cual solo voy a presentar ciertos puntos básicos que pueden completarse con la lectura de la obra acerca de los Pizarro del P. L. Vázquez (1984) y con la más que documentada introducción a la edición crítica de las tres obras realizada por M. Zugasti (1993). Recordemos, entonces, al decir de Zugasti (1993: I-3) que:

Dos circunstancias inciden de manera especial en su concepción y desarrollo: las estancias de Tirso en el Nuevo Mundo y en la ciudad de Trujillo que lo relacionan de manera estrecha con los protagonistas de sus obras: los hermanos Pizarro, conquistadores del Perú.[...]

Mientras que más adelante refuerza esta idea al afirmar que:

Toda la obra se enmarca dentro del esfuerzo que ejerce la familia por recuperar el marquesado, a la vez que se ensalzan lo más posible las hazañas heroicas de los cuatro conquistadores[... Pero además el casi seguro encargo no reside sólo en el hecho de glorificar un apellido ilustre, sino que obedece a las razones político-legales antes expuestas: las tres comedias suponían una magnífica propaganda para la causa pizarrista; había que divulgar entre el público de los corrales la fama y grandezas de los héroes del Perú. Dicha fama sería un buen respaldo para los pleitos jurídicos que se dilucidaban en la corte. (17)

Habrá que aclarar entonces cómo estos condicionamientos inciden sobre las características ideológicas de las tres obras y cómo las acerca o las aleja de la matriz definida para las crónicas dramatizadas.<sup>22</sup>

Como ya mencioné, resulta un lugar común de la crítica el afirmar que de estas tres obras la primera de ellas *Todo es dar en una cosa* es una comedia, la segunda *Amazonas en las Indias* una tragedia (recordemos que es una de las cuatro obras a las que Tirso llama tragedia) y la última *La lealtad contra la envidia* una tragicomedia. Estas afirmaciones, con diferentes matices, pueden ser encontradas en enfoques de las más diversas teorías. Cito a tal efecto las siguientes consideraciones de Zugasti (1993: 336)

Toda la trilogía, inspirada en la historia, se escribió en clave fundamentalmente seria, pero mientras que en *Amazonas* predomina el sentimiento trágico, en las otras partes (*Todo es dar en una cosa* y *La lealtad contra la envidia*) impera la visión del triunfo de los respectivos héroes sobre los obstáculos que se les presentan.

O las de Louise Fothergill- Payne (1996: 197) que señala :

While the first of the three plays was clearly a Comedia (“fingimiento”) the second is an authentic Tragedia (“historia”). The third however, is a Tragicomedia in that it contains many elements of death and despair but also of hope in the happy ending of Fernando Pizarro’s release from prison.

Por todo lo expuesto anteriormente, me parece más importante delimitar matrices específicas de teatro histórico que establecer adscripciones a otros subgéneros. La *Trilogía* es, como lo demostré desde el punto de vista de su dramaturgia, una nueva crónica dramatizada en la que aparecen diferentes recursos propios de este tipo de obras. Sin embargo, el dato de sus posibles filiaciones

---

<sup>22</sup> La bibliografía sobre la *Trilogía de los Pizarros* es abundante, los títulos más importantes son los siguientes : A. Dellepiane de Martino (1952-53); O. Green (1936), y Miguel Zugasti (1993).

genéricas no debe dejar de llamarnos la atención. Dicha alteración de las matrices de las crónicas en algunos núcleos dramáticos no es más que una muestra de la necesidad de alterar ciertos datos históricos en el relato de los hechos de la familia de los Pizarro y de sus hazañas en América. El afán historicista que Tirso deja claro en el autógrafo de *Las Quinas de Portugal* queda aquí de lado por la necesidad extratextual de limpiar el nombre de los conquistadores extremeños.

Resulta claro que las circunstancias externas, íntimamente relacionadas con el mecenazgo hacia la familia Pizarro, son las condicionantes en el momento de esta elección de los subgéneros dramáticos y de la presencia de elementos dramáticos que podrían parecer ajenos a la matriz definida para estas obras que, a mi entender siguen funcionando como crónicas dramatizadas. Estos ejes diferentes oscilarán, por una parte, con enredos propios de comedia que permiten legitimar el nacimiento de Francisco Pizarro en *Todo es dar en una cosa*:

BEATRIZ

Yo lo aceto

¡Ay hermana de mis ojos!

(*A ella aparte*) Este niño...

MARGARITA

Si

BEATRIZ

¿Dirélo?

MARGARITA

Acaba ya

BEATRIZ

Es fruto mío

MARGARITA

¿Estás loca?

BEATRIZ

De contento. (*Todo es dar en una cosa*, vv.1266-1270)

Por otra parte con agüeros trágicos que pronosticarán la muerte de Gonzalo Pizarro en *Amazonas en las Indias*:

MENALIPE

Gonzalo, mira lo que haces.

Goza aquí seguras paces,  
que has de perderte y perderme.

Ya el marqués tu hermano... ¡Ay cielo!

no te quiero referir  
tragedias que has de sentir  
más que la muerte. El recelo  
de tus pesares refrena  
con el silencio mis labios,

que hace a quien te adora agravios  
quien le antecede la pena.  
Dígateles la fortuna  
sin que yo los anticipe.  
(*Amazonas en las Indias*, vv. 672-684)

Y, finalmente, a nuevas acciones de comedia, en este caso caballerescas, con fuertes reminiscencias de *El caballero de Olmedo* como claramente lo demuestra el primer acto de *La lealtad contra la envidia*:

VIVERO  
Mas aseguraros puedo  
que puesto que no admitido,  
no me quejo aborrecido.  
Entre Medina y Olmedo,  
mi patria, la vecindad  
y frecuencia de sus nobles  
suele hacer con lazos dobles  
parentesco la amistad.  
Esta y amor que me abrasa  
me ha obligado a que recele  
el riesgo que causar suele  
un competidor (y en casa)  
(*La lealtad contra la envidia*, vv. 757-768)

En este parlamento se ve claramente la relación con la tragicomedia que, aparentemente no aporta ninguna coordenada ideológica importante sino que solo realza el acercamiento de la obra a la ficción. La nota de Zugasti (1993: IV- 50) al comentar estos versos indica que:

Medina del Campo y Olmedo, ambas en la provincia de Valladolid, son localidades muy próximas, con lo cual los enlaces matrimoniales debían ser frecuentes; no obstante pienso que quizás subyaga una alusión a la comedia loplana *El caballero de Olmedo* que Tirso debía conocer bien, pues recuérdese que don Alonso era de Olmedo y doña Inés de Medina. Pueden anotarse otras coincidencias como las escenas de toros en la plaza medinense que aparecen en ambas comedias o la mención a las fiestas de la Santa Cruz.

Llama la atención que Zugasti no haya percibido el detalle más importante: el nombre del contrincante de Fernando Pizarro es Gonzalo Vivero, de quien afirma el editor que “es un personaje ficticio no documentado en ningún texto relacionado con los Pizarros ni con las Indias.” Si recordamos el suceso histórico que da origen a *El caballero de Olmedo*, según lo indica F. Rico (1993: 36) en su introducción a la edición crítica:

Los legajos de Simancas guardan aún la primera estampa en la leyenda del Caballero de Olmedo. Un miércoles 6 de noviembre de 1521, don Juan de Vivero volvía “por el camino real de la villa de Medina del Campo para la dicha villa de Olmedo”

Estas variaciones no solamente obligan a la crítica a delimitar géneros diferentes en cada una de las obras sino que además permiten un acercamiento más claro a la ficción dentro de la historia. Si las referencias interliterarias abundan y pueden ser relevadas fácilmente por el espectador esto no es más que un guiño hacia ciertas características no históricas. En el caso específico de la relación intertextual con *El caballero de Olmedo* este juego resulta más que interesante en tanto construye un personaje a partir de niveles que van conjugando la historia y la ficción de diversas maneras.

Pero indudablemente, no es el intercambio lúdico ni la reflexión acerca de la literatura la intencionalidad ideológica de estas obras sujetas al mecenazgo. Las alteraciones apenas intentan justificar desde el presente los errores del pasado, así las características caballerescas de los Pizarros se transforman en una lectura netamente ideológica, ya no en marcas que borran los núcleos históricos y que acercan las comedias a otros géneros sino en indicios fuertemente ideológicos.

Estos indicios le permiten presentar personajes cuya fidelidad a la Corona está puesta en tela de juicio desde lo histórico, como héroes épicos, nobles, obedientes al rey hasta el punto de perder por él la vida:

FRANCISCO

No menos que un orbe nuevo  
os ofrezco; prodigiosas  
hazañas me pronostico.  
Yo tuve su esfera o bola  
partida en mi mano. Yo  
hijo de una encina tosca,  
adoptivo de una cabra,  
pupilo de una pastora,  
os he de dar más provincias  
que villas gozáis agora,  
plata que empiedre sus calles,  
oro que enriquezca a Europa. (*Todo es dar en una cosa*, vv. 3671-3682)

GONZALO

¡Pues morir,  
morir ingratos! Perderme  
y no admitir tal infamia,

no eclipsar la sangre mía,  
no echar en ella tal mancha.  
¡Desamparadme, avarientos!  
Sepa mi rey, sepa España  
que muero por no ofenderla,  
que pierdo por no agraviarla,  
una corona ofrecida  
tan fácil de conservarla  
cuanto infame en poseerla. (*Amazonas en las Indias*, vv. 3091-3102)

FERNANDO  
Hágase al plebeyo igual.  
pierda de noble la ley  
quien a su patria o su rey  
le sirve por el jornal;  
que el generoso, el leal,  
el premio que ha de adquirir  
es la fama hasta morir,  
y ésta estriba en pretender  
merecer por merecer  
servir sólo por servir. (*La lealtad contra la envidia*, vv. 2260-2269)

Existen en la *Trilogía* otros mecanismos dramático-ideológicos tendientes a reivindicar la figura de los Pizarro, todos ellos coinciden en que continúan cambiando la historia. Algunos, desde la alteración de otros personajes históricos, procedimiento cuyo mejor ejemplo es el tratamiento que presentan las figuras de los Almagro como claros antagonistas y culpables de la situación a la que se ha visto sometida la familia extremeña.<sup>23</sup>

DIEGO (ALMAGRO)  
La fortuna me llama, yo la sigo  
derecho al Pirú tengo; si provocho  
a España y a su rey, España intente  
quitar-me la corona de la frente. (*Amazonas en las Indias*, vv. 731-734)

VIVERO  
Isabel hermosa,  
fuera su prisión penosa  
a no ser su alcaide vos.  
Don Fernando volvió a España  
a desmentir enemigos,  
que huyendo de sus castigos  
en vano, de tanta hazaña  
eclipsan el resplandor.  
Hanle puesto muchos cargos

---

<sup>23</sup> Para Zugasti (1993: 1- 103) “Tirso sube a las tablas la trágica rivalidad entre Pizarros y Almagros con la lógica inculpación de todos los males a estos últimos.”

(que siempre en servicios largos  
se alarga ingrato el rigor)  
los que en Pirú siguieron  
a Almagro, a aquel desleal  
contra la corona real,  
y los que le ennoblecieron. (*La lealtad contra la envidia*, vv. 2841-2855)

Otros, desde mecanismos más cercanos a lo dramático en tanto no solamente la idealización de estos personajes queda acotada en sus virtudes heroicas y de buenos vasallos, sino que se hace extensiva a su caracterización positiva como galanes de comedia, y muestra de ello es su trato con las damas que se guía siempre por las virtudes caballerescas.

Lo que resulta interesante es que más allá de todos estas claras manipulaciones ideológicas que se producen sobre la materia histórica, al modo de las tragicomedias nuevas, estas nuevas crónicas dramatizadas continúan teniendo, como funcionalidad ideológica primera, la reivindicación de la Monarquía y de las relaciones de poder que dicho sistema implica.

Así, si Tirso desecha ciertas fuentes y utiliza nada más que aquellas que recuperan el nombre de los Pizarro para construir sobre dichos documentos históricos “arquitecturas del ingenio fingidas” es porque se apoya en la tradición ideológica de las crónicas dramatizadas y consigue así incorporar a los Pizarro dentro de las líneas de varones ilustres de la Monarquía. Prueba de ello es la profecía ya citada de Martesia en donde anuncia la descendencia de los Pizarro.

La libertad “verosimilista” de la trilogía está entonces absolutamente acotada por las convenciones constructivas de la ideología de estas nuevas crónicas dramatizadas. En las de Lope el elemento ideológico se verificaba justamente en lo que ellas poseían de históricas. Es decir el dramaturgo devenía en cronista y transmitía por medios dramáticos la continuidad de la monarquía española y de sus ejemplos más significativos.

En el caso de la *Trilogía* verificamos la misma ideología pero desde un ángulo absolutamente opuesto. Tirso ya no apela a la historia sino que construye él mismo la historia desde los presupuestos ideológicos, más que dramáticos de las crónicas dramatizadas. Así logra un nuevo tipo de crónicas dramatizadas en las que



la escritura presente de la historia funciona modificando el pasado y no la selección del pasado opera sobre el presente como en las crónicas de Lope.

Sin embargo la *Trilogía de los Pizarros*, y a través de ella, las otras obras de tema histórico condicionadas por situaciones de mecenazgo o incluso de relación con familias protagonistas, nos enseña que la ideología de la comedia posee siempre la misma matriz más allá de las experimentaciones dramáticas que se lleven a cabo, el nivel ideológico es siempre el que cohesiona la lectura y yendo un paso más allá el que condiciona posibles características de los dramas. Yendo a definiciones extremas creo que es lícito afirmar que la *Trilogía* funciona desde una actitud verosimilista en lo que tiene que ver con su construcción dramática, pero absolutamente historicista en relación con sus presupuestos ideológicos.<sup>24</sup> Resulta significativo destacar que Tirso no altera la historia sino que selecciona entre los intertextos históricos que utilizará como base para sus comedias aquellos favorables a la familia de los Pizarros.<sup>25</sup>

Es paradigmático, al respecto, el caso de *Amazonas en las Indias* en tanto la crítica coincide en definirla como tragedia. Fundamentalmente a partir de una percepción de la construcción de Gonzalo como héroe trágico, que se basa en las profecías de las Amazonas, el final conocido del personaje histórico y el ambiente de violencia que va impregnando la trama. Así, la muerte del protagonista resulta un acontecimiento anunciado y podría convertirse en el argumento principal para definirla como una obra trágica. Pero, teniendo en cuenta las particularidades de su funcionamiento dentro de la trilogía, puedo afirmar que solo una lectura aislada de la obra permite definirla como tal mientras que un análisis que la relacione con las otras dos partes del tríptico y que la estudie como una pieza de tema histórico arrojará como resultado que estamos frente a una crónica dramatizada.

Así, siguiendo la línea ideológica de estas últimas comprobamos que debe inscribirse en esa continuidad ya mencionada, construida por el dramaturgo, en donde el linaje de los Pizarro queda limpio más allá de las circunstancias personales de cada uno de sus integrantes. Esto queda aún más claro si consideramos la historia

---

<sup>24</sup> En cuanto a lo dramático me refiero a las escenas que quiebran la monología del relato cronístico.

<sup>25</sup> Para el manejo de las fuentes vuelvo a remitir a la introducción de Zugasti (1993) a la edición crítica de la trilogía.

de Gonzalo Pizarro vuelta a narrar en *La lealtad contra la envidia* en donde de algún modo cambia el ángulo de mirada sobre el personaje.<sup>26</sup>

FERNANDO  
Acrecentara desdichas  
la fortuna siempre adversa,  
añadiera el rey prisiones,  
quitárame la cabeza  
y no el honor don Gonzalo,  
que la verdad y inocencia  
en el leal no da fruto  
si primero no se entierra.  
Más ya, Alfonso, ¿con qué alivio  
morirá quien tal bajeza  
de su sangre participa?  
No, cielos, ninguno crea  
que de ese desatinado  
los espíritus alienta  
pizarra sangre; es mentira,  
engañó la incontinencia  
de quien le parió a mi padre,  
pues da causa a la sospecha  
la que con uno es liviana  
que con otros no es honesta.  
(*La lealtad contra la envidia*, vv. 3503-3522)

Tomando el ejemplo de Gonzalo Pizarro vemos como la *Trilogía* propone dos modos de apropiación y de modificación de su figura: el primero es reforzando su origen bastardo para despegarlo así del verdadero linaje de los Pizarro, mientras que el segundo es la construcción del personaje como héroe trágico, tal como se lo presenta en *Amazonas en las Indias*.

En resumen, un acercamiento genérico-ideológico a las obras de la *Trilogía* que las defina como nuevas crónicas dramatizadas relativizará lo que tenga de diferente para subordinar las tres a un núcleo semántico, que es lo característico de las crónicas, definido en este caso por el mecenazgo. Así, me parece irrefutable que

---

<sup>26</sup> Recordemos que la ordenación de las obras no se lleva a cabo por su momento de escritura sino por los momentos históricos que dramatizan. Zugastí, para explicar este cambio en la concepción del personaje de Gonzalo el crítico opina que: " Tirso escribió el díptico en 1626-1629 para apoyar la campaña familiar, y dio el trato de rebelde a Gonzalo que se le imputaba en la mayoría de las crónicas, pero teniendo cuidado de indicar que el resto de los miembros (los tres hermanos y su padre) se distinguieron por lo contrario. La idea que sostengo es que poco después, al recuperar el marquesado (1631), bien por iniciativa de Tirso o bien por un nuevo encargo, asume la tarea de escribir *Amazonas* para restaurar la imagen negativa de Gonzalo. Dicha restauración venía avalada por el decreto de Felipe IV y se hacía necesaria para quitar toda mácula de un linaje que ya ostentaba un marquesado. De esta manera Tirso convirtió en díptico inicial en trilogía." (I, 45)

en estas comedias con una finalidad muy precisa, producidas a partir de una situación particular de poder la ideología **de la comedia** es la que predomina anulando cualquier lectura que intente desde la ideología **en la comedia** subvertir el orden establecido.<sup>27</sup>

La otra comedia histórica que se ha querido ver como producto de un encargo es *Antona García*. Ruth Kennedy (1942: 198) sostiene que Tirso escribió su comedia en ocasión del proceso intentado contra los descendientes de Antona a los que en 1623 las Cortes de Castilla decidieron limitar los privilegios. Históricamente no hay pruebas de este mecenazgo y además dadas las características del personaje histórico esto es poco probable.

Por su parte, Eva Galar, la última editora de la obra, revisa la teoría de Kennedy solo para fundamentar el problema de datación de la comedia y no para polemizar acerca de esta posibilidad de mecenazgo que, por su parte, otra parte de la crítica ya había relativizado al concluir que el pleito entre los descendientes de Antona y la corona se había resuelto recién en 1624. Acerca del estudio de Kennedy, Galar (1999: 490) opina que “se mueve entre datos de difícil comprobación”.

Creo que una lectura ideológica de esta obra puede colaborar, más allá de los datos textuales, para añadir elementos a favor o en contra de las condiciones de producción de *Antona García*. En primer lugar me parece que queda del todo claro, si retomamos las características dramáticas de la obra que expliqué en el apartado anterior, que la actitud de Tirso frente a la historia en esta comedia es, siguiendo a Pilar Palomo, absolutamente verosimilista. Puedo afirmar esto ya que todos los episodios que tienen que ver con el personaje no son más que una “recreación artística” (Galar, 1999: 495), si bien los que construyen el marco histórico están debidamente documentados.

Más allá de los textos utilizados para la construcción de la historia, es obvio que la intencionalidad ejemplar queda desplazada frente a la posibilidad de realizar

---

<sup>27</sup> Pienso en afirmaciones de este tipo: “In his dramatic reconstruction of the Conquest, Tirso practises a postmodern “heteroglossia” by consciously moving away from “the ideal of the Voice of History” to allow the voice of women, Indians and other prisoners of authority to occupy center space”. Louise Fothergill- Payne, (1996: 193) que pierden de vista tal vez la idea de que los personajes femeninos funcionan del modo en que funcionan a partir de la presencia de escenas más cercanas a la comedia y que el encuentro con los indios en ningún momento presenta ningún tipo de aristas que permitan postular algún quiebre en la monología de los diálogos.

ciertas experimentaciones en la práctica dramática. Se continúa el esquema de las nuevas crónicas dramatizadas, en tanto asistimos a un suceso ocurrido durante la prehistoria de la monarquía barroca, que logra una nueva conquista gracias a dos de sus grandes héroes, los Reyes Católicos, pero no se intenta dar cuenta en modo alguno de un proceso histórico particular sino tan solo resaltar lo que esta práctica dramática pueda tener de lúdico.

A diferencia de la *Trilogía* las alteraciones en la historia, hechas con un criterio verosímil y de ningún modo historicista no tienen como fin la reconstrucción de la figura de un héroe sino el aprovechamiento de las potencialidades que dicho héroe posee en sus diferencias: su condición femenina y sus características rústicas. Así cobran sentido la escena del parto de Antona en la venta, su relación amorosa con el conde portugués y, en otro plano, un ejemplo extremo: la inclusión de otra escena de la venta en la que se discute, encubiertamente, acerca de los estilos poéticos:

CASTELLANO 7

Pues véndese agora tanta  
envidia a ingenios diversos  
que hay hombre que haciendo versos  
a los demás se adelanta,  
y aunque más fama le den,  
es tal, la verdad os digo,  
que quita el habla a su amigo  
cada vez que escribe bien.

[.....]

PORTUGUÉS 2

¿Llamáisos?

CASTELLANO 7

Decirlo dudo,  
que hasta el nombre me quitó  
la envidia

PORTUGUÉS 3

¿Satirizáis?

CASTELLANO 7

No se hallará que presume  
de mí, que muerda mi pluma  
a nadie; antes si miráis  
lo que impreso y lo que he escrito,  
por modo y estilo nuevo  
solemnizo a quien no debo  
buenas obras. (*Antona García*, vv. 2130-2153)

No es del todo sostenible tampoco la situación de mecenazgo si tenemos en cuenta la oposición entre los dos tipos de ideología que he definido. Si en la *Trilogía de los Pizarros* era impensable algún tipo de diferencias entre la ideología de la comedia y la ideología en la comedia no es ese el caso de *Antona García*.

Por el contrario, tanto los personajes femeninos (Reina Isabel, doña María Sarmiento y especialmente la propia Antona) que se presentan todas siguiendo el tópico de las mujeres varoniles, depositarias del heroísmo en las batallas en lugar de los hombres, como los personajes de los pastores, demuestran esta brecha entre ambas ideologías. Me parece emblemático, al respecto, el personaje del pastor Bartol quien, ignorante en una escena de la religión de los portugueses, se transforma en el acto siguiente en el responsable de la caída de Toro y, por consiguiente, del triunfo de los Reyes Católicos. Así, en algún punto, esta inversión de las relaciones discursivas propone en *Antona García* un mínimo quiebre con la cohesión ideológica de las crónicas dramatizadas. Lo que no quiere decir que me lleva a definir la obra como un texto subversivo sino a postular que pensando en esas condiciones resulta poco convincente sostener una situación de mecenazgo.

Entonces, si las posibilidades de relación entre Tirso y los descendientes de la campesina no están del todo documentadas ni fundamentadas, como sí lo están en el caso de la *Trilogía de los Pizarros* hay elementos genéricos e ideológicos dentro de la propia obra que nos inducen a inclinarnos por la negativa. De este modo *Antona García* no puede considerarse como una comedia producida como consecuencia de una situación de mecenazgo sino que es una obra de carácter lúdico con ciertos rasgos ideológicos que la acercan a las crónicas dramatizadas pero que no llegan a incluirse dentro de una funcionalidad ejemplar absoluta de la materia histórica.

Hay, sin embargo, lecturas que intentan llevar la comedia al terreno de la ejemplaridad delineando temas centrales en el aspecto ideológico que la obra tematizaría de lleno. Por ejemplo, Galar (1999: 498-501) se detiene a analizar el modo en que *Antona García* hace hincapié en el retrato del príncipe perfecto. Se basa para ello en ciertas constantes ideológicas del drama histórico, que yo no he negado sino que me parece que son claras, como la exaltación de un régimen político, sustentado por el derecho divino, que debe enfrentarse con nobles rebeldes. Creo que eso es la esencia de todo drama que se defina como histórico y creo también que esta

pieza presenta ciertas particularidades que nos permitirían abandonar en alguna medida su potencial ejemplificador más allá de esos grandes temas que, por otra parte, son patrimonio exclusivo de estas crónicas dramatizadas.

En conclusión, tanto la *Trilogía de los Pizarros* como *Antona García*, aunque no coinciden en sus condicionamientos externos de producción, coinciden en dejarnos entrever, como lectores la posibilidad de ciertas experimentaciones que en algunos casos se acercan más a un manejo lúdico literario (la intertextualidad de *Lealtad* con *El caballero de Olmedo*, las alusiones en clave al ambiente literario de la época en la venta de *Antona*) que ideológico. Lo que no significa que debamos leer estas obras en esa clave, en tanto su funcionalidad ideológica primordial sigue siendo el presentar en escena una historia significativa para la construcción de la Monarquía española. En todas estas obras los sucesos históricos se ven en algún punto alterados, con los matices que hemos marcado para cada una de ellas. Estas modificaciones verosímiles de lo histórico son también en sí mismas productoras de ideología y, en consecuencia, de cierta ejemplaridad. Vamos a ver ahora un grupo de comedias en las que los resultados ideológicos producidos por la Historia tienen que ver solamente con la ejemplaridad, sin ningún otro tipo de coordenada condicionante y podremos verificar que, en realidad, no poseen un funcionamiento tan distinto de las que acabamos de analizar.

### 5.3.2 LAS ENSEÑANZAS DE LA HISTORIA.

Las dos obras que restan analizar desde lo ideológico: *La prudencia en la mujer* y *Las Quinas de Portugal*, se construyen como crónicas dramatizadas en las que coexisten todos los elementos dramáticos ya analizados. A la hora de una explicación ideológica se puede sostener que priva en ellas la definición de la Historia como *magister vitae* unida a la amplia conciencia de Tirso de deleitar a partir de lecciones implícitamente contenidas en su relato. En ambas obras, el dramaturgo selecciona un tema puntual de la historia de España o de Portugal, en un momento en que la historia de los dos reinos estaba ligada y aplica, a partir de él, una suerte de enseñanza que, como todo sentido propio del teatro histórico lleva su eficacia hasta el presente.

*Las Quinas de Portugal* es tal vez la obra de Tirso que más se acerque, genérica e ideológicamente a la concepción de teatro histórico que ofrece el primer Lope. Genéricamente se puede comprobar en el análisis que presenté en el apartado correspondiente al funcionamiento dramático de la obra. Ahora bien, ¿desde dónde trabajar un acercamiento ideológico a la comedia?

Se dramatiza en ella la prehistoria de Portugal que puede deberse a apetencias personales de Tirso ya que de las seis obras elegidas dos se dedican a la historia lusitana.<sup>28</sup> En esta obra, a diferencia de *Antona García* que presenta el conflicto entre los dos países, los destinos de ambos van unidos, desde el relato del pasado en donde se afirma que el protagonista es nieto de Alfonso VI hasta la profecía a futuro, ya citada, en la que se promete un nuevo mundo en el que españoles y portugueses convivirán.

El funcionamiento ideológico es similar al de las primeras crónicas de Lope y pese a la presencia de graciosos los diálogos son uniformes y no plantean inversiones en las relaciones de poder. Ideológicamente las acciones se construyen a partir de núcleos temáticos de batallas, teñidos casi siempre por rasgos cercanos a la épica que desemboca en que la mayoría de los sucesos recobren significado ideológico desde sus características bélicas. Así la ideología monológica se despliega, por ejemplo, en la condensación de las acciones guerreras que aparecen en las arengas previas a los enfrentamientos:

ALFONSO  
Lusitanos invencibles,  
luz del blasón portugués,  
asombro un tiempo de Roma  
y rayos de su laurel,  
siempre la primera hazaña,  
si llega a lograrse bien,  
alienta con más valor  
las que se siguen después.

.....  
Dadme esta villa, soldados,  
y con César cantaré  
desde hoy *veni, vidi, vinci*  
vine, vi y llegué a vencer (*Las Quinas de Portugal*, 1330b-1331 a)

En el relato mismo de las batallas:

---

<sup>28</sup> Vuelvo a citar *Escarmientos para el cuerdo* que es exclusivamente de la historia de Portugal. Para un análisis más completo de esta comedia, cfr. Gonano (1999)

Ea, valiente Muñiz ;  
ea valeroso Páez,  
fuerte Amaya, Fría, Coutiño,  
Viegas nobles, destrozad,  
romped, seguid los infieles ;  
hierba es inútil que está  
esterilizando torpe  
la católica heredad.

.....  
Cristo es nuestro capitán,  
¡vivan con tanto caudillo  
las quinas de Portugal ! (*Las Quinas de Portugal*, 1353b-1354 a)

Por otra parte, accedemos a la visión providencialista de la historia a partir, especialmente de esa introducción curiosa de Cristo crucificado como personaje, atípica, como ya dije en las obras de tema histórico. La religión sostiene el devenir de los acontecimientos, sean o no sean de tipo bélico y, por consiguiente, a los reyes que surgen de esos acontecimientos.

Por eso mismo esta pieza no plantea ninguna complicación en un acercamiento ideológico puesto que sigue de cerca el modelo de las crónicas dramatizadas en las que la ideología **de la comedia** parece estar directamente resuelta en la ideología **en la comedia**. El presagio que tiene como elemento principal las páginas de la Biblia puede entenderse como la cifra de este valor absoluto de las interacciones discursivas. Así como funciona la palabra divina para el rey Alfonso VI:

ALFONSO  
A aconsejarse con vos  
mi fe, libro santo, viene,  
pues cuanto en vos se contiene  
lo escribió el dedo de Dios.  
consultémonos los dos,  
que por la parte que abriere,  
lo que primero leyere  
eso tengo de seguir,  
que vos no sabéis mentir  
ni errará quien os creyere. (*Las Quinas de Portugal*, 1345b)

Del mismo modo funcionarían los diálogos para el espectador, no olvidemos que uno de los personajes que dialoga es el propio Cristo. Por todo ello, la inexistencia de quiebres en los diálogos refuerza nuestra idea acerca de la



funcionalidad absolutamente didáctica de la materia histórica. Predomina aquí de manera mucho más clara que en las obras del apartado anterior la ideología de la **comedia**, el héroe es héroe en tanto reprime sus pasiones y se dedica a la guerra, ejemplo de ello es el final de la obra:

ALFONSO  
Y a doña Elvira Gualtar,  
un tiempo amoroso hechizo  
de mis años, mejorar  
supo afectos religiosa.  
[.....]  
Ya surca Matilde el mar,  
bella infanta de Saboya,  
para que pueda reinar  
como mi esposa en mi pecho,  
como sol en Portugal. (*Las Quinas de Portugal*, 1354b-1355<sup>a</sup>)

Mientras que la Historia, por su parte, se sigue construyendo como ejemplo y como advertencia para el presente. Una vez más se presenta como un teatro monolítico en el cual nadie subvierte, desde los diálogos, el orden establecido, hecho que genéricamente se corresponde con la casi inexistencia de rasgos cómicos que ya mencionamos.

En esta advertencia para el presente, que permite la dramatización de la Historia, la crítica ubica también a *La prudencia en la mujer*, pieza que transcurre durante el reinado de doña María de Molina y que es una de las pocas obras de teatro histórico que se construye alrededor de un protagonista histórico femenino. Las diferentes lecturas que intentaban delimitar las razones de esta selección de la materia histórica han arribado siempre a la conclusión de que la pieza constituye un manual de educación de príncipes, dirigido especialmente a Felipe IV. Así para Kennedy (1949: 1131) es:

*a de regimine principum* in dramatic form. It is but one of the various mirrors for princes that were written with Philip IV in mind- done un this case by a man who was, fo various reasons, deeply hostile to the new regime and its guiding forces.

Mientras que J. Loftis (1987: 142), opina que:

The decision to resume the Dutch war in Germany, seemed to Tirso de Molina an act of folly. Spain's resources were overstrained, its people overtaxed. An economic depression exacerbated by a plague of locusts and crop failures intensified the ills of those who would now be called upon to supply men and money to support the Army

of Flanders. Tirso expressed his opinions on these matters in a remarkable history play and problems confronting Spain in 1621 and 1622.

Una vez más, comprobamos el funcionamiento de ciertas lecturas ideológicas que exageran la doble temporalidad del teatro histórico y la ubican como el factor decisivo en la construcción de la obra. Sin embargo, sin llegar a los extremos de establecer correspondencias directas entre los diferentes personajes de la obra y los referentes históricos más cercanos al momento de su producción, resulta obvio delimitar el funcionamiento didáctico de la selección de este episodio.

Si continuamos con nuestra teoría, queda clara la funcionalidad del suceso en la construcción del imperio pero solamente a partir de alusiones. El conde don Julián, Alfonso el Sabio o Fernando el Santo son nombres que aparecen en los largos monólogos que van dando cuenta de las conspiraciones y que además jugarían el papel de signos metonímicos ideológicos de buenos y malos hombres del reino. No casualmente la obra comienza con un diálogo en endecasílabos en donde los futuros conspiradores aducen su parentesco con el rey sabio y muestran, de modo no intencional, una oposición con el conde don Julián, con quien el espectador podrá identificarlos una vez completada la trama de la obra:

D. ENRIQUE  
Será la viuda Reina esposa mía,  
y daráme Castilla su corona  
o España volverá a llorar el día  
que al conde Don Julián traidor pregona.  
¿Con quién puede casar Doña María,  
si de valor y hazañas se aficiona,  
como conmigo, sin hacerme agravio?  
Enrique soy, mi hermano Alfonso el Sabio  
( *La prudencia en la mujer*, 287 a)

A lo largo de todos los parlamentos, queda claro no solamente que estamos frente a una serie de núcleos dramáticos relacionados con conspiraciones sino también que esas conspiraciones dividen claramente sectores de buenos y de malos súbditos. La tajante división, anticipada por la dicotomía Alfonso el Sabio-conde don Julián que se esboza al principio permite establecer una suerte de relectura ideológica hacia el pasado. Este acercamiento ideológico debería preguntarse acerca de la significación de fundamentar la continuación de la monarquía en un personaje femenino, o mejor aún debería preguntarse el por qué de seleccionar justo un

episodio de la historia de España, en la que el protagonista es una mujer y tomar en cuenta, por ejemplo, las contiendas discursivas que dan cuenta de dicha diferencia:

REINA

¡Ser mis esposos queréis,  
y como mujer ganada  
en buena guerra, al derecho  
me reducís de las armas! (*La prudencia en la mujer*, 287 c)

REINA

Vuestra deslealtad pregonen  
contra vuestro rey las cajas;  
que aunque mujer, ya sabré,  
en vez de las tocas largas  
y el negro monjil vestirme  
el arnés y la celada.  
Infanta soy de León;  
salgan traidores a caza  
del hijo de una leona,  
que el reino ha puesto en su guarda;  
veréis si en vez de la aguja,  
sabré ejercitar la espada,  
y abatir lienzos de muros  
quien labra lienzos de Holanda.  
(*La prudencia en la mujer*, 288 a)

DON JUAN

Infanta, ya no reina, la licencia  
que de mujer tenéis, os da seguro  
para hablar arrogante y sin prudencia.  
(*La prudencia en la mujer*, 288 b)

DON JUAN

Si por verse perseguida  
de su hijo, que indignado  
ponella manda en prisión,  
su honor y fama arriesgando,  
con nosotros se conjura;  
y ofreciéndome la mano  
de esposa (que esto y más puede  
en la mujer un agravio  
de la corona y la vida  
al mozo Rey despojamos.  
(*La prudencia en la mujer*, 303 a)

REY

Difícil es de creer  
que conspire contra mí  
mi misma madre, Melendo;  
pero es mujer: ¿qué me espanta?

(*La prudencia en la mujer*, 305 b)

Con lo cual vemos cómo el primer movimiento ideológico de la obra tiene que ver con incluir a una mujer dentro de la continuidad de los pilares de la monarquía española (lo mismo que pasará con Isabel la Católica) pero también con deconstruir todos los tópicos antifeministas de la inconstancia, la infidelidad, la imprudencia o el actuar impulsivamente de las mujeres. Estas afirmaciones no implican en absoluto que crea que *La prudencia en la mujer* puede ser sometida a una lectura de tipo feminista; me parece que, al contrario, la ejemplaridad es mayor debido a que pese a ser mujer la reina ha podido salir airosa de la prueba. Lo que sí logran es atenuar, de algún modo, la brusca correspondencia temporal de las citas teóricas con las que comenzaba el análisis de esta obra.

Entonces, el primer gesto ideológico de *La prudencia en la mujer* es producir una suerte de debate de la condición femenina y de su capacidad para devenir en un suceso ejemplar:

REINA

La alegre vida confieso  
que sin ti segura gozo  
Fernando, que es hombre y mozo  
podrá sustentar tu peso;  
que no poca hazaña ha sido,  
siendo yo flaca y mujer,  
el no haberme hecho caer  
diez años que te he traído (*La prudencia en la mujer*, 303 b)

REY

Dignamente en su lealtad  
cualquiera merced se emplea  
y vuestra Alteza, señora,  
con su vida ilustre enseña  
que hay mujeres en España  
con valor y con prudencia. (*La prudencia en la mujer*, 306 c)

En cambio, sí podemos delimitar, como una modalidad ideológica, la definición de las características atinadas en la relación con el poder y con los nobles de aquellos que quieran regir los destinos de España. Aquí la obra entra de lleno en la línea de la ejemplaridad de las crónicas dramatizadas en tanto los personajes “buenos”, encabezados por los parlamentos de la reina, producen largas reflexiones sobre el ejercicio justo y prudente del poder que, fácilmente, puede ser identificado como un manual para los príncipes:

REINA

Vivid, hijo, sin cuidado,  
porque no hay razón de estado  
como es el servir a Dios  
nunca os dejéis gobernar  
de privados, de manera  
que salgais de vuestra esfera,  
ni les lleguéis tanto a dar  
que se arrojen de tal modo  
al cebo del interés,  
que os fuercen, hijo, después  
a que se lo quiten todo. (*La prudencia en la mujer*, 300 b)<sup>29</sup>

DON DIEGO

Si intenta conservarse don Enrique  
con el Rey, busque medios más honrados;  
que cuando esos ilícitos aplique  
contra su Reina e imite otros privados  
por más quimeras que el temor fabrique,  
ejemplos hay presentes y pasados  
del triste fin que tiene la privanza  
que por medios tan bárbaros se alcanza (*La prudencia en la mujer*, 301 b)

DON DIEGO

Donde privan desleales  
que en agravio de su reina  
vuestra verde edad engañan,  
armado es razón que venga. (*La prudencia en la mujer*, 306 b)

Hay en la obra otros parlamentos de este estilo que insisten acerca de la necesidad de no confiar del todo en los privados; sin embargo, no estoy del todo convencida en adjudicarle a la obra mecanismos de representación directa acerca de la juventud de Felipe IV. Si coincidimos en adscribir la pieza a la ideología de las

---

<sup>29</sup> Estos versos forman parte del largo parlamento con que comienza el tercer acto. En él la reina hace un resumen de lo sucedido durante los dos primeros actos y comienza luego con esta serie de consejos a su hijo al que le ha llegado el momento de asumir el reinado. De estos consejos el más importante es el que atañe a los privados, pero hay otra serie de ideas interesantes. Loftis, por ejemplo, delimita toda una serie de recomendaciones acerca del modo de manejar a los soldados aunque el crítico luego opta por relacionarlo directamente con los frentes bélicos abiertos en la época. Pese a lo largo de la cita me parece interesante transcribirla en tanto muestra los mecanismos de identificación de la doble temporalidad de este tipo de lecturas. Así se expresa Loftis (1987: 144-145): "María de Molina has scarcely left her son before he acts contrary to her advice. Just as Philip IV, Zúñiga and Olivares moved swiftly to discharge from office and in some instances to punish severely Philip III's principal officers, Fernando, acting on the advice of his civil uncle, Don Juan imprisons three loyal noblemen who in a time of urgent need had enabled his mother to give an accounting of royal funds. All this bears a chilling resemblance to the Spain of 1621-1622-the Spain called upon to provide men and money for a major Spanish offensive. The war for the Palatinate continued at heavy expense. A maritime war with the Dutch to protect Spanish and Portuguese colonies in the East and West Indies had to be

crónicas dramatizadas, lo importante es el funcionamiento ideológico en aras de la constitución de la monarquía española, si bien es obvio que dicha constitución está emparentada con la actualidad de los espectadores pero no necesariamente debe remitir a ella de modo mecánico.

Por otra parte, creo que es mucho más comprensible considerar que en esta comedia se vierten conceptos sobre cómo debe ser ese príncipe cristiano y si se le quiere encontrar cierta funcionalidad pragmática, el público tenía el modelo dramático y podía, por sí solo y sí así lo consideraba efectuar los paralelos y las diferencias, pero también podía interpretar esa ejemplaridad de otra manera que no necesariamente produjese esa identificación directa.

Finalmente, no debemos olvidar que este tipo de dramas responden a un esquema ideológico-estructural particular, ya descrito por Benjamin (trad. 1990) en su *Origen del drama barroco alemán* y desarrollado también por Lindenberger.<sup>30</sup> Es este último crítico quien los define como “conspiracy plays” y quien acuña sus características ideológicas fundamentales (1975, 31):

A conspiracy does not simply depict a historical moment; rather, it creates the means by which one group clashes, or resolves its differences, with another group. Most of the great historical dramas are centrally concerned either with the transfer of power from one force to another or with the means by which a force already in power manages to stabilize itself against the onslaught of contending forces.

The ideal situation for a play about conspiracy is a regime that shows one or more weakness which could prove fatal to its continuance- a regime characterized, for instance, by its ineptness, fears about its legitimacy or security, or a display of tyranny which awakens an “idealistic” challenge from its subjects.

Me parece que lo más importante en este tipo de dramas, no es tanto su potencialidad de identificarse con el presente de los espectadores, sino su capacidad para reflexionar acerca de las vicisitudes del poder, sus ventajas y desventajas y es en ese aspecto, que prácticamente abandona lo político para entrar de lleno en lo

---

sustained. Yet King Philip, in July 1621, sent 900.000 ducats to Antwerp and informed Albert that 300.000 ducats would be sent each month for the support of the Army of Flanders.”

<sup>30</sup> Recordemos que la clasificación de H. Lindenberger (1975) sobre los dramas de conspiraciones no se encuentra tan ligada al aspecto ideológico de los dramas históricos sino a la estructura de la acción.

filosófico, tema que será desarrollado tanto por Tirso como por Calderón.<sup>31</sup> Ejemplos de ello abundan en *La prudencia en la mujer* :

REY

El poder y el amor ciegan  
no hay hombre cuerdo a caballo  
si por tantos años tuvo  
estos reinos a su cargo.

REINA

Yo gozaré son descanso  
lo que mi quietud desea  
el sosiego de la aldea  
su trato sencillo y manso,  
las verdades que en palacio  
por tanto precio se venden,  
las palabras que no ofenden,  
la vida que aquí despacio  
con tiempo a la muerte avisa,  
el quieto y seguro sueño,  
que en la corte es tan pequeño,  
como su vida de prisa.  
No sé cómo encareceros  
el contento que recibo  
de ver que ya libre vivo  
de engañosos lisonjeros,  
de aquel encantado infierno,  
adonde la confusión  
entretiene la ambición  
con el disfraz del gobierno. (*La prudencia en la mujer*, 303 b)

Es por eso que comienzan a cobrar importancia, los ejemplos de uso y abuso del poder relacionados con la historia antigua y que ciertos personajes de la Antigüedad devienen en modelos para este tipo de ejemplaridad.

De alguna manera, reconocer el carácter de drama conspirativo de *La prudencia en la mujer* y relativizar las lecturas que le otorgan mayor importancia a la doble temporalidad, en aras de una ejemplaridad más amplia, negaría las características de crónica dramatizada. Sin embargo, no debemos olvidar que estamos frente a las nuevas crónicas dramatizadas en las que ciertos elementos se mantienen y otros se abandonan, como ya lo hemos demostrado en las obras anteriores.

---

<sup>31</sup> Íntimamente relacionado con este tópico se encuentra el tema de la fortuna voltaria, analizado por I. Arellano (1989) y el del menosprecio de corte y alabanza de aldea como puede verse en *La prudencia en la mujer*.

Finalmente, creo que si bien muestran ciertas diferencias entre sí, estas dos piezas no plantean ningún tipo de complicación en el momento de llevar adelante un acercamiento ideológico ya que siguen bastante de cerca la premisa básica del teatro histórico según la cual el primer fin de la materia histórica es la ejemplaridad. Esto me lleva también a definir las como piezas monológicas en las que la ideología **de la comedia** parece estar directamente resuelta en la ideología **en la comedia**.

Se podría objetar que la existencia de cierta reivindicación del género femenino en *La prudencia en la mujer*, plantea un esbozo de quiebre de la monología; a mi parecer, dicha reivindicación queda inmediatamente relativizada cuando pensamos que es justamente esa condición femenina la que refuerza la ejemplaridad de la pieza, como ya marqué en las diferentes citas.

Esta inexistencia de voces distintas en los diálogos refuerza la idea bajo la que agrupamos estas dos obras respecto de que la funcionalidad de la Historia en Tirso es absolutamente didáctica: se seleccionan estos episodios para enseñar, de igual forma que se puede seleccionar la vida de un santo en una comedia hagiográfica. Esto no impide que su dramatización lleve implícitos elementos que apunten al *delectare* que Tirso tiene siempre presente.

Recordemos, al respecto, que la comicidad no es algo del todo explotado en estas dos obras. En *Las Quinas* el gracioso es un soldado del ejército que duplica ideológicamente a los personajes serios y hasta se permite expresar, en sus parlamentos, ciertos contenidos discriminatorios del otro, más fuertes que los de los personajes elevados:

BRITO

¡Hao, que espantáis el cabrío!

¡Verá por do se metió!

¡Valga el diablo al que os parió!

Echad por acá, ¡jodío! (*Las Quinas de Portugal*, 1321 a)

ALFAQUÍ

¡Mahoma!

BRITO

¿Qué dice el perro?

MORO

¡Alá!

BRITO

¿Qué gime el mastín?

Galgo, entrar y chitón



mientras hacer determino  
gorgoritos con el vino,  
pinitos con el jamón. (*Las Quinas de Portugal*, 1352 b)

En *La prudencia en la mujer*, las escenas que apuntan al *delectare* ocupan muchos menos versos en tanto no hay personajes graciosos que participen en la trama principal sino, como ya dijimos, solamente actúan en los momentos del encuentro con la reina y no solo propugnan la comicidad por medio del contraste sino que pueden leerse estas escenas en clave ideológica:

BERROCAL  
¡A nuestra ama llevar presa!  
Arre allá ¿Soy o no alcalde?

TORRISCO  
Que está aquí el Rey

BERROCAL  
El Rey venga

a la cárcel  
GARROTE

¿Estáis loco?

BERROCAL  
Poniéndole una cadena  
sabrás quién es Berrocal  
daos a prisión.

REY  
Todos muestran,  
Señora, el amor que os tienen. (*La prudencia en la mujer*, 306 c)

Creo que la funcionalidad ideológica de estas escenas tiene que ver con reforzar las características positivas de la reina, y resaltar la fidelidad del hombre de la aldea frente a los rasgos negativos de los nobles de palacio. Vemos, entonces, cómo cuando se quiere enseñar con la Historia, todo confluye en esa dirección, incluso los rasgos más cercanos a la comicidad.

Por otra parte, la puesta de lo cómico al servicio de la ejemplaridad nos indica que es ésa la función primordial en estas comedias de la materia histórica, son tal vez las dos comedias que mejor encuadran dentro de las definiciones tradicionales de teatro histórico y tal vez sea por eso que la crítica ha querido ver, o tal vez forzar, aquellas lecturas sobre la representación de sucesos contemporáneos al momento de la escritura.

#### 5.4 INVENCION E HISTORIA. UNA DIFÍCIL SÍNTESIS

El *corpus* de obras de tema histórico de Tirso, si bien escaso, deja una serie de interrogantes y de conclusiones interesantes para reflexionar acerca de ellas. En primer lugar la fuerte y clara ejemplaridad que posee la materia histórica en las piezas, estén estas condicionadas por relaciones de mecenazgo o no. En todas ellas la Historia enseña, aunque de manera diferente en cada una, acerca de las buenas relaciones entre los súbditos y su rey, entre los nobles pero también sobre comportamientos acordes con la religión y con la milicia. Paradójicamente, los procedimientos relacionados estrictamente con la construcción de la comedia no resultan del todo fructíferos ni novedosos, toda la originalidad que la crítica ha visto en Tirso, en el campo de la comedia cómica, en estas obras solamente se remite a la presentación de diferentes rasgos de los agentes portadores de comicidad, acotado en sí mismos y subordinados ideológicamente al resto de los personajes.

Paradójicamente también, Tirso es el dramaturgo que ha producido los mejores lineamientos teóricos acerca del teatro histórico y quien ha, como ya hemos citado en varias oportunidades, reivindicado el espacio de lo fingido frente a la verdad con la sola condición de la verosimilitud, en consonancia con los preceptistas. Esto no significa que no ponga en práctica sus ideas, de hecho el mejor ejemplo de estas “arquitecturas del ingenio fingidas” lo constituye *Antona García* y la *Trilogía de los Pizarros*, sino que en todas las obras, por diferentes razones queda todo bajo el dominio ideológico del *prodesse*.

Evidentemente, en las comedias serias Tirso propone una relación directamente proporcional entre dramaturgia e ideología, aquellas en las que refuerza la dramaturgia (pensemos por ejemplo en los primeros actos de *Todo* o de *Lealtad* o en la inserción de la leyenda de las amazonas en *Amazonas*) su único fin es resaltar las características heroicas de los integrantes de la familia Pizarro. Similares mecanismos, aunque mucho menos logrados, podemos relevar en *Antona García*; en todas estas piezas la Historia debe enseñar basándose en los sucesos dramatizados.

Por su parte, aquellas obras en donde el *prodesse* es claro y no deja lugar a ningún tipo de ambigüedad, las convenciones dramáticas son utilizadas al mínimo y se subordinan a la trama histórica.

La otra reflexión ineludible tiene que ver con los cánones dramáticos que se utilizarán en estas comedias. Además de la explicación ya ofrecida acerca de la conveniencia de trabajar con los subgrupos, definidos en el capítulo anterior para Lope de Vega, creo que se impone una conclusión que va más allá de este procedimiento metodológico.

Nada hay en estas seis piezas que nos permita plantear la especificidad de ellas en el marco de la totalidad de las obras tirsianas, no sucede, como en el caso de Lope, que teníamos ciertos núcleos semánticos constantes que otorgaban cohesión a todas las obras. Aquí se utilizan ciertos procedimientos comunes pero no son iguales en las seis obras y no definen por sí mismos un modo de escribir teatro histórico. Más allá de las proyecciones temporales o de las escenas bélicas, son obras que difieren entre sí en su aspecto dramático y en lo que hace a sus géneros. No es casual la descripción de la *Trilogía* con que abrimos estas líneas que propone un género diferente para cada una de las partes que la componen.

No es casual, tampoco, que *La Prudencia en la mujer* y *Antona García* hayan quedado como obras aisladas plausibles de protagonizar un análisis ellas solas, muy al contrario de la posibilidad que presentaba el *corpus* de Lope de agrupar y estudiar ciertas constantes. Estamos en el camino hacia Calderón: la mayor parte de los sucesos históricos ya se han independizado de la forma crónica (a excepción de cuando las circunstancias realmente lo requieren, recordemos por ejemplo el año de 1625) en tanto molde para ligar y cohesionar los núcleos históricos y las ideas y el molde solamente sirve para facilitar ciertos mecanismos de representación.

Hay, como ya hemos visto, otras variantes fundamentales, la más importante de ellas es la opción por narrar los hechos y no mostrarlos en escena. Tal vez la presencia de estos largos parlamentos, que relatan acciones sucedidas, sea el único eje de contacto entre todas las obras desde el punto de vista dramático; mientras que desde lo ideológico sí hay una fuerte voluntad de homogeneidad en el *corpus* relacionada, claro está, con la funcionalidad ejemplar de la materia elegida.

Un paso más adelante, Calderón elegirá sucesos puntuales, con clara intención didáctica y trabajará sobre ellos dramáticamente. Entiendo que, si pensamos en términos de continuidades temporales, se puede postular que otra de las constantes de este *corpus* tirsiano consiste en cargar nuevamente de contenido

histórico a la ideología, no ya desde el molde de las crónicas de Lope sino desde la fórmula de la comedia ya consolidada que permite otro tipo de procedimientos dramáticos.

Indudablemente la claridad teórica que Tirso manifiesta en los *Cigarrales* acerca de la legitimidad de construir ficciones sobre bases históricas no tiene que ver con un interés por la práctica del teatro histórico sino con condiciones más esenciales de la Comedia en general. Dicha cita solamente es un alegato a favor de la verosimilitud y de la invención como premisas fundamentales de la nueva forma dramática pero no hace ningún tipo de alusión puntual al teatro histórico que quede demostrada en la producción dramática del mercedario.

## CAPÍTULO VI

### LAS OBRAS HISTÓRICAS DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Calderón, como el Barroco, acaso demuestran que la modernidad ya no se valida tanto concentrándola en una globalidad o sistema como situándonos frente a ella en una perspectiva distanciada que renuncie a una totalidad para atender indagaciones o asedios fragmentarios.

E. Rodríguez Cuadros (1996: 127)

#### 6.1 CRÍTICA Y POÉTICA

Llegamos así a Pedro Calderón de la Barca, el último de los grandes dramaturgos de los Siglos de Oro y también el último del *corpus*. Entre la primera obra de teatro histórica de Lope y la última de Calderón han pasado ochenta años. Casi un siglo en el que se produjeron importantísimos descubrimientos y reacomodamientos en el sistema genérico de la Comedia. Teniendo en cuenta que el paso del tiempo es solo uno de esos factores, no nos serán útiles, en el caso de Calderón, los mismos criterios de lectura que usamos para Lope.

Cuestiones poéticas exigen que el teatro histórico de Calderón sea leído desde un ángulo diferente que el de sus antecesores. Por ejemplo, no debemos olvidar, tal como vimos en el capítulo referido a la preceptiva, que a partir del segundo cuarto del siglo XVII la relación entre teoría y práctica deja de ser tan cercana como en la época anterior, se abre hacia otros tipos de debate focalizados en la legitimidad de la comedia. Voy a repetir, sin embargo, algunas de las ideas esbozadas en el capítulo III en tanto nos van a resultar útiles para el análisis de Calderón. En primer lugar, quiero rescatar el concepto de comedia heroica mencionado por Pellicer en su *Idea de la Comedia*. La cita que se puede consultar en el capítulo referido a la preceptiva describe dos tipos genéricos que son la comedia heroica y la comedia lírica; esta división continúa la idea de la materia que se utiliza pero es importante, como vamos a ver, en tanto la mayoría de las obras históricas de Calderón podrían adscribirse a esta categoría.<sup>1</sup>

Las dos últimas preceptivas importantes de la época (*Aprobación de la Verdadera Quinta Parte* del Padre Guerra y el *Theatro de los Theatros* de F. Bances Candamo) están escritas luego de la muerte del dramaturgo. En ellas las polémicas

---

<sup>1</sup> Remito una vez más al artículo de M.G. Profeti (2000)

centrales durante los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII se han desplazado hacia otros ámbitos.<sup>2</sup>

Ya no se pone en tela de juicio la legitimidad de la mezcla entre lo trágico y lo cómico, ni tampoco se adscribe una materia específica para la tragedia y otra para la comedia sino que se utiliza el argumento como criterio diferenciador de tipos de comedias. Es decir que el rótulo de comedia paulatinamente ha ido evolucionando hasta englobar en sí mismo también tipos de obras más cercanas a la tragedia.

Por su parte, en la *Aprobación* del Padre Guerra se vislumbra más que la preocupación estética, la necesidad de justificar la representación de comedias, en oposición a los teatrófobos, por ejemplo, al alegato contrario a la representación presente en el *Tratado contra los juegos públicos* del Padre Mariana. Recordemos que en este período los debates acerca de la licitud del teatro pasan a ocupar el lugar más importante, recordemos también que en 1644 el Consejo de Castilla propone el cierre de los corrales lo que sumado a la muerte de Isabel de Borbón hace que recién cinco años más tarde, en 1649, fecha de la nueva boda de Felipe IV con Mariana de Austria, se reanuden las representaciones.<sup>3</sup>

Según Vitse (1983: 503-504), para quien estas preceptivas se corresponden con la tercera etapa por él definida, la de la paralización, tanto la *Aprobación* como el *Teatro de los Teatros* tienen como características comunes que “subordinan el debate estético a la normalización ética frente al triunfo del puritanismo.” Es interesante también que para el crítico francés, estas poéticas plantean una “desorbitación del tópico de la superioridad (en la representación de los sucesos) de la Poesía sobre la Historia, por la hiperbolización de la noción estética de la imitación transfiguradora y universalizadora, lo cual coincide con mis afirmaciones de que la cuestión entre la verdad, la verosimilitud y la poesía ya ha sido dejada de lado definitivamente.

También señala que en esta época se comienza a realizar un importante esfuerzo taxonómico para clasificar las comedias. Se encauza la primitiva diferenciación de Torres Naharro en las ideas reformistas, con lo cual las divisiones

---

<sup>2</sup> Es allí donde surge la oposición entre Lope como monstruo de la naturaleza y Calderón como monstruo de ingenio.

<sup>3</sup> Al decir de Arellano (1995, 142) las propuestas del Consejo de Castilla contemplaban: el cierre de los corrales, o al menos restringir las actividades teatrales, con vigilancia rigurosa de los bailes, el control de las actrices, la represión de los escándalos, etc... También establece que no se escribieran comedias de invención sino históricas y sin amores, reconociendo la potencialidad ejemplificadora de la materia histórica.

tienen que ver con las historias de amor o con las que presentan materias “de buen ejemplo” que son las basadas en hechos históricos.

En resumen, otros problemas poéticos cruzan la escena en el momento en que Calderón produce su obra más significativa, a partir de la tercera década del XVII. Me interesa destacar el predominio de la materia para distinguir tipos diferentes de comedia: heroica, historial; esto también da cuenta de un mismo fenómeno: la pertinencia de llamar a todo bajo el rótulo de Comedia y la consolidación del nuevo modelo dramático de la tragicomedia.<sup>4</sup>

En relación con los ciclos dramáticos, ya vimos en el capítulo I que se pueden establecer distintas periodizaciones cronológicas sin optar por figuras de autor centrales. En el caso de Calderón, entonces tenemos obras que pertenecen a la década de cambios de la Comedia, la que va desde 1630 a 1640 y, por otra parte, obras que podrían incluirse dentro del período definido por Vitse (1983: 501) como “segunda comedia o comedia de la modernidad” y otras más tardías que corresponden al tercer período en el cual se produce, para el crítico francés una paralización de la comedia.

Cada uno de estos períodos, como ya marcamos, reviste características ideológicas diferentes, para Vitse (1990): la producción calderoniana se corresponde con el ascenso y la caída del heroísmo aristocrático que rodea a Felipe IV, con la fecha intermedia ya mencionada de 1644. Para M. G. Profeti (2000) las características ideológicas son muy otras y están estrechamente relacionadas con la “autoeducación del público de los corrales”. Para E. Rodríguez (1997) la clave radica en entender a Calderón como producto de la ilustración, del romanticismo y de la modernidad.

Además de esta evolución y de este cambio en las cuestiones poéticas hay también razones biográficas que marcan cierta diferencia con los autores que analizamos anteriormente. Calderón no ha escrito gran cantidad de obras de tema histórico, no solamente si comparamos con la gran cantidad escrita por Lope, sino también si tenemos en cuenta el resto de la producción calderoniana.

Otro dato curioso de las obras históricas de Calderón es que las encontramos diseminadas a lo largo de todos los años de su producción dramática; al contrario de Lope entre cuyas obras teníamos un período comprendido entre 1600 y 1615 en el

---

<sup>4</sup> Recordemos, tal como explico en el capítulo II de esta tesis, que es Caramuel, a partir de su tan citada afirmación: *Latus patet “Comoedia” quam “Tragoedia”: omnis enim Tragoedia est Comoedia, non contra.* (apud Vitse 1990, 307)

que las obras sobre la historia de España hacían eclosión y luego una progresiva disminución hasta 1625, año de su última obra.

En Calderón no sucede esto: su primera obra acerca de historia de España data de 1617 y trata sobre la historia de la Virgen del Sagrario y de la ciudad de Toledo; mientras que la última comedia que dramatiza un hecho histórico acaecido durante el reinado de Carlos V, *El postrer duelo de España*, fue escrita en 1665.<sup>5</sup> Con lo cual nos encontramos con un largo período en los que el dramaturgo escribe obras acerca de diferentes acontecimientos de la historia de España, pero también en los que el dramaturgo cambia, como veremos más adelante, sus propias formas dramáticas.

Es decir que no habría en Calderón, como por ejemplo definía Oleza para Lope, un período en donde la escritura de obras acerca de la historia de España se transforme en un proyecto dramático, ni siquiera habría en estas comedias ningún tipo de opción experimental con la materia histórica, como sí creo haber demostrado que existía en Lope.<sup>6</sup> Por otra parte lo que sí ha definido la crítica son diferentes períodos en la escritura calderoniana, no del modo de un primer Lope o un post-Lope, sino siguiendo algunos hitos biográficos. Si bien entendemos que ello no es lo ideal, por lo menos nos permitirá sistematizar de algún modo los casi sesenta años de producción dramática calderoniana.

De las distintas periodizaciones creo que la más convincente es la de Arellano (1995, 450) quien propone identificar dos fases en la obra de Calderón: “La primera desde *Amor, honor y poder* (1623) hasta el cierre de los teatros de 1644-1649 y la segunda que ocupa las tres décadas posteriores a su ordenación sacerdotal [...] Las comedias cómicas de corral se concentran en la primera etapa mientras que la segunda se centra en el teatro religioso de los autos y en las fiestas cortesanas”.<sup>7</sup>

No me voy a detener en la fortuna crítica que ha tenido Calderón a lo largo de los siglos, sino solamente para aclarar que sus dramas de historia de España no han sido abordados en conjunto por la crítica a excepción de dos casos especiales. Por un

---

<sup>5</sup> Si no consideramos *El gran príncipe de Fez* que es de 1669 como específicamente histórica. Para el problema de la clasificación de esta obra véase M. Romanos (2002).

<sup>6</sup> Tal vez las tragedias de honra se puedan pensar como experimentos acerca del tema de la honra, pero no hay algo similar en relación con la materia histórica. En este punto Calderón se acerca a Tirso, como veremos más adelante.

<sup>7</sup> Otra de las posibilidades es la que propone A. Valbuena Briones (1997: 25) quien sugiere dividir en cuatro períodos: aprendizaje entre 1618 y 1624; inspiración desde 1625 a 1640; reflexión y crisis entre 1641 y 1651 y esplendor fastuoso desde 1652 hasta su muerte en 1681.



lado las tragedias de honra constituyen indudablemente el subgénero mejor definido y mejor estudiado de toda la producción calderoniana y han dado lugar a las más variadas lecturas, que expondré más adelante. La otra excepción son los inteligentes trabajos de F. Ruiz Ramón alrededor de la tragedia calderoniana y de ahí su lectura de los dramas históricos. Fuera de ello no hay un estudio de conjunto que dé cuenta de las características de estas obras.

En lo que hace a nuestro *corpus*, dentro del primer período incluyo obras como: *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (1617/1618), *El sitio de Bredá* (1625), *La cisma de Ingalaterra* (1627), *Luis Pérez el Gallego* (1628), *El príncipe constante* (1629), *Amar después de la muerte* (1633), *A secreto agravio, secreta venganza* (1635), *El médico de su honra* (1635), *El alcalde de Zalamea* (1636), *Las tres justicias en una* (1636), *Gustos y disgustos no son más que imaginación* y *La niña de Gómez Arias* (1638), mientras que para el segundo corresponden *La aurora en Copacabana* (1661) y *El postrer duelo de España* (1665).

Con lo cual puedo arriesgar que la mayoría del teatro histórico calderoniano estaría dentro del período vitseano de la comedia de la modernidad. Podría arriesgar también que pertenece casi todo a la década de oro de la comedia española y, un paso más allá, también se podría afirmar, luego lo justificaré, que este tipo de obras (entre las que se incluyen dos tragedias de honra) constituyen los ejemplos más claros de la Comedia nueva.

Finalmente, me parece importante organizar el *corpus* de acuerdo con la época de los sucesos representados, podremos ver que no hay ningún tipo de predilección por algún momento de la historia de España como había en Lope con la época de la Reconquista. En lo que hace a este grupo de obras calderoniano no es un recorte de un *corpus* de extensión mayor sino que representa la totalidad de las obras del dramaturgo sobre la historia de España.

Una primera recorrida deja claro que no estamos frente a una vasta producción y que además dentro de los dramas históricos adquieren la misma importancia que los que dramatizan la historia de España aquellos que hacen lo propio con sucesos de la historia antigua, bíblica o de santos. Es por eso que, como veremos inmediatamente, todas las clasificaciones de las obras de Calderón proyectan un límite difuso entre dramas históricos, religiosos o bíblicos.

Realicé, de todos modos, una clasificación temática teniendo en cuenta que un mismo tema o una misma obra dramatizada no implica ni que las obras tengan rasgos constructivos similares, ni que la Historia cumpla en ellas la misma función.

De esta forma dividí en etapas temáticas: una primera época que abarca la Reconquista, hasta el período de los Reyes Católicos, inclusive, y en la que se dramatizan episodios históricos acaecidos en estos años: *Origen...*, *El príncipe constante*, *El médico de su honra*, *Las tres justicias en una* y *La niña de Gómez Arias*. Un segundo momento que dramatiza la época imperial, las obras que aquí se incluyen son: *La cisma de Inglaterra*, *Luis Pérez el Gallego*, *La aurora en Copacabana* y *El postrer duelo de España*. Hay, también, una última etapa que comprende los sucesos contemporáneos a su escritura y la obra que reviste estas características es *El sitio de Bredá*.

Es imprescindible señalar que la inclusión de las obras en alguno de estos períodos temáticos se lleva a cabo en algunos casos por la sola mención de un rey. Cabe destacar también, que una subdivisión dentro de cada uno de estos grupos debería considerar si lo que se dramatiza es el suceso histórico o si la Historia sólo aparece aludida en el nombre de un rey, una batalla o algún suceso similar.

Así, luego de esta clasificación temática, me parece imprescindible realizar una nueva clasificación que dé cuenta de otras características como la relación entre la trama histórica y los acontecimientos individuales, la funcionalidad ideológica o las características propiamente dramáticas.

## 6.2 ¿CALDERÓN DRAMATURGO DE LA HISTORIA?

La escasa cantidad de obras de tema histórico, el largo intervalo cronológico durante el cual Calderón las escribe, la inexistencia a primera vista de un sistema de significaciones que cohesionen estas comedias o la superposición en bastantes casos de criterios taxonómicos son algunos de los problemas que debemos considerar en el momento de entrar al *corpus* calderoniano. Otra de las particularidades de las obras calderonianas sobre la historia que debe llamarnos la atención es que las comedias de temas acerca de la historia de España no superan en número a las comedias sobre historia antigua, con lo cual podemos esbozar cierta posición del dramaturgo frente a la Historia en general, más allá de la especificidad temática.

Si en Lope la dramatización de sucesos que tenían que ver con la historia de España, como tema central o como fondo para las acciones principales, excedía en mucho la dramatización de historias de otros períodos en Calderón ambos tipos de comedias conforman un *corpus* relativamente parejo. Obviamente no creo que la importancia radique en la estadística sino que esto entraña importantes premisas en el momento de una lectura ideológica. Si no hay una diferencia significativa de las comedias que dramatizan la historia de España podemos pensar, casi automáticamente, que no existe en el *corpus* calderoniano esa necesidad programática de construir la genealogía del Imperio español que definíamos en Lope. Podemos pensar, sí que la noción de historia que maneja Calderón está relacionada con la consolidación y el triunfo de los principios reformistas que mencionábamos en el apartado anterior. Bajo este supuesto toda historia es ejemplar, o mejor aún cualquier episodio histórico que aparezca como suceso ejemplar cumplirá eficazmente su función pedagógica, más allá de que dramatice sucesos ocurridos durante el reinado de Herodes, el de Alejandro Magno o el de Felipe II.<sup>8</sup>

El panorama resulta más que complejo y me ha llevado en varias ocasiones a pensar si, en realidad, no habría que replantear en Calderón directamente la pertinencia de definir un teatro histórico y más aún un teatro histórico específico sobre obras de la historia de España, en tanto lo único que puede aparecer como fórmula unificadora es la convicción ideológica acerca de la ejemplaridad de la historia. Como intenté explicar, este criterio no distingue las comedias de historia de España del resto de las obras históricas, tal vez ni siquiera de las de historia religiosa.

Si a esto le sumamos que, una vez más, las clasificaciones operan desde lo argumental y en este caso fallan sobre todo porque son obras esencialmente distintas que ni siquiera parten de iguales supuestos argumentales en el momento de dramatizar distintos episodios de la historia de España. También considero, como demostraré más adelante, que este grupo de obras tampoco recurre, en su mayoría, a grandes sucesos históricos sino que es evidente que Calderón trabaja con hechos históricos de gran potencialidad dramática que, como suplemento casi obvio traen consigo la enseñanza ideológica. Pese a esta complicación que se presenta en un acercamiento a priori al *corpus* y de la inexistencia de un proyecto taxonómico

---

<sup>8</sup> Para ampliar el panorama acerca de los dramas de historia antigua de Calderón es indispensable la consulta de Romanos (2002), Cirmigliaro (2002)

programático de las obras de tema histórico calderonianas, existe sí una serie de intentos por organizar toda su producción.<sup>9</sup>

La primera de estas clasificaciones que me parece significativa en tanto expone tres modos posibles de agrupar las comedias, es la de Juan Eugenio Hartzenbusch que se puede consultar en el *Catálogo de las comedias de Calderón clasificadas* de su edición de la B.A.E. de 1850 (pp.685-686). Estas posibilidades formuladas por Hartzenbusch son: una que propone dividir según argumento no inventado e inventado (donde entra, obviamente, la definición de teatro histórico); otra que divide en comedias bíblicas y devotas y comedias profanas y una tercera que escapa a la división temática y echa mano de un criterio puramente genérico que diferencia tragedias, dramas, comedias, zarzuelas y óperas.<sup>10</sup> Recordemos que la clasificación de Hartzenbusch recobra sentido en el marco de su edición de las obras de Calderón.

Marcelino Menéndez Pelayo también realiza por su parte una clasificación de las obras calderonianas. Si bien no es, como ya adelanté, una clasificación programática, ligada a un proyecto editorial como sí es la de Hartzenbusch o la que formula el propio don Marcelino para Lope, resulta interesante por las diferencias genéricas que maneja. Dicha organización debemos relevarla en sus conferencias acerca de Calderón, reunidas en *Calderón y su teatro* (1910) y va planteando una división que mezcla criterios genéricos pero también temáticos. Así el crítico diferencia entre autos sacramentales, dramas, comedias y géneros secundarios. Dentro de los dramas subdivide en religiosos como *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* o *El príncipe constante* o *La aurora en Copacabana*, dramas filosóficos, dramas trágicos entre los que incluye por ejemplo *La niña de Gómez Arias*, *El alcalde de Zalamea* y las tragedias de honra y dramas históricos los que comprenden dramas de historia antigua o contemporáneos como *Amar después de la muerte*. La división de Menéndez Pelayo, que la crítica ha seguido manteniendo con algunas variaciones, deja ver el mayor problema en el momento de clasificar este

---

<sup>9</sup> Para Calderón no tenemos la monumental clasificación-edición que realiza M. Menéndez Pelayo para Lope.

<sup>10</sup> Cabe destacar que en esta división de Hartzenbusch todas las obras de historia de España se clasifican como tragedias o como dramas, excepto *Gustos y disgustos no son más que imaginación* (sic.) y *El sitio de Bredá* que figuran como comedia palaciega y comedia de tramoya o dramas de espectáculo respectivamente.

tipo de obras en Calderón: la imposibilidad de discernir claramente aquellas obras de tema histórico de aquellas de tema religioso.

Estas dos primeras posibilidades de agrupar las obras, se continúan en organizaciones más modernas, como la que realiza el otro gran editor de la obra calderoniana, Ángel Valbuena Briones quien organiza las obras según criterios puramente "genéricos". Divide, de este modo, en principio en comedias, dramas y autos sacramentales. Para los dramas propone la siguiente clasificación: históricos (historia antigua, medieval y moderna), filosóficos, bíblicos, religiosos, de honor y mitológicos.<sup>11</sup> Un acercamiento más profundo a cada una de estas clasificaciones deja como conclusión que ninguna de ellas establece rasgos para las obras que engloba, sino que funcionan de modo inverso: a partir de la delimitación de totalidades, queda impuesta una unidad que agrupa obras dispares.

Con lo cual nos encontramos aquí con una de las actitudes frente al fenómeno de lo genérico descrita por Briggs y Baumann que explicamos en el capítulo I: aquella que tiende a considerar de modo atomístico cada una de las categorías genéricas. De ahí que no resulte satisfactorio el mecanismo de adjudicación de obras a cada una de las categorías en tanto el *corpus* de obras históricas calderonianas demanda claramente la segunda actitud sugerida por los estudiosos: la de categorías genéricas que se superponen e interconectan en una diversidad compleja de modos.

Desde la crítica más moderna Ignacio Arellano (1995: 458-498) propone una nueva clasificación para la producción calderoniana en un proyecto ya no editorial sino pedagógico, a la que divide en dramas y comedias. Dentro de los primeros considera dramas religiosos, dramas de honor y dramas históricos. Estos los restringe a los de historia de España y los clasifica en subgéneros. Así, en una delimitación en algunos aspectos similar a la que nosotros propusimos para Lope, en tanto marca como posible criterio diferenciador la funcionalidad que la materia histórica cumple en ellos, define cuatro posibilidades diferentes de drama histórico: la utilización para la exaltación celebrativa en donde se incluye *El sitio de Bredá*, el enaltecimiento religioso católico presente en *La aurora en Copacabana* o en *El príncipe constante*, la construcción de la tragedia que se manifiesta claramente en *La*

---

<sup>11</sup> Esta clasificación se encuentra en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, edición de Ángel Valbuena Briones, 1959, tomo I, Dramas, Madrid, Aguilar, 4ª ed., 33-34.

cisma de *Ingalaterra* y por último el drama histórico con elementos de crítica como *Amar después de la muerte*.

La clasificación de Arellano, lejana a las otras tres clasificaciones posibles, en tanto sí parte de la premisa de las categorías genéricas como nociones articulables y no como compartimentos estancos, tiene ventajas y desventajas. Indudablemente es consecuencia del cambio en la mirada sobre el teatro español áureo en general y del de Calderón, en particular, que ha pasado de ser un bloque monolítico, fuente de análisis unívocos a ser un complejo entramado de niveles que oscilan desde la estructura dramática hasta la representación escénica y, al mismo tiempo, cada uno de esos niveles productor de sentido en la totalidad del drama barroco.<sup>12</sup>

Resulta también auspicioso que una categoría acerca de los dramas históricos indague sobre el papel que cumple en ellos la materia histórica. Sin embargo, faltaría aclarar que la opción por una taxonomía de este tipo es el resultado de la imposibilidad de englobar estos dramas bajo otros criterios unificadores. Creo que es altamente favorable que dicha clasificación no distinga entre materia histórica religiosa y materia histórica pura, especialmente en Calderón en cuyas obras históricas, como ya vimos, confluye casi siempre la materia religiosa.

Sin embargo, el gran problema de esta división es que está pensada, en tanto criterio pedagógico, a partir de ciertas obras canónicas y no opera para el *corpus* en general con lo cual solamente sirve para los dramas allí analizados (*El sitio de Bredá*, *La cisma de Ingalaterra*, *La aurora en Copacabana*, *El príncipe constante* y *Amar después de la muerte*.) Es decir opera de modo inverso, va de las obras a las categorías en lugar de definir elementos más o menos constantes en algún grupo, con lo cual solamente es dable ubicar una obra en cada una de esas caracterizaciones.

Por otra parte, no estoy del todo segura de que rótulos tan específicos como exaltación celebrativa, enaltecimiento religioso católico, construcción de la tragedia

---

<sup>12</sup> La crítica es en este aspecto extensísima. Cito consideraciones de críticos procedentes de diferentes escuelas pero que finalmente ponen en práctica estas lecturas del teatro. Para J. Oleza (1994:238): "La diferencia de los géneros dramáticos no es sólo postulada desde el contenido teatral sino también desde la propuesta espectacular y desde la recepción." Por su parte un crítico cercano al marxismo como Díez Borque (1996: 8) indica que: "En la pluralidad de temas estudiados hay una apertura a nuevos planteamientos metodológicos, con la unidad de sentido que nace de considerar en relación problemas de teoría, públicos, espacios, formas y funciones del teatro de los Siglos de Oro..." mientras que una lectura más derridariana como la de Paul Julian Smith (1995: 150) señala: "el cuaderno mágico de la comedia es, al mismo tiempo, la imaginación del autor y la memoria del público, el residuo acumulativo de un proceso teatral continuador que permite una siempre creciente estilización del lenguaje y de la economía de los medios, a medida que la ejecución del dramaturgo y la competencia de público se alimentan recíprocamente."

y el drama histórico con elementos de crítica estén funcionando todos en el mismo nivel de análisis. Mientras que la exaltación celebrativa está dando cuenta de un proceso particular de producción cercano a una pieza de circunstancias (como veremos más adelante que es de hecho el modo de describir *El sitio de Bredá*, pero también *Origen...*), el enaltecimiento religioso católico y el drama histórico con elementos de crítica apelan al elemento ideológico de las obras y la funcionalidad de la Historia, como constructora de la tragedia, hace alusión a características más cercanas a lo genérico.

Por mi parte, creo que lo principal es acordar que no estamos frente a un *corpus* homogéneo, o por lo menos no frente a una homogeneidad que funciona desde una coherencia de tipo argumental o de cánones genéricos. Ni siquiera opera siguiendo una coherencia ideológica que vaya más allá de la Historia como enseñanza, recordemos, desde el extremo opuesto la fuerza simbólica de las crónicas dramatizadas de Lope.

En Calvo (2002) me interrogaba acerca de las posibilidades de delimitar estas obras bajo alguna idea de conjunto y me parece que la respuesta a esta pregunta puede hallarse en una cita de Michel Foucault (1989) que, en lugar de proponer la unidad del sistema opta por pensar a partir de la dispersión. Este sistema de dispersión se daría para el filósofo francés “en el caso de que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamientos, transformaciones, etc.)”

Así, desde la premisa de la diversidad y no de la unidad es que tendrá más sentido un acercamiento a este *corpus* calderoniano de obras acerca de la historia de España. Creo también que es un modo de recuperar el asedio fragmentario propio de la modernidad que el propio Calderón encarna, postulado por Rodríguez Cuadros (1997) en el epígrafe con que abrimos este capítulo. Sólo intentando una definición a partir de ciertos ejes que den cuenta de diferencias es que podremos llegar a establecer interrelaciones entre las obras pero también entre las categorías genéricas que lleguemos a definir organización del *corpus*.

Considero que, como en el caso de Lope y de Tirso, estas categorías deben atender los mecanismos y a las reglas de uso de la Historia dentro del armado de la obra, pero deben también comprobar el funcionamiento de la Historia dentro de los

diferentes niveles dramáticos para delimitar luego los mecanismos ideológicos que esa utilización lleva consigo. Tal vez no va a ser tan importante, en el caso de Calderón, tener en cuenta los equilibrios genéricos que la utilización de la materia histórica define, sobre todo porque la cuestión en términos de preceptiva ya ha sido superada. Sí será importante, por ejemplo, tratar de delimitar las posibles razones de la elección de sucesos históricos acotados para dramatizar, sin que ello implique que vayamos a otorgar un papel fundamental a las fuentes de las obras.

Pese a esta suerte de caos con el que aparentemente nos encontraremos, en el momento de analizar este *corpus*, hay una serie de elementos metodológicos que permanecen indudablemente invariables. Así voy a seguir partiendo de la funcionalidad de la Historia como materia estructurante de la coherencia interna de los dramas, no solo de la trama sino también de las coordenadas espacio-temporales y del sistema de personajes.<sup>13</sup> También voy a seguir considerando como elemento fundamental el correlato ideológico, las condiciones de producción de las piezas teatrales, en algunos casos sus condiciones de representación.

Podemos, entonces, realizar un recorrido por los dramas históricos calderonianos trabajando con coordenadas teóricas lo suficientemente amplias que permitan ser todo lo exhaustivas posibles sin caer en definir una categoría por obra. Creo que los acercamientos al teatro histórico que propuse en el primer capítulo nos ayudarán a desentrañar algunos de estos problemas. Por ejemplo, en el caso de las ideas de Lindenberger (1975) sobre el drama histórico en general, recordemos que el crítico optaba por no definir el teatro histórico como género sino por ver formas particulares de dramas históricos en diferentes épocas, sus relaciones de temporalidad, los modos de aprehensión de lo histórico por parte de los dramaturgos y del público. Entiendo que son todos conceptos que, si bien los tuve presentes en Lope y de Tirso, resultan fundamentales para Calderón.<sup>14</sup>

De este modo, y siguiendo a Lindenberger (1975), considero que la historia en las comedias de Calderón presenta siempre dos funciones con diversos matices que serán propios de cada una de las obras. Estas funciones no definen en sí mismas matrices genéricas sino que solo ayudan a comprender el lugar de lo histórico en este

---

<sup>13</sup> Retomo una vez más el esquema de Oleza (1986) de las tres posibilidades, ya citado en capítulos anteriores.

<sup>14</sup> Las crónicas dramatizadas de Lope no son otra cosa que la resolución de la materia histórica en "panorama", pese a que Lindenberger adscribe esta forma de magnificación al siglo XIX.



*corpus* de catorce dramas de Calderón, siguiendo estos paradigmas pude delimitar dos posibilidades.

La primera de ellas tiene que ver con uno de los modos de magnificar la historia: la ceremonia; recordemos que para Lindenberger (1975: 71) estos modos de magnificación de la historia se expresan a través de la tragedia, de la ceremonia y del panorama. Para explicar cómo se produce esta magnificación, el estudioso del teatro histórico ejemplifica con un análisis de *Henry V*:

The problem we have with *Henry V* is, of course, that it is a different kind of play both from the histories and comedies that immediately preceded it and from the great tragedies that Shakespeare wrote soon after. It is not simply that it manages to reveal its real quality in the theater more than on the printed page, but, above all, that it depends on its ability to establish a communal experience with its audience. Indeed, the difficulty that critics have had understanding its essentially ceremonial character should remind us of the limitations of the specifically literary modes of analysis we apply to dramas of all kinds[...] Ceremonial drama eschews the kind of unity which the literary mind is accustomed to seek in most forms of drama. Indeed, the unity of a ceremonial play exists less in its text than in the consciousness the audience has of a unity in the events and in their traditional meaning. (1975: 79)

De esta larga definición, pero también de la familiarización con este tipo de dramas, creo correcto afirmar que en ellos no solamente se dramatizan exclusivamente hechos históricos, sin ninguna historia privada que pese significativamente sobre la intriga dramática, sino que además funcionan de modo similar a las antiguas crónicas dramatizadas de Lope: siguiendo en primer lugar presupuestos ideológicos que condicionarán, a todas luces los componentes de su dramaturgia.

Son claros ejemplos de ello: *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (1617-1618), *El sitio de Bredá* (1625), *La cisma de Ingalaterra* (1627), *El príncipe constante* y *La aurora en Copacabana* (1661) con las consiguientes diferencias en el armado dramático dadas las distintas épocas de producción.

La segunda categorización, más cercana tal vez a los dramas de honra propuestos por Oleza (1986,1997) para Lope, comprende los dramas históricos individuales en donde se dramatiza un problema particular dentro de un marco histórico que lo legitima, le otorga verosimilitud y en Calderón le añade determinadas características ideológicas. No siempre, en el caso de Calderón estos dramas individuales se pueden reducir a conflictos de honra, pese a que se pueda

instaurar el caso de las tragedias de la honra conyugal y no conyugal como paradigmático, pero de ningún modo esto es definitorio del grupo.

Hay, por último, dentro de este grupo ciertas obras, como me encargaré de demostrar más adelante, que si bien esbozan un problema de honra no lo plantean como el soporte principal de su intriga dramática. Evidentemente en este grupo de comedias tendrán mucha más relevancia los elementos relacionados con el armado dramático que los relacionados con cuestiones ideológicas, por lo cual están cerca de las tragicomedias nuevas de Lope, aunque presentan, en algunos aspectos, modelos diferentes.

Las obras, en donde se cumpliría esta función, son las más numerosas y difieren entre sí en los niveles de relación y de imbricación entre lo histórico y lo privado y entre las características dramáticas que poseen. Del mismo modo que con las tragicomedias nuevas de Lope, se pueden identificar en ellas diferentes matrices genéricas que van desde la tragedia edificada en los dramas de honra: *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza*, (1635), comedias a mitad de camino entre heroicas y cómicas como *El postrer duelo de España* (1665) hasta una suerte de comedia palatina como *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (1634). Incluyo también dentro de este grupo obras tales como: *Luis Pérez el gallego* (1628), *Amar después de la muerte* (1633), *La niña de Gómez Arias* (1638), *Las tres justicias en una* (1636).

Dejo en claro, una vez más, que estas funciones de la Historia no definen modos de escritura dramática sino que solamente construyen formas diferentes de hacer teatro histórico y de armar diversas relaciones entre lo público, lo histórico y lo privado. Me interesa aclarar, también, que la posición que tengo frente a estas obras no me permitirá ir más allá de delimitar en ellas los modos de imbricación entre la Historia y la Poesía y la descripción de algunos problemas particulares que presentan ciertas obras en el manejo de esta relación.

Pero resulta realmente difícil establecer matrices especiales de la Historia como establecí en Lope y en Tirso. La razón de esto es que, ahora sí, realmente llegamos al último eslabón en la evolución del tratamiento de la materia histórica que puede ser dramatizada adecuándose a las matrices genéricas disponibles en el sistema dramático perfeccionado en la década de 1630.

Antes de continuar con los análisis específicos de estos modos de utilizar la Historia, me voy a detener brevemente en un subgrupo de dramas que la crítica ha definido claramente y estudiado de manera exhaustiva desde los más diversos ángulos críticos. Me refiero a las tragedias de honra, algunas de las cuales también explotan la relación entre la historia y la trama privada.

#### 6.2.1 UN SUBGÉNERO CLARAMENTE DEFINIDO: LOS DRAMAS DE HONOR

¿El honor que nace mío  
esclavo de otro? Eso no  
¡Y que me condene yo  
por el ajeno albedrío!  
¿Cómo bárbaro consiente  
el mundo este infame rito?  
(*El pintor de su deshonra*, 995b)

Me interesa detenerme en las tragedias de honra o dramas de honor en tanto *in stricto sensu* deben ser consideradas como teatro histórico. Todas ellas, las de honor conyugal (*El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*) y las de honor no conyugal (*El alcalde de Zalamea*) utilizan de algún modo y en algún aspecto dentro de su estructura dramática la dialéctica Historia- Poesía.

Desde el extremo del rey don Pedro como hacedor de ¿justicia? en *El médico de su honra* hasta la mera mención de un nombre en *El pintor de su deshonra* todas ellas muestran las diferentes posibilidades de utilizar un marco histórico en aras de la construcción de otra categoría genérica. Digo de otra categoría genérica puesto que las tragedias de honra constituyen, bajo mi punto de vista, el ejemplo acabado del teatro histórico de Calderón: temas, personajes o referencias históricas que se dramatizan siguiendo convenciones genéricas de cánones dramáticos ya definidos y a los que nadie se les ocurriría decir, en primer lugar, que son dramas históricos.

Estas obras eligen como molde la tragedia, tragedia calderoniana, cuyas características han sido claramente delimitadas por la crítica. A nadie se le ocurriría definir las primero como dramas históricos sino solo aclarar que el componente histórico es un artificio más de su construcción dramática. Así las define, por ejemplo, Arellano (1995: 469):

Uno de los modelos trágicos que se distinguen en la obra calderoniana es el que responde al universo cerrado del drama de honor. La presión de una ideología-dramática- convertida en esquema rígido que obliga a los individuos y que se coloca

por encima de ellos es la fuente de la destrucción trágica para los protagonistas, verdugos y víctimas- todos víctimas en diversos grados del código del honor.

Resulta interesante la cita de Arellano ya que creo que deja en claro que las tragedias del honor siguen un molde trágico, sea cual fuere la teoría de lo trágico que se adopte. Por otra parte no se refiere en ningún momento a la historia como rasgo que colabora en la construcción del riesgo trágico.

Se puede ir aún más lejos: en ninguno de estos casos lo histórico es condicionante de la tragedia porque hay justamente una preocupación para centrar lo trágico en la ahistoricidad de los hechos y en su universalización. Críticas tan disímiles como la "escuela inglesa" que ve al Calderón autor de los dramas de honor como un moralista humano, Vitse (2000: 62) que señala que la tragedia calderoniana nos sigue conmoviendo porque "escenifica nuestras más profundas y permanentes interrogaciones sobre el tiempo humano y la permanencia del ser" o Paul Julian Smith (1995: 184) para quien "la significancia del código del honor no se confina al tiempo y lugar en que se originó sino que más bien apunta a estructuras de redundancia original inherentes al funcionamiento del lenguaje, del deseo y de la sexualidad como preocupaciones culturales generales.", confirmarían mis afirmaciones.

Es decir que la materia histórica, presente bajo diversas circunstancias en estas tragedias, es inútil en el momento de definir las como tales, puesto que la tragicidad reside en que los conflictos planteados exceden las fronteras temporales y espaciales del momento que dramatizan.<sup>15</sup>

Las tragedias de honra quedan de esta forma excluidas de nuestro análisis en tanto no presentan como núcleo dramático fundamental el manejo de la materia histórica; no quiere decir esto que no sean dramas históricos. Por el contrario, creo que son los dramas históricos mejor logrados de los Siglos de Oro, pero tal vez los menos interesantes para analizar aquí puesto que lo que estamos intentando hacer a lo largo de estos capítulos es desmontar los procedimientos mediante los cuales se va construyendo este teatro histórico.

<sup>15</sup> No significa esto que Calderón no esté preocupado por su época. Cito al respecto a Marc Vitse (2000: 63): "Pero esto no significa que sus respuestas no sean históricas: histórica es la reafirmación del principio aristocrático de la superioridad del príncipe joven sobre el rey viejo; histórica, la conforación del código del honor como vía de acceso posible, en el teatro trágico hacia la grandeza para un noble vasallo capaz de imponerse por encima de un rey corrido; e histórica, para dar un último ejemplo, la demostración de la imposibilidad, para la mujer de vencer la fatalidad social de su feminidad."

Íntimamente ligado al problema de los dramas del honor aparece la cuestión de la tragicidad de Calderón. No me quiero detener en ello puesto que ya establecí algunas líneas de lectura en los capítulos introductorios y, por otra parte, la lectura de lo trágico que he estado desarrollando aquí se corresponde fundamentalmente con los rasgos que Vitse extrae de la tragedia en Calderón y que utilizaré una vez más en el momento de analizar las obras calderonianas.

## 6.2.2 LA HISTORIA MAGNIFICADA

Ya Bredá  
es del rey de España, y plegue  
al cielo, que el mundo sea  
su trofeo eternamente  
(*El sitio de Bredá*, 105a)<sup>16</sup>

Me voy a detener ahora en el análisis de estos primeros dramas en los que la prioridad es contar un hecho histórico en sí mismo. En todos ellos la historia se construye como una ceremonia, no solamente desde sus características internas sino a veces desde condicionamientos externos de producción. Una visión tal de la historia implica que se produzcan generalizaciones de caracteres y de escenas. Así lo primero que resalta es la función didáctico-moralizante por encima de cualquier relato de las acciones privadas que desaparecen en el marco del episodio histórico que se está dramatizando. Para H. Lindenberger (1975: 83)

Although ceremonial drama elevates the general over the particular, to the extent that it celebrates a single nation or a national tradition it cultivates one type particular, namely, that of place. The allegorized figure of Spain in Numancia lavishly prizes the river Duero along which the doomed town is situated- after which the river and three tributaries take their own allegorized form and prophesy Spain's future greatness.

Tenemos también que tener en cuenta que, en estas obras, la historia que se monta sobre el escenario responde a intereses nacionales, escritos para reforzar la idea de nación y, en consecuencia, la idea de religión tan cercana a ella, por lo que el componente ideológico es político-religioso. Se solucionaría, siguiendo estas premisas, uno de los problemas fundamentales en la clasificación de la obra calderoniana que es el que tiene que ver con la imposibilidad de diferenciar, en algunas ocasiones, entre los dramas históricos y los religiosos.

---

<sup>16</sup> Todas las citas de esta obra se realizan por A. Valbuena Briones (ed., 1959)

### 6.2.2.1 DRAMATURGIA

Antes de pasar a indagar las características particulares de algunas de las piezas que conforman este grupo, me parece imprescindible configurar sus características dramáticas en los diferentes niveles que conforman el texto teatral. En lo que hace a su estructura, hay que tener en cuenta que son obras que no presentan intrigas dramáticas paralelas significativas, en tanto todo se concentra alrededor del hecho histórico que se está dramatizando. Es significativo al respecto el esbozo de intriga paralela en *El sitio de Bredá*, a partir de un enredo de amor entre una doble pareja de sitiadas y sitiadores que parecería ofrecer material para una interesante intriga paralela; sin embargo, queda sin resolución una vez logrado el fin de la trama principal que es el de la caída de la ciudad:

FLORA

Mas alma, ¿que es lo que ves?

Ay pena celosa, y fiera!

Con Laura está el Caballero,

que a mí la vida me dio,

no fui tan dichosa yo,

entre amor, y celos muero.

LAURA

¿Cómo os llamáis?

FADRIQUE

Don Fadrique

de Bazan me llamo.

LAURA

Ay Dios

no sois el fingido vos,

con lo imposible me engaño:

como sabré si es aquel

don Vicente Pimentel?

FADRIQUE

O finge a la vista engaño

la muralla desde aquí,

o aquella la dama es

a quien piadoso, y cortés

vida en los casares di,

¿Cómo la pudiera hablar? (*El sitio de Bredá*, 91b)

Una situación dramática similar, aunque tal vez con aristas un tanto más complejas encontramos en *El príncipe constante* en donde la historia de amor existe, le da a la comedia cierto ambiente propio de las novelas moriscas, pero queda luego totalmente desdibujada frente al martirio, muerte y apoteosis del protagonista. Tal

vez algunas escenas dentro del cautiverio y en relación con el mundo de los moros adquieran cierta autonomía, pero de ningún modo pueden pensarse como núcleos dramáticos paralelos.

*La cisma de Ingalaterra* cuya trama principal se desarrolla sobre la base del conflicto religioso pero con múltiples elementos de intriga dramática, en un marco no demasiado histórico, tampoco presenta núcleos paralelos significativos. Por su parte, en *Origen...* es la misma estructura de la obra que abarca un lapso temporal que va desde los Reyes visigodos hasta Alfonso VI lo que hace imposible que se desarrolle otro tipo de intriga que no sea la cohesionada por los personajes religiosos, como la Virgen o los santos toledanos como San Ildefonso, Leocadia y Eugenio, que son los únicos capaces de perdurar a lo largo de casi cuatro siglos.

Respecto de esto último, cabe señalar que si bien estos dramas ceremoniales presentan múltiples rasgos que en un primer momento nos podrían inducir a identificarlos con las crónicas dramatizadas, ninguno de ellos, con la excepción de *Origen...* dramatiza largos períodos temporales.

En esta obra, que constituye una excepción, el dramaturgo se hace eco de las fórmulas anteriores al utilizar una estructura cara a Lope como la de la comedia trilogía, lo cual le sirve para dramatizar en la primer jornada el reinado del rey Recisunto y la victoria frente a la herejía pelagiana gracias a un milagro de la virgen; en la segunda, la entrada en Toledo del rey moro Tarif, vencedor de Rodrigo, y las preocupaciones de los habitantes de la ciudad por resguardar la imagen de Nuestra Señora del Sagrario y, por último en la tercera jornada la recuperación de Toledo a manos de Alfonso VII con la consiguiente recuperación de la imagen y de la capilla.

Pero recordemos que la historia de la Virgen del Sagrario es una obra temprana, compuesta en una matriz que Calderón pronto abandonará. Por el contrario, el resto de las obras nos mostrará sucesos históricos acotados en el tiempo y en el espacio.

Si bien son inexistentes las intrigas privadas en el marco de la Historia hay sí en todas estas obras, como bien nos deja entrever la enumeración de los núcleos dramáticos que presenté de *Origen...*, cierta superposición en las materias seleccionadas. Me refiero a la interrelación profunda que podemos delinear entre la Historia y la religión, más allá de que, por ejemplo, según la clasificación de

Hartzenbusch, las dos únicas obras que comparten el rango de “históricas” y “devotas” sean *Origen...* y *El príncipe constante*.

En todos los casos, queda claro que la historia y la religión están, para Calderón íntimamente ligadas y que el relato de la historia de España no puede ser pensado sin la presencia del elemento religioso.<sup>17</sup>

Comenzando por la primera de sus obras: *Origen*, sus propias condiciones de producción confirman estas ideas. Recordemos que la obra está datada en 1617 y se parte de la posibilidad de que haya sido escrita como pieza conmemorativa de la inauguración de la capilla de la virgen en la Catedral de Toledo. Así lo manifiesta A. Valbuena Briones (1997: 26b)

En 1616 se hicieron solemnes festividades organizadas por fray Hortensio Félix Paravicino para celebrar la nueva edificación y consagración de la capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo. José de Valdivieso compuso dos autos en los que Calderón se inspiró para componer su comedia, *La virgen del Sagrario*. Pudo ser escrita hacia 1617; o quizá en 1619 con motivo de los funerales solemnes del arzobispo que fue inhumado en dicha capilla en diciembre de ese año. Federico Guillermo Schmidt ya había aludido a que la había escrito en su primera juventud y ciertamente los rasgos característicos de ella parecen corroborar este aserto.

Sea como fuere la historia dramatizada conjuga la historia de la imagen de la Virgen y de sus milagros en la ciudad de Toledo con las diferentes vicisitudes históricas que la ciudad va sufriendo desde los visigodos hasta la entrada triunfal de Alfonso VII. Esta sucesión histórico-religiosa de los hechos determina en la obra dos ejes estructurantes: uno puramente histórico, que en la totalidad de los versos es minoritario y otra línea estructural paralela a la histórica religiosa que es solamente religiosa y que copia la utilización de la temporalidad del núcleo dramático principal que es aquel destinado al triunfo sobre el otro no cristiano ( sean heresiarcas, sean moros).<sup>18</sup>

El caso de *El príncipe constante* no difiere, exceptuando en el manejo de la temporalidad, de la obra anterior. Recordemos que para Arellano en dicha obra la

---

<sup>17</sup> Me parece necesario aclarar que por materia religiosa no entiendo, bajo ningún punto de vista, las comedias de santos. Considero que la materia religiosa tiene protagonistas similares a los de los dramas de tema histórico y forma parte, justamente de los modos de intelección de la historia en el Barroco. La concepción providencialista de la historia trae consigo la presencia de la religión en sí misma, más allá de que sus personajes sean o no santos.

<sup>18</sup> Cuando digo que copia la temporalidad de lo histórico me refiero a que utiliza los mismos mecanismos dramáticos para concretarlos. Así habrá también largos monólogos, prospecciones, retrospectivas, alegorías y continuidades entre los diferentes momentos de la historia de la imagen. Amplío estas ideas en Calvo (2002)



historia encarnaba la función de servir al enaltecimiento religioso católico. Otros críticos, por su parte, la definen como “tragedia de mártir” y es alrededor de esta obra que J. M. Ruano de la Haza elabora su teoría acerca de la tragedia cristiana y la tragedia mixta calderoniana. Es decir que todos los acercamientos dan cuenta de esta duplicidad de materias que se imbrican perfectamente y que conforman la esencia de la obra. El hecho histórico dramatizado es, al decir de C. García Valdés (1997: 95<sup>a</sup>):

...la expedición a Tánger (1437) de los portugueses y el cautiverio y muerte del infante don Fernando, hechos que trataron con mayor o menor detenimiento varios autores. Albert E. Sloman señala la deuda del drama de Calderón con el *Epítome de las historias portuguesas* (Madrid, 1628) de Manuel Faria y Sousa, y sobre todo con *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal*, obra atribuida a Lope de Vega, basada a su vez en la *Historia y vida del religioso infante don Fernando* (Medina, 1595) de fray Jerónimo Román.

Vemos así, que la obra dramatiza un suceso histórico aunque paulatinamente, lo que empieza como un relato de una hazaña militar frente a los moros va adquiriendo un fuerte carácter religioso que finalizará con la apoteosis del protagonista que pasa de ser un valiente guerrero a un mártir de la cristiandad. Si en *Origen* los únicos ejes que construían el drama eran el histórico y el religioso aquí le podemos sumar también ciertos núcleos genéricos ligados con el género morisco, que no plantean ninguna intriga en sí misma sino que acompañan y completan la trama principal. Ejemplo de ello es la historia de amor entre Fénix y Muley, su complicación con la introducción en el triángulo con el rey Tarudante y su resolución final a manos del rey portugués quien obliga al rey de Fez a casar a los dos enamorados.

*El sitio de Bredá* funciona de manera inversa a los dos dramas anteriores en tanto el elemento que predomina claramente es el histórico. De igual modo que *El Brasil restituído*, la obra es concebida el mismo año del suceso histórico que dramatiza y su argumento se circunscribe al asedio y a la batalla por la ciudad. De ahí que gran parte de la crítica la defina, debido a su inmovilidad argumental, como la dramatización de la pintura de Velázquez. Pese a esta escasez de acciones dramáticas, con la consecuente restricción de la materia tratada, el componente religioso está presente y es importante también en esta pieza, debido a que el Imperio español y su rey están luchando, claramente, por la fe:

Mi humilde celo, mi temor piadoso  
dichosamente sus aplausos fia  
a la Fe de Felipe poderoso,  
cuarto Planeta de la luz del día,  
y espero, que su intento Religioso  
ha de asombrar en Flandes la herejia,  
dando el sangriento fin alguna hazaña,  
alabanzas al cielo, honor a España.

ESPÍN

Díganlo Italia, el Brasil,  
y Flandes, que a un mismo tiempo  
embarazados con guerras  
su poder están diciendo:  
que mucho pues, que un Monarca,  
que a un tiempo tiene doscientos  
mil hombres en la campaña,  
peleando y defendiendo  
la Fe, pida a sus vasallos  
ayuden al justo celo,  
situan a la acción piadosa  
de tan religioso efecto,  
el alma y la vida es poco (*El sitio de Bredá*, 83b-84a)

En *La cisma de Ingalaterra*, el conflicto dramático es esencialmente religioso, dramatiza la ruptura de Enrique VIII con el catolicismo, por lo cual toda la obra está también impregnada de esta temática. Resulta más que significativo el final de la obra en el que la princesa María promete respetar la religión católica:

INFANTA

Lo que importa es, que a la Iglesia  
humildes obedezcamos;  
y yo, postrada por tierra,  
la obedezco, renunciando  
cuantas humanas promesas  
me ofrezcan, si ha de costarme  
negar la Ley verdadera.

REY

No se niega aquí la Ley,  
algunos preceptos de ella

INFANTA

Pues quien en uno falta,  
a todos los hace ofensa. (*La cisma de Ingalaterra*, 588 a)<sup>19</sup>

Toda *La cisma* conjuga lo histórico y lo religioso pero su armado dramático es mucho más interesante que el modo en que trabaja ambas materias. Sin embargo, la irrupción de esta defensa del catolicismo al final de la obra no deja de ser

---

<sup>19</sup> Todas las citas de la obra corresponden a A. Valbuena Briones (ed., 1959)

fundamental y reviste fuertes características ideológicas y de referencia al momento de su producción que trataremos más adelante en el apartado referido al sistema ideológico de estas obras.

Por último, *La Aurora en Copacabana*, obra que corresponde cronológicamente pero también por sus rasgos de estilo, al segundo período biográfico de Calderón, también muestra de manera contundente esta conjunción de materias. La Primera Jornada mezcla elementos históricos y religiosos y luego la obra toma un claro tinte alegórico con la coexistencia de personajes como la Idolatría, los ángeles o la propia virgen con otros históricos como Francisco Pizarro, Almagro y los virreyes y gobernadores de las tierras de América.

Así es como cada una de estas obras puede definirse como drama histórico pero también como drama religioso, en realidad, el mejor rótulo para adjudicarles sería el de histórico-religioso puesto que todas, en mayor o menor medida dramatizan hechos históricos cuya significación final siempre se transforma o se interrelaciona con la religión. Una característica tal, además de caracterizar estos dramas servirá para que luego establezcamos ciertas coordenadas ideológicas comunes que recobran su sentido en el cruce de ambas materias.

Otra de las características de estas piezas, más relacionada con las fórmulas de la expresión dramática de la historia y no tanto con su estructura, radica en que todas ellas presentan en medio de la mimesis dramática, largos monólogos que cumplen distintas funciones, todas relacionadas con los mecanismos de dramatización de la materia histórica. Estos largos monólogos que encontrábamos en las primeras obras de Lope, son, en estas obras calderonianas, como también lo eran en las obras de Tirso, una parte fundamental de los diálogos dramáticos. Así, los largos monólogos y en algunos casos ciertos diálogos sirven por ejemplo para relatar las batallas que no se pueden representar en escena:

MEDINA

A vista apenas de Bredá llegamos,  
cuando vueltas miramos  
todas las cacerías,  
antes que en llamas, en cenizas frías;  
¡tanta la actividad era del fuego!  
Divulgóse la voz y salió luego  
de la ciudad a defender el paso  
un valiente escuadrón que presumía  
sernos estorbo; mas la compañía

de don Fadrique de Bazán que era  
de todas la primera,  
de tal manera el puesto ha defendido... (*El sitio de Bredá*, 81b)

También para relatar los diferentes hechos históricos que suceden entre las jornadas o que han sucedido en jornadas anteriores y deben ser recordados al espectador:

GOBERNADOR

¿ Qué noticia podré daros,  
que vos no traigáis sabidas,  
pues todas han ido à España,  
ya contadas, o ya escritas?  
fuera de que son tan grandes  
las inmensas maravillas  
que obró Dios, y obró su Pura  
Virgen Madre sin mancilla,  
desde el día que en Perú  
la Cruz entró, [...],  
Y así os suplico, señor,  
me excuséis de que os repita,  
que la Cruz domeñó fieras,  
(Vitoria muy suya antigua)  
que María apagó incendios,  
nevando sus manos mismas  
blancos copos; que con lluvias  
de arena, y polvo, la vista  
al idolatra dos veces  
cegó [...]  
hubo bandos, hubo cismas,  
y disensiones: y en fin,  
que siguiendo las conquistas,  
después que se redujeron  
Cuzco Chucuito, y Lima,  
de cuyos Conquistadores  
apenas uno ay que viva:  
murió Guascar prisionero,  
y su hermano Atabaliba  
no sé como: y pues no son  
estas cosas para dichas  
tan de paso, remitamos  
a la historia que lo escriba. (*La Aurora en Copacabana*, 1390 a)<sup>20</sup>

TARIF

Rodrigo, vuestro rey, aquel valiente  
Godo, que sin primero ni segundo,  
los candados abrió intrépidamente,  
a la cueva fatal de Recisundo. (*Origen pérdida y restauración ...*, 582b)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Todas las citas de la obra corresponden a A. Valbuena Briones (ed., 1959).

<sup>21</sup> Todas las citas de la obra corresponden a A. Valbuena Briones (ed., 1959).

Pero también sirven para reponer sucesos históricos previos a los que se dramatizarán en escena y que el espectador necesita saber para entender mejor el desarrollo de la obra. El mejor ejemplo de ello es el largo monólogo de Enrique VIII en los primeros versos de *La cisma de Ingalaterra*; en él el rey repone elementos históricos y religiosos y además deja en claro, desde el comienzo de la obra, que pese a su título y a su ambientación en la corte inglesa los hechos representados están ligados con el Imperio español:

REY

Ya sabes (pero es forzoso repetirlo, aunque lo sepas) como yo soy el Octavo Enrique de Ingalaterra, hijo del Séptimo Enrique, que por la muerte violenta de Arturo, dejó en mis sienes la soberana Diadema: siendo heredero, no solo de dos Imperios por ella, sino de la mas hermosa, y mas Católica Reina, que tuvieron los Ingleses, desde que en su edad primera fueron sus hombros Columna de la Militante Iglesia: porque Doña Catalina, hija la mas santa, y bella de los Católicos Reyes, nuevos Soles de la tierra, casó con mi hermano Arturo, el cual, por su edad tan tierna, o por su poca salud, o por causas mas secretas, no consumó el matrimonio;

quedando entonces la Reina, muerto el Príncipe de Valia, a un tiempo viuda y doncella Los Ingleses, y Españoles, viendo las paces deshechas, los deseos malogrados, y las esperanzas muertas; para conservar la paz de los dos Reinos, conciertan, con parecer de hombres doctos, que yo me case con ella; y atento à la utilidad, Julio Segundo dispensa, que todo es posible à quien es Vice-Dios en su Iglesia. De cuya feliz unión salió para dicha nuestra, un rayo de aquella luz, y de aquel Cielo una Estrella; la Infanta Doña Maria, que habéis de jurar Princesa de Valia, con que la nombro mi legitima heredera

(*La cisma de Ingalaterra*, 558b-559 a)

Pese a que la acción dramática de la mayoría de estos dramas ceremoniales no se extiende en largos períodos temporales, todas hacen uso de este recurso que es fundamental en el teatro histórico en tanto no solamente permite seleccionar los hechos de mayor potencialidad dramática y narrar los otros, sino también sirve para presentar hechos difíciles de mostrar en escena.

En parte relacionado con estos mecanismos de presentación de las fórmulas dramáticas, debo señalar que estas obras también hacen uso del recurso de las profecías, los sueños y los augurios para anticipar hechos cuyo desenlace el espectador ya conoce:

FÉNIX

Hielo introdujo en mis venas  
el contrato, horror las voces,  
que discurriendo veloces  
de mortal veneno llenas,  
articuladas apenas,  
esto les pude entender:  
ay infeliz mujer!  
ay forzosa desventura!  
que en efecto esta hermosura  
precio de un muerto ha de ser?  
dijo, y yo tan triste vivo,  
que diré mejor, que muero,  
pues por instantes espero  
de aquel tronco fugitivo,  
cumplimiento tan esquivo,  
de aquel oráculo yerto  
el presagio, y fin tan cierto,  
que mi vida ha de tener,  
ay de mi, que hoy he de ser  
precio vil de un hombre muerto (*El príncipe constante*, 1021-1040) <sup>22</sup>

REY

Ahora veré lo que dice  
su Santidad. Mas qué es esto?  
en nuevas dudas me ha puesto,  
otro suceso infeliz.  
La carta fue de Lutero  
la que sobre mi cabeza  
puse; que error qué tristeza!  
otro prodigio, otro agüero  
me amenaza! muerto soy,  
Santos Cielos, qué ha de ser  
lo que hoy me ha de suceder? (*La cisma de Inglaterra*, 560 a)

Estos dos mecanismos, relacionados con la organización escénica de los hechos históricos y con la resolución de problemas para que el espectador entienda qué es lo que va a presenciar en el escenario están, como creo haber demostrado aquí y en los capítulos anteriores, íntimamente ligados con la representación de la Historia. Me parece importante destacar esto en tanto puede ser un modo de superar la aparente heterogeneidad que este grupo de obras presenta ya desde el momento en que lo definí.

Si, desde el punto de vista argumental, estos dramas ceremoniales reúnen en mayor o menor medida la Historia y la religión, cabe señalar también que todos ellos

---

<sup>22</sup> Todas las citas de la obra corresponden a J. Alcalá Zamora *et alii* (eds., 2000)

comparten un modo de relatar los hechos históricos, similar al que habíamos marcado en las crónicas de Lope. Se puede aducir que este mayor despliegue de la palabra, ya sea en diálogos o en monólogos, tiene que ver con la evolución del teatro y no con características genéricas específicas de los dramas históricos. Sin duda alguna que esto es así, pero, no debe dejar de llamarnos la atención que todas las obras exploten este recurso de la palabra en el mismo sentido: el de facilitar la comprensión de la historia al espectador o al lector y el de recuperar la doble temporalidad de cada una de estas comedias históricas.

Nos quedan, igualmente, otros recursos comunes a todos los dramas ceremoniales, que no están directamente relacionados con el tratamiento de la materia histórica sino con otros niveles dramáticos, como por ejemplo, el del sistema de personajes. Así todas estas obras nos muestran personajes graciosos bien definidos, idénticos al de otras obras serias de Calderón y con características que permiten adscribirlos claramente al tipo de gracioso calderoniano. Sin embargo, los graciosos no participan nunca de las acciones históricas sino que solo las comentan o, como es común en estos agentes portadores de comicidad, copian especularmente las acciones de sus amos. Así la comicidad es explotada desde situaciones ridículas dentro de situaciones serias, como por ejemplo el gracioso Brito de *El príncipe constante*:

FERNANDO  
Dadle de limosna hoy  
a este pobre algún sustento  
mirad que hombre humano soy,  
y que afligido y hambriento,  
muriendo de hambre estoy.  
Hombres doleos de mí,  
que una fiera de otra fiera  
se compadece.

BRITO  
Ya aquí  
no hay pedir de esa manera

FERNANDO  
¿Cómo he de decir?

BRITO

Así:  
moros, tened compasión  
y algo que este pobre coma  
le dad en esta ocasión  
por el santo zancarrón  
del gran profeta Mahoma. (*El príncipe constante*, vv. 2266-2280)

En este caso, lo cómico se logra a través del lenguaje y del contraste entre un mártir casi muerto de hambre y un gracioso que no registra esa situación. Los juegos de lenguaje también son comunes y se explota la relación de los graciosos con los rasgos, ya cristalizados, que lo constituyen: cobardía, gusto por el vino que también sirve para construir la comicidad en personajes moros, imposibilidad de guardar secretos, etc. En *Origen*, el personaje gracioso es un moro que entra con los ejércitos que hacen caer la ciudad de Toledo, así sigue especularmente la trama principal y manifiesta su curiosidad por el vino:

ALI  
Ara darme un Cristianillo  
cativo porque le diera  
pan a queste bota entera,  
desto que llamar vinilio.  
Y ando buscando vn lugar,  
que colto, y secreto sea,  
porque Mahoma no vea  
bebe Ali, que mandar  
en su alcoran, que ningun  
beber vino, y yo no se  
porque mandar, sino fue  
por lo que ha pensado algun  
con que yo Ali me acomodo,  
y es que Mahoma querer,  
que nadie vino beber  
por bebelle Mahoma todo:  
y así bortalte imagino,  
e sino poder, es llano,  
que Ali tornarse cristiano,  
por no mas que hartar de vino. (*Origen*...265b)

La comicidad en esta pieza netamente religiosa se reduce a este episodio del moro con el vino y a una escena de bromas de pajes en la tercera jornada. Lejos de la trama principal, la pieza debe, sin embargo, presentar algún tipo de comicidad en medio de la historia que dramatiza para endulzar la ejemplaridad y la universalidad de su contenido.

Por su parte, en *El sitio de Bredá* no hay escenas construidas siguiendo los presupuestos del ridículo, ni personajes que encarnen absolutamente las características de los graciosos; sin embargo un soldado español detenta alguno de estos rasgos en ciertas escenas, fundamentalmente la capacidad de realizar



comentarios autorreferenciales sobre los sucesos pero también acerca de la comedia y sus mecanismos de representación.

ALONSO LADRÓN

Advierta el piadoso oyente  
que esto de esta suerte pasa,  
cuando la guerra está quieta,  
y que no pone el poeta  
la impropiidad de su casa. (*El sitio de Bredá*, 91<sup>a</sup>)<sup>23</sup>

ALONSO LADRÓN

Yo apostaré, que van a dar  
allá con esos Flinflones,  
con quien se entienda mejor,  
que dicen, cuando nos oyen,  
Santiago, cierra España,  
que aunque a Santiago conocen  
y saben que es Patrón nuestro,  
y un Apóstol de los doce,  
el cierra España es el diablo,  
y que llamamos conformes  
a los diablos, y a los santos,  
y que a todos nos socorren. (*El sitio de Bredá*, 98 a)

En *La aurora en Copacabana* existe una pareja de indios: Glauca y Tucapel que poseen también ciertos rasgos de graciosos pero todo su accionar gira en torno de la acción principal de la conquista de Perú y de los milagros de la Virgen en Copacabana. Estos graciosos se construyen siguiendo las características tradicionales y hacen reír, fundamentalmente a partir de las peleas entre ellos y de la cobardía del personaje masculino:

TUCAPEL

Es por mostrar, Glauca, cuanto  
de hacer mudanzas te precias?

IUPANGUI

¿Que siempre habéis de reñir?

LOS DOS

Pues ¿quién sin reñir se huelga? (*La Aurora en Copacabana*, 1361a)

TODOS

Todos haremos lo mismo.

TUCAPEL

Sino yo, Glauca.

GLAUCA

Que intentas?

TUCAPEL

Que tu te pongas delante,  
con que a todos nos remedias.

<sup>23</sup> Acerca de estos versos y su efecto de significación consultar Pagnotta (2002, 144)

GLAUCO  
¿Yo a todos?  
TUCAPEL

Si

GLAUCO  
¿Cómo?

TUCAPEL  
Como  
si te coge la primera  
a ti, de ti quedará  
tan ahito, que no tenga  
hambre para los demás. (*La Aurora en Copacabana*, 1363a)

En ningún momento se explota en *La Aurora en Copacabana* la diferencia como objeto de comicidad, como sí lo hacían las “comedias del otro” o como sí lo hacen otras piezas calderonianas con los moros o moriscos, solamente asistimos a esta escena cómica. Se debe esto seguramente a la cercanía de la obra con los Autos Sacramentales.

Pero, indudablemente el gracioso mejor construido y más cercano a los grandes graciosos calderonianos es el de *La cisma de Inglaterra*. Sin protagonizar intrigas paralelas, definido por los personajes como “es un loco de quien gusta mucho el rey” posee el don de la adivinación con lo cual reafirma la línea profética con que vimos que comenzaba la obra y también, en cierta medida el riesgo trágico. En este sentido, su primera profecía es anunciarle a Ana Bolena su futura muerte, apenas ha llegado al Palacio:

PASQUÍN  
Lo primero que saca  
la profecía que veis,  
es, que vos, Ana, tenéis  
cara de muy gran bellaca:  
y aunque vuestro amor aplaca  
con rigor, y con desdén  
la hermosura que en vos ven,  
muy hermosa, y muy ufana  
venís a Palacio, Ana,  
plegue a Dios, que sea por bien,  
y si será, pues espero  
que en él seréis muy amada,  
muy querida, y respetada,  
tanto, que ya os considero  
con aplauso lisonjero  
subir, merecer, privar,  
hasta poderos alzar  
con todo el Imperio Inglés,  
viniendo a morir después

en el mas alto lugar. (*La cisma de Ingalaterra*, 564b)

En resumen, los graciosos de estos dramas ceremoniales están en su mayoría bien delineados, o por lo menos siguiendo los condicionamientos de estos personajes en otras piezas dramáticas. Por otra parte, no son protagonistas de intrigas paralelas y su accionar generalmente se limita a relatar o a reflexionar acerca de los sucesos históricos de la trama principal. En lo que hace a sus componentes dramáticos, son piezas que siguen claramente los rasgos básicos de las crónicas dramatizadas aunque no poseen la exhaustividad narrativa de aquellas. Se diferencian puesto que no manejan del mismo modo la temporalidad, sino que solo utilizan los mismos recursos para dar cuenta de situaciones puntuales, acotadas en el tiempo y, en muchos casos reconocibles en sus circunstancias de producción. Es por eso que resulta fundamental realizar un análisis ideológico de estas piezas para desentrañar de qué modo la forma dramática contribuye a la consecución de sentido.

#### 6.2.2.2 IDEOLOGÍA

Si seguimos con las definiciones de Lindenberger, es obvio que los dramas ceremoniales poseen una importante carga ideológica. Si seguimos las convenciones dramáticas que marqué en el apartado anterior y las llevamos a un nivel más profundo de análisis, creo que llegaremos a similares conclusiones que este autor.

En primer lugar me parece fundamental la implicancia ideológica que posee la estrecha relación historia-religión dentro de estas piezas. Por un lado esta superposición de materias está suponiendo la continuidad del concepto providencialista de la historia, que como ya hemos visto, se desplegaba desde las primeras crónicas de Lope. Esta concepción providencialista se refuerza con la participación de personajes alegóricos, con la presencia de sueños proféticos, pero también con los diversos núcleos dramáticos que plantean enfrentamientos con otros. creo que el mejor ejemplo de ello lo tenemos en *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*.

En dicha obra la mirada hacia el otro produce una suerte de ideologización de la estructura, en tanto todas las jornadas siguen una matriz idéntica: enfrentamiento religioso, milagro de la Virgen, resolución temporal o definitiva ( en el último acto).

Se presentan así tres milagros que tienen siempre como consecuencia el triunfo de la religión cristiana sobre un elemento diferente que se le opone: la herejía pelagiana o los árabes. Al igualarse la funcionalidad de los enemigos del cristianismo en cada una de las jornadas, cualquier tipo de estructura posible se subordina a una macroestructura cuya principal característica es la ideología sin quiebres que propone y reconstruye la victoria de la religión por sobre todas las cosas. Este triunfo de lo religioso que invade toda la obra se logra a partir de una doble operación metonímica, claramente ideológica, cuyo objeto es la Virgen del Sagrario. En un primer nivel de representación la virgen es la ciudad de Toledo, en un segundo nivel la ciudad de Toledo es España:

GODMAN

Así, sintiendo España el golpe ciego  
de vuestra mano huyendo de la herida  
su mejor sangre acude a esta campaña  
porque es Toledo el corazón de España. (*Origen*, 583b)

La reconstrucción de momentos históricos facilita la percepción de una continuidad histórico-religiosa que reconstruye la historia de España de manera similar a las de Lope y también, metonímicamente, la hace llegar hasta el presente y permite reforzar la idea de nación que coincide con la apoteosis final y el triunfo definitivo de la religión y de los reyes.

Esta alusión triunfalista al presente, principio constructivo básico en los dramas ceremoniales también puede observarse claramente en *El sitio de Bredá*, fundamentalmente a partir del triunfo militar y de la fuerte presencia de la monarquía, tanto dentro de la obra como en las alusiones al contexto de su representación por encargo. Así la historia cumple una transparente función ideológica en tanto desde los largos parlamentos de la obra se exalta la religión, el patriotismo y la monarquía.

En un trabajo anterior (Calvo, 2002) analizo de qué modo el sistema de deixis colabora en la construcción de la ideología para concluir que en el sistema espacial de la obra es fuerte la presencia del imperio español mencionado, continuamente, como la mayor extensión de poder y de religión del mundo por los propios jefes militares. También se alude al ejército español como uno solo presente en todos los

frentes bélicos abiertos bajo el mandato de Felipe IV y otra vez, del mismo modo que en *Origen* el funcionamiento metonímico de España.<sup>24</sup>

ESPÍN

Si solo  
el nombre de España ha puesto  
terror al mundo, tocando  
con sus manos sus extremos. (*El sitio de Bredá* 84a)

PRÍNCIPE

El mayor rey del mundo es el de España.  
(*El sitio de Bredá*, 90b)

ESPÍN

Ya Bredá  
es del Rey de España, y plegue  
al cielo, que el mundo sea  
su trofeo eternamente.  
(*El sitio de Bredá*, 105 a)

Construcción de la nacionalidad, exaltación gloriosa, reivindicación del catolicismo, todas estas variables también pueden reconocerse en *La cisma de Inglaterra*. Si bien la crítica ha privilegiado, y con razón, las lecturas dramáticas de la obra y principalmente aquellas que permitían vislumbrar cierto trabajo con la tragicidad, creo que es posible deslindar algunas características ideológicas de la pieza que la adscriban a los dramas ceremoniales. En ese aspecto resulta clave una lectura del final que ciertos críticos han leído pensando exclusivamente en el contexto de producción:

INFANTA

Lo que importa es que a la Iglesia  
humildes obedezcamos ;  
y yo, postrada por tierra,  
la obedezco, renunciando  
cuantas humanas promesas  
me ofrezcan, si ha de costarme  
negar la Ley verdadera.

REY

No se niega aquí la Ley,  
algunos preceptos della

INFANTA

Pues quien en uno falta,  
a todos los hace ofensa.

MARGARITA

<sup>24</sup> No me voy a detener demasiado en estas consideraciones pero otra de las conclusiones de mi trabajo eran que la utilización de los deicticos propiamente dichos como el aquí y el hoy con su consiguiente oscilación de significado pertenecía solo a los españoles, que de este modo se convertían en dueños de todos los espacios.

Oh Católica señora,  
vivas edades eternas.  
TOMÁS  
Vuestra Majestad modere  
el pensamiento a su Alteza,  
porque no la jura el Reino.  
INFANTA  
Hará muy bien, porque crea,  
que al que me jure, y faltare  
à lo que mi Ley profesa,  
si no le quemare vivo,  
será porque se arrepienta  
(*La cisma de Inglaterra*, 588 a-b)

Este final que culmina con la jura de la infanta María y con su promesa de devolver a Inglaterra al catolicismo ha producido las interpretaciones más variadas. Así para J. Loftis (1987: 15):

After the unsuccessful attack on Cádiz, Olivares and his aides made plans for an invasion of England, and in London King Charles and his ministers made plans for defense. On June 9, 1626, Charles warned the House of Commons of the nation's danger: he was, he said, "daily advertised from all parts of the great preparations of the enemy ready to assail us". But nothing happened. All these are verifiable facts, and they suggest the political temper of Spain at the time Calderón wrote *La cisma*. It is possible to interpret Mary's final promise in the play to restore Catholicism as a foreshadowing of what might happen again in England.<sup>25</sup>

Nada hay en la obra que nos permita acordar con estas afirmaciones, sin embargo, lo que queda claro en esta cita es la fuerte potencialidad ideológica de *La cisma de Inglaterra* que produce este tipo de lecturas que intentan recuperar la doble temporalidad. Esto no es más que una prueba de la pertinencia de leerla como drama ceremonial. Tal vez se pueda afirmar que justamente uno de los rasgos que la constituyen como tragedia es el conocimiento, por parte de sus espectadores y de sus lectores, de que dicha restauración de la fe no tuvo lugar. Así, pese a que la obra finaliza con una suerte de apoteosis de la monarquía y de la religión, su proyección al presente no resulta todo lo auspiciosa que sus diálogos prometen.<sup>26</sup>

*El príncipe constante* puede ser leído ideológicamente a partir de la confluencia entre la materia histórica y la religiosa, si pensamos que no dramatiza un

<sup>25</sup> Arellano (1995:491), por su parte, en un análisis más anclado textualmente y centrado en los mecanismos constructivos de los personajes sostiene que: "baste recordar que en el desenlace los nobles juran a la heredera María con condiciones y ésta acepta su juramento decidida a no respetar tales condiciones: el final de la comedia es una apertura a la guerra y a la destrucción, al fracaso, en suma, del rey, cuya conducta ha invertido la función propia del monarca."

<sup>26</sup> De todos modos, es interesantísimo el análisis de esta última escena en tanto anticipa el futuro conocido por el público. El fracaso se ve anunciado en el "disimulo" de la infanta, recomendado no obstante para los reyes por Rivadeneira y por Maquiavelo como razón de estado.

episodio de la historia de España sino de Portugal, nos damos cuenta de que lo importante allí no es tanto la Historia sino la religión. Así se refuerza la teoría de la providencia que se insinúa desde el comienzo cuando Fernando acuña la frase “ A morir venimos”.

FERNANDO  
¿Qué? Morir como buenos,  
con ánimos constantes  
¿No somos dos maestros, dos infantes  
cuando bastara ser dos portugueses  
particulares para no haber visto  
la cara al miedo? Pues Avis y Cristo  
a voces repitamos  
y por la fe muramos  
pues a morir venimos  
(*El príncipe constante*, vv.862-870)

Este último verso resume todos los padecimientos que luego sufrirá en su carácter de cautivo de los moros y lo retomará luego con distintos términos como “Soy un cadáver” o en un largo romance en donde expresa “ Herido de muerte estoy” (vv 2301-2466). Paralelamente a sus sufrimientos, la propia estructura ideológica de la obra lo lleva a sufrir en una gradación inversamente proporcional a su constancia para finalizar en una equiparación con Job, el personaje bíblico, y cuya culminación argumental es la aparición de Fernando como guía hacia la victoria del ejército terrenal conducido por su hermano:

FERNANDO  
En el horror de la noche  
por sendas que nadie sabe,  
te guié; ya con el sol  
pardas nubes se deshacen.  
Victorioso, gran Alfonso,  
a Fez conmigo llegaste;  
éste es el muro de Fez  
trata en él de mi rescate. (*El príncipe constante*, vv. 2654-2661)

Si bien el rescate que se logra de Fernando es el de su cadáver, el ejército portugués logra su cometido y entra victorioso en la ciudad gracias al “católico Fernando, príncipe en la fe constante” (vv.2784-2785). Si a esto le sumamos el final de la obra, en donde no sólo Fernando adquiere su carácter de mártir cristiano a partir del anuncio del culto de sus reliquias, sino que además se cierra según la consigna genérica de las bodas y del final feliz, podemos pensar que esta obra posee un

funcionamiento ideológico similar a aquellas de Lope en donde los sucesos históricos relativizaban el componente trágico de los episodios individuales, triunfaba la monarquía y la religión cristiana frente a un posible fracaso de los protagonistas (por ejemplo el caso de *El casamiento en la muerte*).<sup>27</sup>

Por último, *La Aurora en Copacabana* con las consiguientes diferencias ya marcadas, resultado de las distintas épocas de producción, también muestra un final modelizador de ideología en el que una vez más confluyen la Historia y la religión. Como ya lo ha hecho en lo que se refiere a los procedimientos dramáticos, ideológicamente también esta comedia se distancia absolutamente de las comedias del otro lopescas y se acerca a los dramas de magnificación calderoniana. Así, en lugar de colocar toda la fuerza ideológica en el encuentro con el otro, *La Aurora en Copacabana* solo dramatiza el proyecto evangelizador de los españoles en América.

Creo que la obra deja clara su intencionalidad política hacia el final, en donde se presenta en el estribillo de una canción la figura de la virgen como divinidad del lugar, en vez de la divinidad solar que exigía sacrificios humanos. Nuevamente asistimos al reemplazo metonímico que repone la virgen, la monarquía y la religión cristiana:

MÚSICOS

Venturosa la mañana  
que en duplicado arrebol  
nos nace con mejor sol  
la Aurora en Copacabana.

VOZ 1

Piedra preciosa solía  
llamarse su esfera hermosa.  
Pero hoy la piedra preciosa  
es la imagen de María.

VOZ 2

Del Faubro la idolatría  
que la poseyó tirana,  
más luz en febrero gana,  
pues de nuestra fe crisol,

MÚSICOS

nos nace con mejor sol  
la Aurora en Copacabana.

Tucapel

Yo pues de mi esclavitud  
libre por ella me veo,  
por mí y por todos es bien

<sup>27</sup> Recordemos también como modo de emparentar *El príncipe constante* con los otros dramas ceremoniales, la filiación que establece A. Paterson (1989: 285) entre dicha obra y *El sitio de Bredá* ya que ambos se caracterizan por "la filosofía lipsiana de la constancia"



pidan el perdón de los yerros.  
lupangi  
No es, pues de todos la ufana  
voz dirá al Reino español,  
que en su imagen soberana.  
Músicos y TODOS (*La Aurora en Copacabana*, 1406 b)

Así, el último de los dramas ceremoniales se conecta en una línea ideológica que relaciona la Historia y la religión con la primera de las comedias de este estilo. Pese a la aparente heterogeneidad en las materias tratadas todas estas obras confluyen, con diferentes matices, en sus coordenadas dramáticas e ideológicas.

Desde el extremo de *El sitio de Bredá* sin ningún tipo de intrigas paralelas, es más, con una clara inmovilidad argumental, hasta *La Aurora en Copacabana* con abundantes recursos dramáticos, pasando por la larga temporalidad dramatizada en *Origen* o por el conflicto trágico de los personajes de *La cisma de Ingalaterra* o de *El príncipe constante*, la mayoría de las piezas posee determinadas características ideológicas que tienen que ver, básicamente, con el predominio de la intención didáctica en su utilización. De esta forma, el funcionamiento ideológico es solamente aquel que implica la utilización de la materia histórica, a veces cercana a la materia religiosa pero sin otro significado añadido.

Todos los niveles dramáticos están condicionados por un hecho central que actúa como disparador de su escritura e ideológicamente están definiendo, hacia el exterior, una función simbólica que solo tiene que ver con los elementos constructores de la nacionalidad y con la doble temporalidad propuesta por este tipo de teatro, frente a la borradura de personajes y de sucesos individuales. Veremos a continuación qué es lo que sucede cuando esas situaciones particulares ocupan los núcleos dramáticos principales frente a los históricos.

### 6.2.3 LAS HISTORIAS INDIVIDUALES

El otro modo de apropiarse de lo histórico, a través de las historias individuales, abarca piezas un tanto más heterogéneas que las explicadas en el apartado anterior. Incluyo dentro de este grupo a aquellas obras en las que la principal función de la Historia reside en jerarquizar la acción dramática al hacerla interactuar con determinados episodios históricos puntuales no elegidos al azar por el

dramaturgo <sup>28</sup> Otra de las funciones que puede tener la Historia aquí es la de proponer un marco temporal característico.

Los dramas en donde la historia cumple esta función son aquellos en los que aparece combinada eficazmente con las acciones privadas. En tanto no presentan una estructura tan codificada como los dramas ceremoniales, vamos a encontrarnos con diferentes posibilidades en relación con la lectura de las fuentes. Así hay una gradación en la utilización de la Historia que puede ir desde la mera mención de una batalla o de una campaña militar como es el caso de *Luis Pérez el Gallego*:

LUIS  
En efeto  
hasta Sanlúcar llegamos,  
y el Duque, al punto que entramos,  
nos honró mucho, os prometo;  
porque como es general  
capitán en esta guerra  
que hace el Rey a Ingalaterra,  
generoso y liberal  
a don Alonso le dio  
una jineta, él a mí  
la bandera y soy aquí  
alférez, que es cuanto yo  
de mí he podido contaros. (*Luis Pérez el Gallego*, 156b) <sup>29</sup>

La Historia también se incluye como marco para la dramatización de un problema individual:

MALEC  
Este agravio que en defensa,  
esta ofensa que en demanda  
vuestra a mí me ha sucedido  
Eá, valientes moriscos  
noble reliquia africana  
los cristianos solamente  
haceros esclavós tratan;  
la Alpujarra (aquesta sierra  
que al sol la cerviz levanta,  
[.....])  
toda es nuestra: retiremos  
a ella bastimentos y armas. (*Amar después de la muerte*, vv. 166-187)

<sup>28</sup> Recordemos que Joan Oleza (1997) en su estudio preliminar a *Peribáñez* ya citado propone para Lope de Vega un subtipo de dramas "particulares de la honra con ambientación histórica o legendaria". Opino que en el caso de Calderón estos dramas históricos individuales no se reducen solo a casos de honra sino que podrían abarcar otras acciones privadas, puesto que los dramas de honra calderonianos están bien definidos e intentar incluir todo este tipo de dramas en dramas de honra sería demasiado reduccionista. Considero también que la ambientación será siempre histórica, no legendaria y estarán casi siempre ambientados en épocas de monarquías poderosas.

<sup>29</sup> Todas las citas de la obra se realizan por A. Valbuena Briones (ed., 1959)

O simplemente se cuela mediante la presencia de un personaje poderoso, en general un rey, identificable como personaje histórico que o bien adquiere protagonismo o debe impartir la justicia final:

JUAN

Vuelvan, pues, los veloces  
ecos del parche, y del metal las voces,  
a saludarla con sonora salva,  
dando envidia a los pájaros del alba  
su música festiva:

Isabel nuestra Reina viva.

TODOS.

Viva.

LUIS

Viva tanto, que el tiempo haciendo engaños  
la memoria le pierda de los años  
porque sagrado sea  
su valor, su piedad de quien desea  
ampararse de todo;  
y perdona señora, de este modo  
ver a un caduco, a un infeliz anciano  
arrojado a tus pies besar tu mano.

(*La niña de Gómez Arias*, 1121b-1122 a)<sup>30</sup>

DON MENDO

Torrellas me apellido: al Rey sirviendo

Don Pedro de Aragón, gran tiempo he estado

en Francia, Roma y Nápoles; llamado

del hoy vuelvo a la corte' (*Las tres justicias en una*, 522 a)<sup>31</sup>

UNOS

¡Nuestro heroico César Viva!

OTROS

¿Viva el invicto rey nuestro!

UNOS

¡Viva Carlos!

OTROS

¡Viva Carlos!

LOS DOS

¡Viva por siglos eternos!

(*El postrer duelo de España*, I, vv.1-4)<sup>32</sup>

Denomino a tal función jerarquizadora puesto que con esta utilización de la Historia se provee a la materia dramática de la verosimilitud necesaria. Es importante resaltar que las acciones privadas se vuelven públicas no solamente a partir de la intervención en ellas de los reyes sino también por estar, en la mayoría de los casos, involucrando códigos comunes como, por ejemplo, el honor.

<sup>30</sup> Todas las citas de la obra corresponden a A. Valbuena Briones (ed., 1959)

<sup>31</sup> Todas las citas de la obra corresponden a I. Benabu (ed., 1991)

<sup>32</sup> Todas las citas de la obra corresponden a G. Rossetti (ed., 1977).

Los mecanismos constructivos de las obras en donde la historia actúa de esta forma son bastante similares entre sí, especialmente en lo que hace a su armado estructural que comprende: existencia de intrigas dramáticas paralelas con conflictos amorosos y con episodios históricos. Aunque los personajes graciosos están bien definidos y sus espacios están mejor conectados con la trama principal que en el apartado anterior ya que muchas veces son los graciosos los que producen alteraciones o cambios en los núcleos narrativos principales, no siguen en todas las comedias el mismo modelo por lo cual debo precisar ciertas cuestiones antes de seguir adelante.

La característica que distingue a este grupo de dramas individuales, en los que la materia histórica asegura la verosimilitud, es que no comparten de ningún modo los mismos cánones dramáticos. Mientras que hay obras, como *El postrer duelo de España* o *Gustos y disgustos* son no más que imaginación que movilizan diversos mecanismos para la consecución de cierto efecto cómico, hay otras como *Las tres justicias en una* o *La niña de Gómez Arias* que dejan en claro, desde el comienzo que estarán impregnadas por cierta atmósfera de tragicidad. La paradoja es que todas manejan escenas similares, pero unas para conseguir un efecto cómico y otras trágico.

Vamos, entonces a analizar cada una de las obras por separado, aquellas que están más cercanas al territorio de la tragedia primero y luego voy a precisar los mecanismos que hacen que pueda verse en las otras cierta tendencia a la comicidad. Pero en principio esta diferencia está dada por la circulación de lo cómico y particularmente de los efectos que tienden al ridículo que tanto en *Las tres justicias en una* como en *La niña de Gómez Arias* son inexistentes, frente a las variadas posibilidades que ofrecen *Gustos* o *El postrer duelo de España*.

#### 6.2.3.1 EL ÁMBITO DE LO TRÁGICO

Que de noche le mataron  
al caballero  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo  
(Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*)

Tanto *Las tres justicias en una*, como *La niña de Gómez Arias* proponen una relación similar con la materia histórica, una se ubica en la época del rey don Pedro y

la otra lo hace en tiempos de la reina Isabel. En las dos los personajes reales offician de justicieros y en las dos son reyes fácilmente identificables por el público. Estas afirmaciones no distan mucho de la descripción del rey de *El postrer duelo de España*, que prefiero incluir dentro de las piezas cómicas. Si realizamos una lectura argumental vemos que ambas finalizan con la muerte de sus protagonistas, a los cuales después discutiremos si corresponde otorgarles el rango de héroes trágicos o no. Sin embargo, sabemos que el final luctuoso no define el género sino que éste está caracterizado por otros elementos como por ejemplo el riesgo trágico.

Aquí, creo que llegamos al núcleo de la cuestión. Dos obras de las que seguramente el espectador conocía el desenlace: en el caso de *La niña de Gómez Arias* remite no sólo al cantar, ampliamente conocido durante el siglo XVII sino también a la obra de igual nombre de Vélez de Guevara.

En lo que respecta a *Las tres justicias en una*, varios elementos argumentales y de otros niveles colaboraban para que el espectador se dispusiera a percibir el riesgo trágico de la comedia. En primer lugar la presencia del rey don Pedro, cruel y justiciero tal como los versos se encargan de mostrarlo ya constituía un indicio.<sup>33</sup> Por otro lado la “autoeducación” que el público del corral había adquirido en esos años le servía para percibir escenas que desembocarían en núcleos demasiado trágicos. Es seguramente esa percepción la que llevó a los espectadores a silbar la comedia, según los datos que ofrece F. Bances Candamo (1970: 35):

Don Pedro Calderón deseó mucho recoger la comedia *De un castigo tres venganzas*, que escribió siendo muy mozo, porque un Galán dava una bofetada a su padre, y, con ser caso verdadero en Aragón y averiguar después que era el Padre supuesto y no natural y con hacerle morir, no obstante, en pena de la irreverencia, con todo eso Don Pedro quería recoger la comedia por el horror que daba el escandaloso caso.

Todo ello contribuye a que resulte plausible una construcción fuerte del riesgo trágico, claramente perceptible además gracias al mecanismo de la ironía trágica que, en cada una de las obras reviste características particulares.

Resulta significativo que, a partir del conocimiento, en tanto lectores de las muertes del final podemos releer las obras a la luz del riesgo trágico y de una de sus

---

<sup>33</sup> Recordemos que, para los críticos no refiere a un personaje histórico en especial sino que el personaje condensa rasgos de “cuatro monarcas que compartían el título de justiciero y cruel: Pedro II de Portugal (1357-1367), Pedro IV de Aragón (1319-1387), Pedro I de Castilla (1334-1369) y Carlos II de Navarra, el Malo (1332-1387)” (A. Fernández Licciardi, 2002: 154)

manifestaciones más cabales como es la ironía trágica. La objeción más obvia a esta hipótesis estriba en que no es seguro que el espectador posea conocimiento del final, y que siendo el público uno de los pilares principales en la construcción de la tragedia, el desenlace no puede ser un elemento convincente para postular estas obras como desbordantes de tragicidad.

Frente a dicha objeción creo que queda claro que es el propio riesgo trágico el encargado de construir la ironía trágica que, lo único que hace es anticipar y luego resemantizar el final y por otro lado, creo que está fundamentado que las muertes pueden ser reconocidas antes de producirse.

En *La niña de Gómez Arias*, el fundamento de la ironía trágica lo constituye el cantar, repetido dos veces por Dorotea y seguramente reconocido claramente por el público a quien también le sonaría familiar el nombre del protagonista.<sup>34</sup> y, por qué no, la presencia de la reina Isabel que le traería, inmediatamente, a la memoria el ajusticiamiento del traidor a manos de los Reyes Católicos.

Por otra parte, como un claro guiño hacia el receptor, la única vez en que aparece el cantar completo está puesto en boca de unos músicos por lo que ya ha obtenido el status de historia que ha pasado, que está siendo transmitida artificialmente y que, además puede ser objetivada como autorreferencialidad. De este modo, se agotan las posibilidades de explicación del suceso, más conocido no puede ser; no solamente lo reconoce su propia enunciadora sino que logra despertar en ella los suspiros que preanuncian el desenlace que la llevará a la tragicidad :

MÚSICOS

Señor Gómez Arias, duelete de mí  
que soy niña y sola, y nunca en tal  
me vi.

DOROTEA

Ya anda en canciones mi historia

CAÑERÍ

Mal haya acento que ha sido  
con sus voces ocasión  
de despertar tus suspiros:

callad, callad

DOROTEA

No señor

---

<sup>34</sup> Recordemos, al respecto, la misma funcionalidad del cantar de *El caballero de Olmedo*.

que prosigan te suplico,  
que si oirlo es sentimiento,  
por sentir más quiero oirlo. (*La niña de Gómez Arias*, 1123b)

El cantar que anticipa el desenlace jugando con la doble temporalidad del teatro histórico no es el único elemento que va llevando la obra al terreno de la tragicidad. El otro aspecto que no puede ser desatendido en la construcción del riesgo trágico es el que opera en el nivel de la conformación de los personajes. Sin entrar de lleno en delimitar quién es el héroe trágico de esta pieza, si Dorotea o si el propio Gómez Arias, creo que la constitución de Gómez Arias en tanto personaje que detenta abundantes rasgos propios de Don Juan es suficiente pista como para anticipar su luctuoso final. Rasgos que podemos relevar no solamente a partir de las relaciones que Gómez Arias instaure con los personajes femeninos, sino también con los ancianos padres de esas mujeres, especialmente con don Luis, el padre de Dorotea.

Sin embargo, Gómez Arias recién percibe en los últimos versos las consecuencias de su acción, ya que a lo largo de toda la obra actúa con total impunidad, lo que acrecienta el riesgo trágico en tanto se van intensificando los elementos que permitirán el castigo futuro. Prueba de ello es el diálogo con su criado luego de abandonar por primera vez a Dorotea en el monte:

GÓMEZ  
No, porque lo bien negado  
nunca es, Ginés, bien creído:  
negar pienso que yo fui  
el que sacó a Dorotea  
de su casa, y cuando crea  
todo el mundo que fue así,  
¿cómo me lo ha de probar?  
GINÉS  
Tu tienes buen desenfado.

GÓMEZ ARIAS  
De Beatriz enamorado  
a Beatriz pienso adorar  
GINÉS  
Y si aunque tan fino estás  
te desagrada al gozarla  
¿Qué has de hacer de ella?  
GÓMEZ ARIAS  
Dejarla  
en otro monte ¿habrá más?  
No sé cómo me he vencido

a no matarle; mas quiero  
hablar con Beatriz primero. (*La niña de Gómez Arias*, 1108b-1109 a)

El arrepentimiento final y el pedido de perdón frente a la reina, primero a Dorotea y, luego de condenado a muerte, a los cielos, pueden ser argumentos a favor de percibirlo como héroe trágico.<sup>35</sup> Sin embargo, si nos basamos en el cantar y en la relación de identificación y distanciamiento con el público todo parece apuntar a que la verdadera protagonista trágica es Dorotea.

Esta ignorancia de Gómez Arias de los códigos sociales vigentes en la sociedad en la que se desempeña (no casualmente solo puede cerrar un trato con el Cañerí, bandolero árabe suelto en el monte), que trae consigo la irreverencia por los ancianos y obviamente también por las mujeres, se corresponde de algún modo con las características del personaje de don Lope en *Las tres justicias en una*.

También podemos reconocer el riesgo trágico alrededor del comportamiento de este personaje, pero con una diferencia, en *Las tres justicias en una* don Lope es claramente el héroe trágico. Es él mismo quien en el largo monólogo del comienzo del primer acto se instaure como personaje trágico en tanto da cuenta de su inhabilidad para vivir en armonía con su padre y con su sociedad, más allá de sus intenciones:

DON LOPE

Más tan al revés lo vimos,  
que de los dos nueva guerra  
fui por afectos distintos  
de amor que engendré en mi madre  
y de odio en el padre mío.

.....  
Con estas licencias, pues,  
desbocado mi albedrío,  
corrió sin rienda ni freno  
la campaña de los vicios.  
Mujeres y juegos fueron  
los mejores ejercicios  
de mi vida, sobre quien  
creciendo iba el edificio  
de mis años ( *Las tres justicias en una*, vv.190-223)

<sup>35</sup> Dichos versos en los que se evidencia el arrepentimiento de Gómez Arias son: "REINA ¿Quién de vosotros Gómez Arias es? / GÓMEZ ARIAS Yo he sido / el que fieramente loco / cometí tantos delitos...Y rendido a sus pies que me perdone / humildemente la pido... Cielos divinos / pague mi culpa mi pena." (*La niña de Gómez Arias*, 1124b-1125 a)



El abrupto comienzo de la trama dramática muestra a don Lope como un bandolero, desde las didascalias explícitas que comprenden ruidos de arcabuzazos y marcas de vestuario (“ Sale don Lope de bandolero”) pero también desde el decorado verbal que describe escabrosos paisajes, similares a donde Gómez Arias vende a Dorotea a los moros. Ambos personajes interactúan libremente en dichos espacios, de ahí que considero posible sostener que otro aspecto del riesgo trágico estriba en el choque con el espacio urbano, como sinónimo de espacio social que también es en ambas obras el espacio de la corte, no es casual que la justicia terminen impartíendola los reyes.

Pero volvamos a don Lope, él mismo en su largo monólogo no solo se presenta convertido en un bandolero sino también atrapado, a causa de haber dado muerte al hermano de su amada, en una suerte de cadena irreversible de asesinatos y asesinatos de la cual ya le resulta imposible liberarse ni aun discursivamente, en tanto no puede ni siquiera terminar de relatarla ya que su parlamento queda interrumpido de manera súbita por la llegada de la justicia:

DON LOPE

Éste, pues, llamado della,  
desde las montañas vino  
y teniéndole en su casa  
secretamente escondido,  
le dio cuenta del estado  
de su honor. El ofendido  
para sus intentos trujo  
dos camaradas consigo:  
yo, con la seguridad  
que otras noches había ido  
a verla fui aquella noche,  
y apenas sus cuadras piso,  
cuando de los tres me veo  
traidoramente embestido  
tan a un tiempo que tres puntas  
con solo un reparo libro.  
Y calando una pistola,  
de que ellos por el ruido  
no debieron de valerse,  
di...

UNOS

¡Al valle!

OTROS

¡Al monte!

TODOS

¡Al camino! (*Las tres justicias en una*, vv.353-371)

Todas sus acciones posteriores estarán condicionadas por esta caracterización primera de bandolero incapaz de acordar con los códigos vigentes. Sin embargo el elemento más poderoso gracias al que *Las tres justicias en una* compone su tragicidad es, sin duda, la problematización de la instancia paterna y de la relación padre/hijo, lo cual se torna evidente hasta en un acercamiento de tipo argumental. M. Vitse (1983:23) lo marca claramente al incluir este drama dentro de aquellos correspondientes a la tragedia de la segunda generación en la que fracasa la instancia paterna:

Bajo formas muy diferentes, se va a repetir inexorablemente el fracaso del rey de Polonia en los desastres provocados por el monarca de Jerusalén (David en *Los cabellos de Absalón*), o por el de la Castilla del siglo XIV (Pedro el Cruel, en *El médico de su honra*) y también en las catástrofes familiares causadas de padres como Lope de Urra (*Las tres justicias en una*)...

A. Fernández Licciardi (2002:154) en un inteligente artículo en el que estudia el sistema de *dramatis personae* de la obra, reformula estas afirmaciones de M. Vitse y propone verificar el fracaso de la instancia paterna no en sí misma sino a partir de su geminación en dos personajes: Lope de Urra y don Mendo. Así, señala:

El rasgo definitorio del sistema de *dramatis personae* en *Las tres justicias en una* se cristaliza en la relación padre- hijo. La cuestión filiativa es el condensador y disparador dramático y la portadora de la intriga central de la obra. La paternidad es, por lo tanto, el factor constructivo del riesgo trágico.

Es evidente que la paternidad construye el riesgo trágico, pero me parece que hay que focalizar no solamente en esa duplicación de la paternidad propuesta por el texto dramático sino en el manejo del ocultamiento de identidades, íntimamente ligado a esa duplicación. Dicho ocultamiento trae consigo dos consecuencias fundamentales relacionadas con la tragicidad: una es la definición de una nueva red que atrapa a don Lope, la del nacimiento no ilustre y la otra se cristalizará en el atisbo del incesto que lejos está de resolverse como en *El primero Benavides* o en *Las almenas de Toro*, aquellas comedias de Lope en las que el riesgo trágico quedaba rápidamente relativizado.

Nuevamente el largo monólogo inicial de don Lope, del que su interlocutor no casualmente es don Mendo, verdadero padre del bandolero, nos da la clave para entender el eje de sentido que se construirá alrededor de esta situación de engaño

inicial, condicionante de la tragedia de don Lope de la cual el personaje no podrá escapar puesto que es previa a su nacimiento. Dice el protagonista al comenzar su presentación:

DON LOPE

Yo, generoso don Mendo,  
soy don Lope de Urrea, hijo  
de Lope de Urrea. ¡Así fueran  
mis costumbres como han sido  
ilustres mi nacimiento  
y mi sangre!

(*Las tres justicias en una*, vv. 107-112)

Costumbres que están viciadas desde el principio en tanto se equiparan a su nacimiento ilustre, que pronto el espectador se dará cuenta de que no es tal. Y aquí estriba la ironía trágica de *Las tres justicias en una*, en los mecanismos dialógicos, constituidos fundamentalmente por los apartes de don Mendo y doña Blanca o por los diálogos entre ambos, a partir de los cuales se va construyendo una intriga paralela, incompleta, en donde la conducta de don Mendo se adivina similar a la de don Lope y que le va ofreciendo indicios al espectador para que reponga la relación filial que existe entre los dos hombres.

Así, don Mendo y doña Blanca no son solo quiénes detentan el conocimiento del secreto del origen de don Lope, sino que además son los que muestran el poder discursivo que va llevando al espectador hacia el trágico final del joven envuelto en esa trama de la que no puede desprenderse. De manera diferente a Gómez Arias quien es él mismo el artífice de sus propios discursos, que puede completar dialógicamente sus relatos, don Lope es incapaz de finalizar la historia de su vida.

Ya el riesgo trágico se construye desde el primer aparte con el que don Mendo quiebra la monología del parlamento de presentación de don Lope y así continúa desarrollándose dicha intriga hasta la confesión final de doña Blanca al rey:

DON LOPE

Habiendo sido  
doña Blanca Sol de Vila,  
de quince años no cumplidos,  
su esposa, cuando ya en él  
nevaba el invierno frío  
helados copos que son  
caducas flores de juicio.

DON MENDO

Ya lo sé, [Ap.] (y pluguiera al cielo

no lo supiera! Prolijos  
discursos, ¿qué me queréis?) (*Las tres justicias en una*, vv. 156-165)

Todos los apartes de don Mendo guían hacia la factibilidad de un incesto entre su hija Violante y don Lope en tanto funcionan como indicios de un posible romance entre él y doña Blanca, aparente madre de don Lope, y a la memoria del estilo de: “Ay, qué de cosas, fortuna, a la memoria has traído” (vv. 417-418), “ ¡Oh, quién pudiera escusar, / cielos, a ver de llegar / a ver a Blanca este día! (vv.676-678). Los de doña Blanca siguen también el mismo derrotero: “ Sufrimiento, / aquí os he menester todo.” Y los diálogos entre ambos prolongan dicho equívoco que también es fundamental en la construcción del riesgo trágico:

DON MENDO

El cielo  
sabe cuánto deseaba  
esta ocasión

DOÑA BLANCA

¿A qué efecto  
si vos no podéis tener  
conmigo segundo intento?

DON MENDO

A efecto de decir cuánto  
hallaros con penas siento;  
si bien podréis responderme  
que no las extrañe, puesto  
que con ellas os dejé.

DOÑA BLANCA

Ni lo uno ni lo otro entiendo.  
¿Vos a mí con penas? ¿Cuándo  
o cómo? Que no me acuerdo,  
ni pienso que os ví en mi vida (*Las tres justicias en una*, vv. 812-825)

En síntesis, ambas obras están estructuradas alrededor del riesgo trágico íntimamente cercano aquí a la ironía trágica. La presencia del cantar en *La niña de Gómez Arias* que va llevando, independientemente de ciertas intrigas de la obra, a los personajes hacia su destino final en manos de la reina Isabel o la fuerza del hado tejida alrededor de la incompleta relación filial de don Lope, desconocida por él pero reconocible para algunos personajes y para el espectador, constituyen en sí mismos signos que permiten que el espectador se acerque e interprete la tragedia. Mientras que Gómez Arias logra el distanciamiento exigido para este subgénero, la identificación de don Lope con un héroe trágico, no del todo familiarizado con el espectador del siglo XVII puede ser lo que ocasiona la crítica de Bances Candamo.

Además del riesgo trágico, resulta significativo en estas obras el manejo diferente de los agentes portadores de comicidad. Como ya dijimos, en estos dramas de historias individuales, los graciosos experimentan funciones más amplias que en los dramas ceremoniales en donde estaban bien delimitados pero solo a partir de la suma de sus rasgos constitutivos y sin ningún tipo de injerencia en la trama principal. Las convenciones constructivas del personaje siguen existiendo, por ejemplo Guillén, vendido a los moros por Gómez Arias, se queja por la falta de vino:

GUILLEN

Como  
no me dan gota de vino,  
ni he visto torrezno en cuanto  
tiempo ha, señor que te sirvo,  
y no puede haber holgura,  
donde no hay vino y tocino. (*La niña de Gómez Arias*, 1123 b)

Pero se alejan de los graciosos construidos solo como una concatenación de rasgos por lo menos en dos aspectos. El primero reside en que tanto Vicente, en *Las tres justicias en una* como Guillén, en *La niña de Gómez Arias*, construyen las situaciones cómicas, más abundantes que en los dramas ceremoniales, a partir de reflejos especulares con la de sus amos. Sus intervenciones dejan siempre lugar para la reflexión irónica, permiten muchas veces aumentar la confusión en las escenas de engaño y de enredos y catalizan sucesos de la trama principal.

Por ejemplo, los efectos cómicos en *Las tres justicias en una* tienen como principio constructivo una serie de tópicos misóginos tradicionales, orquestados por el gracioso Vicente que finalizan en una escena de tipo entremesil entre el criado y dos criadas:

ELVIRA

¿Estos son dientes postizos?

BEATRIZ

¿Estos son ojos vidriados?

ELVIRA

¿Este es cabello ajeno?

BEATRIZ

¿Y éstas son piernas de palo?

VICENTE

Aguarda, no las enseñes.

¿No echas de ver donde estamos?

ELVIRA

Este pícaro...

BEATRIZ

Este infame...

ELVIRA

Este vil...

BEATRIZ

Este picaño...

ELVIRA

Tiene la culpa...

BEATRIZ

...pues tenga

la pena (Péganle) (*Las tres justicias en una*, vv.2573-2582)

Pero estos graciosos no son solamente eso, sino que revisten varias funciones más que los alejan de la esfera puramente lúdica y los introducen en el terreno de la tragicidad. Muchas veces reflejan situaciones trágicas de la trama principal en clave cómica cuyo mejor ejemplo es, en *La niña de Gómez Arias*, la enunciación del cantar por parte de Guillén que se hace eco de las palabras de Dorotea. Los versos resultan más que significativos, en tanto comienzan estilísticamente como un cuidado parlamento trágico y luego derivan en clave burlesca:

GUILLÉN

Verde monte, cielo azul

blanca sierra, mar turquí,

leonarda amapola, parda

peña, rosa carmesí,

papagayos verdegayes

y morados alelís

¿cómo con vuestros colores

os estáis, y no os vestís

del color de mis tristezas?

¿cómo no os doléis de mí,

que fui niño, y solo, y nunca en

tal me vi,

y me llevan preso a Benamejí? <sup>36</sup> (*La niña de Gómez Arias*, 1119b-1120 a)

Un ejemplo similar en *Las tres justicias en una* lo podemos ver en la incitación a la pelea por parte de Vicente a su señor a partir de una suerte de letanía ("Ha mucho que no reñimos"), que se va colando en los momentos previos a una pelea entre don Lope y don Guillén, que no será otra cosa que la escena anterior a la escena de la bofetada de don Lope a su padre, momento de la obra en el que se llega al clímax de la tragicidad.

Otro elemento que contribuye a introducirlos de lleno en el terreno de lo serio, tiene que ver con aquellos diálogos en los que los graciosos son capaces de

<sup>36</sup> Recordemos que Calderón ya ha utilizado este cantar en clave burlesca en *La dama duende* y en *Luis Pérez el Gallego*, en ambos casos también en boca del gracioso.

reflexionar moralmente acerca del comportamiento disfuncional de sus amos y de intentar apartarlos, infructuosamente, de su accionar equivocado:

DON LOPE  
Suframos algo una vez  
y demos, Vicente, traza  
como, sin que a rompimiento  
llegue aqúeste lance, haya  
modo de salir bien de él.

VICENTE  
¡Cuánto estimo que te valgas  
hoy, señor, de la cordura!  
Yo sé un modo.

DON LOPE  
¿Qué es?

VICENTE  
Dejarla  
Tú que estás en los principios  
de tu amor. (*Las tres justicias en una*, vv. 1591-1600)

GINÉS  
Teniendo tu condición,  
sin hablar, ni discurrir,  
oyendo y mirando he estado  
lo que has hecho: y aunque aquí  
me quites una, y mil vidas,  
lo que siento he de decir  
¿es posible?

GÓMEZ ARIAS  
¿Cómo, cómo?  
¿Sermoncito escuderil  
tenemos? (*La niña de Gómez Arias*, 1119b)

Ginés y Vicente se desplazan de este modo del terreno de lo lúdico, a aquel en el que son algo más que una acumulación de rasgos graciosos y pues reflejan especularmente actitudes de sus amos y aristas más serias en donde justamente funcionan de manera opuesta al actuar inversamente que los protagonistas. No es casual que sea Vicente quien intenta ayudar a Lope de Urrea, el afrentado padre de don Lope ni que sea Ginés, ya rescatado de entre los moros, quien comente el castigo otorgado a Gómez Arias:

DON LOPE (*Dáde un bofetón*)

Toma, caduco

VICENTE  
¿Qué has hecho?

VICENTE  
Yo sólo, confuso aquí,

ni ofensa o defensa trato  
Señor, levanta  
LOPE

Hijo ingrato,

.....  
VICENTE  
Señor, la capa y sombrero  
toma; yo te la pondré.  
y el báculo...

LOPE

¿Para qué,  
si es de palo, y no de acero? (*Las tres justicias en una*, vv.1915-1948)

GINES

Por Cristo,  
que si este se sale solo  
con casarse, por castigo,  
que desde mañana rindo  
cuantas topare. (*La niña de Gómez Arias*, 1125a)

Estos personajes, además de ofrecer interesantes aspectos para estudiar dentro de las características de las *dramatis personae*, resultan fundamentales en el momento de establecer variables genéricas definidas por los agentes portadores de comicidad. En relación con esa función su actuación se circunscribe a las características ya expuestas, pero, si a ello le añadimos que también interactúan seriamente con la trama principal, el análisis de los graciosos es un buen indicio para postular la cercanía de estas dos comedias al terreno de lo trágico.

Un último nivel que me parece ineludible, relacionado con el anterior, tiene que ver con la creación de situaciones de enredos, de disfraces y de ocultamiento que constituyen una parte importante de estas obras, en tanto son los modos de presentación de las tramas privadas. Tanto en *La niña de Gómez Arias* como en *Las tres justicias en una*, las intrigas tienen que ver con relaciones amorosas, de ahí que gran parte de ellas se desarrollen en los aposentos femeninos; sin embargo, en ninguna de dichas situaciones se logra, a partir de los enredos, ningún tipo de tensión lúdica sino que, por el contrario, se va acrecentando el riesgo trágico:

DON GUILLÉN

Y luego, aunque  
un criado pasaba  
me apartó, ¿no escuché, ¡cielos!,  
que menos fiera y ingrata,  
enviaba por festigo  
de qué mármoles se gastan,  
de qué montañas se mudan,



de qué diamantes se labran  
esa flor?

DON LOPE

La vez primera  
ha sido que sus desgracias  
no escuche el que escucha

.....  
Es de quien es y no es vuestra,  
y siéndolo he de cobrarla.

DON LOPE

Pues mirad, ¿cómo ha de ser?

DON GUILLÉN

Saliendo de vuestra casa  
y llevándola con vos,  
adonde amistad tan falsa  
castigar sabré y vengar  
mis celos a cuchilladas. (*Las tres justicias en una* 1757-1794)

Los únicos momentos en los que estas situaciones ven aumentada su comicidad es cuando participan en ellas los criados, por ejemplo, las escenas entre Vicente y las dos criadas en *Las tres justicias en una* y un caso curioso, de no participación de graciosos sino de personajes más elevados como son las escenas que se desarrollan en los aposentos de Beatriz en *La niña de Gómez Arias*:

BEATRIZ

¡Dadme  
favor Cielos! siempre yo  
obedezco cuanto mandes:  
Sin duda aqueste es Don Juan  
el que aquí vino esta tarde.  
Cuatro riesgos tengo, pues,  
tengo a mi esposo, y mi padre  
aquí, a mi amante en mi cuarto,  
y a mi enemigo en la calle. (*La niña de Gómez Arias*, 1113 a-1113b)

El juego cómico de estas escenas en los aposentos de Beatriz se explican en tanto será el único personaje que se sustraiga a la tragedia de la obra y que logre hacer triunfar su libre albedrío pese a ser mujer, rasgo característico de la comedia cómica. Por eso en sus habitaciones puede esbozarse una suerte de tensión lúdica, relativizada, claro está por la impronta trágica de la pieza:

BEATRIZ

Creerte quiero, y tu castigo  
sea tu misma locura?  
que a mi nadie me asegura,  
de que si ahora te sigo  
no harás lo mismo conmigo.

Pues mi libertad poseo,  
huiré tu tirano empleo,  
que si hasta aquí pudo ir,  
no ha de acabar de decir,  
veráste como me veo. (*La niña de Gómez Arias*, 1121 a)

Creo, entonces, que este grupo de dramas de historias individuales se acerca de modo claro, al terreno de la tragedia más que por razones argumentales, por los modos de construcción de los personajes y por el manejo que hacen del riesgo trágico. El lugar de la Historia no es fundamental para la percepción de la tragedia sino que funciona como complemento jerarquizador de la acción, especialmente a partir de la presencia de la justicia real. Nos resta verificar si esta utilización de la materia histórica como modo de jerarquizar la acción dramática, trae consigo elementos significativos en lo que hace a la construcción de la ideología en las dos obras, pero antes realizaremos un recorrido por otros dramas de historias individuales que están más cerca de la comedia cómica.

#### 6.2.3.2 EL TERRITORIO DE LO CÓMICO

Siguiendo los mismos parámetros que vimos para definir las obras anteriores como tragedias, podemos leer *El postrer duelo de España* y *Gustos y disgustos son no más que imaginación* en clave cómica. Dicha lectura es posible a partir del mayor despliegue que manifiestan en lo que hace a los agentes portadores de comicidad, que no solamente involucran a los graciosos sino que muchas veces la comicidad es patrimonio de los protagonistas, y en casos extremos de los propios monarcas.

El otro concepto a favor de interpretar estas obras como comedias cercanas a lo cómico tiene que ver con que aquellos personajes que detentan claramente las funciones del gracioso, además de poseer todos los rasgos y funciones características, también se involucran en la trama principal, cambiando a veces el curso de acontecimientos que tienen como protagonistas a personajes históricos.

Por último, más que núcleos de comedia heroica, vamos a encontrar en estas obras abundancia de intrigas y de enredos en los que predomina la tensión lúdica y la consecución de la comicidad, a partir de los hechos y las palabras, del modo que vimos que la definía la *Philosophia Antigua Poetica*. Estas dos últimas características: la participación de los graciosos en la trama principal, la derivación

de las escenas de alcoba en situaciones claramente lúdicas, sumado a que los personajes históricos protagonizan también escenas de enredos, son los motivos más convincentes para esgrimir la diferencia absoluta de estas obras con las que analizamos en el apartado anterior.

Comenzando por los graciosos, podemos delinear en ellos los mismos rasgos que marcamos para los dramas ceremoniales, pero también la especularidad y la reflexión moralizante acerca de las acciones de sus amos como en los dramas de historias individuales trágicos.<sup>37</sup> Sin embargo, aumentan su importancia textual en relación con estos últimos en tanto se les añaden otro tipo de variables dramáticas que muestran una construcción más sólida como personajes.

No me parece necesario que nos detengamos en aquellas características de los graciosos que hemos recorrido en los otros grupos en tanto aquí funcionarán de manera idéntica. Lo que sí me parece interesante es deslindar ciertos rasgos que se constituyen de manera diferente a las otras obras, que implican un acercamiento a la independencia del personaje y, en consecuencia, a la comicidad. Ejemplos de estos rasgos específicos proponen *El postrer duelo de España*, en donde – en una suerte de exploración de las potencialidades cómicas- se desdobra la comicidad en graciosos y rústicos.<sup>38</sup>

Los primeros están representados por los criados, que no es uno sino una pareja mientras los segundos pertenecen, obviamente al ámbito de la ruralidad. Lo original es que estos rústicos manejan, en tanto testigos privilegiados de la escena nodal del duelo, información que no conocen otros personajes y está en ellos la resolución de la trama dramática por vías no violentas. Esta resolución se lleva a cabo a partir de un diálogo en el que superponen sus voces, que ocupa cincuenta versos y que es un ejemplo acabado de la consecución de la comicidad a partir del vocabulario y de los juegos con las palabras:

GILA	[...]
Yo lo tengo de contar	BENITO
BENITO	Con que para Valladolid...
Mijor lo contaré yo	GILA

<sup>37</sup> Son significativos al respecto algunos parlamentos de los agentes cómicos en *El postrer duelo de España*, referidos fundamentalmente al duelo. Por ejemplo BENITO “ ¡Oigan los bobos, a lo que han venido! / a matarse no más” (vv. 618-619) o GINÉS “ Señores, ¿habrá en el mundo / dos tan grandes majaderos, / que les cueste más cuidado, más diligencia y anhelo / saber cómo han de matarse, / que cuesta a muchos discretos / saber cómo han de vivirse?” ( vv. 511-517)

<sup>38</sup> Esta diferencia en “ niveles” de graciosos también se daba en las comedias del otro de Lope, aquel grupo que explotaba de manera más convincente los mecanismos dramáticos de lo cómico.

SERAFINA  
 Decíme lo que pasó  
 y acabad de porfiar.  
 BENITO  
 Cantando con mi pollino  
 GILA  
 Con mi pollino cantando  
 BENITO  
 ...iba mi camino cuando...  
 GILA  
 ...iba, cuando mi camino...  
 BENITO  
 ...he aquí a tu primo con fiera...  
 GILA  
 ...con fiera ve aquí a tu primo...  
 BENITO  
 ...cólera, furia y animo  
 GILA,  
 ...animo, furia y collera...

Para Valladolid con que...  
 BENITO  
 ...la lid citada se ve...  
 GILA  
 ...se ve encintada la lid  
 Benito  
 ...cuando dos muertes se den.  
 Gila  
 ...se den muerte cuando dos.  
 (*El postrer duelo de España*, III- 665-714)

*Gustos y disgustos* muestra otro interesante aspecto de los graciosos, ampliamente ligado con el terreno de lo cómico: la posibilidad de construir en los parlamentos alusiones autorreferenciales a los tópicos constructivos de la comedia. De este modo el gracioso Chocolate, que expresa además todas las otras funciones ya repetidas, reflexiona en variadas ocasiones acerca de los mecanismos de las comedias y de ciertas cristalizaciones como pueden ser los temas de las comedias:

CHOCOLATE  
 En efecto; ¡no ha de haber  
 amor que, como en comedia,  
 lances de celos y de honor  
 a cada paso no tenga!  
 (*Gustos y disgustos*, 976 a)<sup>39</sup>

las convenciones métricas:

LEONOR  
 Yo estoy en notable aprieto,  
 pues sola me vengo a ver,  
 y un soliloquio he de hacer  
 o he de decir un soneto  
 ¿Qué escogeré de los dos?  
 al soliloquio me fio.  
 (*Gustos y disgustos*, 980b)

o los signos productores de confusión, propios de las comedias de enredo:

CHOCOLATE

<sup>39</sup> Todas las citas de esta obra corresponden a A. Valbuena Briones (ed., 1956)

Pues ¿soy yo el rey, o Violante,  
o la reina, o la ventana,  
o la noche del jardín?  
(*Gustos y disgustos*, 989b)<sup>40</sup>

Entiendo que existen otros aspectos relevantes en el momento de analizar el espesor dramático de estos personajes y su función a los efectos de una clasificación genérica. Me parece, por ejemplo fundamental, dejar claro que en las situaciones de encuentros amorosos los criados no sólo acompañan, como en los dramas individuales trágicos sino que además posibilitan dichos encuentros, lo cual es un indicio más de que las obras no derivarán hacia un final luctuoso:

GINÉS  
¡Esta es la doña Fulana!  
Y pues que se me ha venido  
a las manos, saber tengo  
de aquesta vez, si la sigo,  
quién es  
(*El postrer duelo de España*, vv. 555-560)

LEONOR  
Mi ama  
tan constante, como bella  
ama a don Vicente, a ella  
el rey don Pedro la ama:  
don Vicente es caballero  
muy noble, y muy principal,  
pero él tiene mucho mal,  
que tiene poco dinero:  
dos años ha que he velado  
de balde las noches frías,  
y el Rey en solo dos días,  
dos mil escudos me ha dado  
[...]  
Y así resuelta a medrar,  
al Rey tengo de servir,  
esté balcón he de abrir,  
y aquesta cuerda he de atar. (*Gustos y disgustos*, 963a)

Por otra parte la abundancia de estas escenas en las que ocupan un lugar predominante las situaciones nocturnas, los disfraces y los espacios de comedias urbanas y palatinas como calles, las rejas o las habitaciones de las damas trae también como consecuencia el aumento de la tensión lúdica. Así diferentes recursos de técnicas de ocultación como la noche, los mantos, informaciones incompletas,

---

<sup>40</sup> *El postrer duelo de España* también muestra, aunque en un nivel más directo de comunicación con el público estas marcas de autorreferencialidad. Ejemplo de ello son los versos 70-72 en boca del gracioso Ginés: “Mosqueteros míos, ¿en qué comedia hasta hoy/lacayo a longe se ha visto?”

relatos interrumpidos o percepciones deficientes de una identidad, un ademán o una voz son episodios frecuentes a lo largo de las tramas dramáticas de ambas obras:

REY

Todo a oscuras y sin gente  
está el cuarto de Violante (*Gustos y disgustos*, 965b)

VIOLANTE

No es la voz de don Vicente,  
ni conozco cuya es  
(*Gustos y disgustos*, 965b)

VIOLANTE

Si es así,  
Ve y dile que Serafina  
en mi casa determina  
hablarle. ¿Entiéndesme?

FLORA

Si [Aparte]  
(Que pues que puedo sacalle  
por detrás de aquel cancel,  
finja que vuelvo con él  
por la puerta de la calle) (*El postrer duelo de España*, II, vv.1061-1064)

*Salen tapadas, Flora y Violante*

FLORA

¿A eso  
te resuelves?

VIOLANTE

Ya perdido  
una vez al manto el miedo,  
no han de llegar las noticias,  
Flora, a mí de igual empeño  
tan confusas como llegan  
encerrada en mi aposento.  
y así, saber qué se dice  
en este traje pretendo,  
comprando algo en estas tiendas  
de mercader o joyero  
que es donde se sabe todo.  
(*El postrer duelo de España*, III, vv 534-545)

Esto se refuerza en el trabajo con los espacios escénicos en los que se mueven los personajes que se reducen, en *Gustos y disgustos*, la que propone un mayor manejo de la comicidad, a dos: la habitación de Violante en la primera jornada y el jardín de la reina en las otras dos, con la reja como signo metonímico productora por sí sola de sentido a lo largo de toda la comedia. Esta condensación de espacios trae

como resultado el “amontonamiento de visitantes ilícitos en el estrecho recinto de habitaciones o balcones” (Arellano, 1990: 56)

Todo nos lleva así a entender ambas obras dentro del terreno de lo cómico, en tanto despliegan mecanismos que tienen que ver con el manejo lúdico de las situaciones. Claro que *El postrer duelo de España* no presenta las mismas características de *Gustos y disgustos*, en primer lugar porque que su tema principal es un duelo, con lo que durante toda la obra está involucrada la vida de los protagonistas y en segundo lugar ya que, en algo novedosísimo dentro de los dramas históricos es el mismo rey, el protagonista de estas acciones propias de comedia de enredos.

Ximena González (2002: 173) al reflexionar acerca del género de *El postrer duelo de España* y proponer cierta clasificación indica que:

Esta primera precisión clasificatoria que hemos intentado resulta algo general para las posibilidades de la obra pero intenta ser un paso para desterrar toda posibilidad de ubicar *El postrer duelo de España* dentro del *corpus* de tragedias de Calderón. Defendemos la tesis de que esta obra es una comedia pero entendemos que su carácter cómico se diferencia del que presentan otras producciones de Calderón.

Dentro de estas limitaciones que vislumbra la estudiosa para definir la obra claramente como una comedia, considera que “ el ejercicio de la comicidad de los graciosos está algo limitada por la severidad de la circunstancia”, así no puede incluirla de lleno en el terreno de la comedia cómica.

En el caso de *Gustos y disgustos* ocurre algo similar, en tanto el texto es un híbrido, pese a la clasificación de Hartzenbusch que lo ubica junto con las comedias cómicas. Tal hibridez proviene de una serie de elementos que, de un modo u otro pueden ser relevados también en *El postrer duelo* y que tal vez sean los que llevaban a X. González (2002) a relativizar la pertinencia de la pieza en el ámbito de lo cómico. Por ejemplo la presencia del sueño profético, ya mencionado, típico de las comedias serias, de tema histórico, que se erige como el núcleo legendario que dispara todas las acciones posteriores que tienen como protagonista en el nivel argumental a un matrimonio real, Pedro el Cruel y la reina María de Montpelier, que son los padres de Jaime el Conquistador quien históricamente conquistará Valencia.

La obra tampoco puede, en el terreno de lo cómico, ser claramente clasificada. La razón de esta imposibilidad reside en que ese mismo episodio histórico del comienzo condicionará el origen noble de sus personajes y por lo tanto

hace imposible el hecho de que estemos frente a una verdadera comedia de capa y espada ya que una de las características de ese tipo de comedias es, entre otras cosas, la nobleza media de sus protagonistas. *Gustos* tampoco puede encuadrarse como una comedia palatina, el género cómico, que sí acepta elaborar lances de amor y de duelos con personajes nobles ya que no respeta una de sus convenciones que es la lejanía espacial y onomástica de sus protagonistas.

Con *El postrer duelo de España* sucede algo similar, más allá de su trama argumental, que podría prometer la muerte de alguno de los participantes en el duelo, otra serie de elementos relacionados con el teatro histórico y con los personajes impiden esta inclusión directa en la comicidad que ya hemos mencionado. La presencia de Carlos V en escena, uno de los reyes más recientes que Calderón muestra como personaje en sus obras de tema histórico (a excepción de Felipe II en *El alcalde de Zalamea*), la implementación de la justicia real final son algunos de los rasgos que le otorgan cierta seriedad a la obra. Pero, sin duda, el más importante me parece el largo monólogo con el que don Pedro presenta su situación particular imbricándola con la entrada del rey en España, pero también, en algo absolutamente novedoso para este tipo de dramas individuales, con la genealogía real que ha llevado a Carlos V a ser el rey de España.

DON PEDRO

Después que el invicto Carlos,  
como hijo y heredero  
de Juana, hija de los Reyes  
Católicos, y el primero  
Felipe de Austria, a quien debe  
España el blasón excelsó  
de que siempre repetido  
vea el dulce nudo estrecho  
del castellano león  
y el águila del imperio;  
después que el invicto Carlos,  
otra vez a decir vuelvo,  
su menor edad cumplida,  
tomó posesión del reino,  
con no sé qué graves causas  
que honestaron sus pretextos,  
fue fuerza dar vuelta a Flandes,  
dejando en el desconsuelo  
de la ausencia de su rey  
a España

[...]

Supo pues , cómo volvía  
nuestro sol a darla nuevo



esplendor con la césarea  
majestad, en que el imperio  
por sucesor del piadoso  
Maximiliano, su abuelo,  
le juró rey de romanos:  
no hubo ciudad que a la raya  
diputados caballeros  
a darle la bienvenida  
no enviase. Yo aunque menos  
que otros esta honra esperaba  
de parte de Zaragoza  
nombrado fui... (*El postrer duelo de España*, I, vv. 57-100)

De este largo monólogo también se puede deducir el origen noble de los personajes que, una vez más se emparenta con la genealogía del imperio:

DON PEDRO  
El señor Almirante  
de Castilla, que en sabiendo  
que estaba allí en Zaragoza  
me buscó en mi alojamiento  
y acompañó a al función  
del besamano, [...]  
Bien sé que tanto esplendor  
no era, y tanto lustre, atento  
a mí, sino a la corona  
en noble conocimiento  
de la alta real real sangre suya,  
desde el feliz casamiento  
que hizo don Fadrique Enriquez,  
dando al invicto rey nuestro,  
don Juan Segundo, el hermoso  
milagro, el prodigio bello  
de su hija doña Juana,  
para esposa y reina a un tiempo  
de Navarra y de Aragón,  
de quien fue tan digno nieto  
el católico Fernando (*El postrer duelo de España*, I- vv. 133-159)

Seguramente es la presencia de estos importantes personajes históricos la que posibilita en ambas obras la negación de una lectura meramente lúdica. Paradójicamente si en los dramas individuales trágicos que analizamos en el apartado anterior la materia histórica no contribuía en la construcción de los efectos de tragicidad que transitaban por otros caminos, en este caso, la materia histórica sí coopera para que las piezas no sean entendidas como meras comedias.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> También colaboran para ello motivos más complejos como los que plantea Arellano (1990: 8) para las comedias de capa y espada: "Estas lecturas[...] me parecen responder a un defectuoso

Queda claro que no estamos frente a las comedias cómicas tradicionales, pero queda claro también que estas dos obras son sustancialmente distintas a *La niña de Gómez Arias* o a *Las tres justicias en una*. Creo que, sin llegar al extremo de pensarlas como comedias urbanas o como comedias palatinas, las podemos diferenciar, a partir de los elementos aquí analizados de las comedias anteriores y también pensar que ambas postulan claramente, en palabras de M. Vitse, el principio de felicidad que en el combate cómico se enfrenta con el principio de realidad.

Nada parece, entonces, ligar estas obras con las anteriores, confirmando la hipótesis de la heterogeneidad de los dramas de tema histórico de Calderón; no parece tampoco fácil la misión de postular una función similar de la Historia en todas las comedias. Vimos que en las que poseían rasgos trágicos más marcados, la materia histórica no servía para la construcción de la tragedia, sino para la jerarquización y la legitimación de los sucesos privados que se dramatizaban.

Por el contrario, en el caso de las que ostentan algunos rasgos característicos de comedias cómicas, la materia histórica sí podía pensarse como productora de sentido en relación con los cánones dramáticos ya que le aporta, tanto a *El postrer duelo* como a *Gustos y disgustos*, cierta cuota de seriedad que lleva a la crítica a entenderlas como comedias heroicas. Resta ahora, establecer, si las coordenadas ideológicas que suponen los dramas individuales, trágicos o cómicos presentan similitudes o refuerzan la fragmentariedad del sistema.

### 6.2.3.3 EJEMPLARIDAD E IDEOLOGÍA

En cualquier afrenta el Rey  
es todo; si parte has sido  
tu, y le perdonas, yo no  
(*La niña de Gómez Arias*, 1125b)

Entiendo que una lectura ideológica de los dramas individuales en su conjunto supone ciertos preconceptos que tengo que aclarar. En primer lugar resulta claro que considero que no hay en esta opción calderoniana por la comedia o por la tragedia nada que implique una elección ideológica, como sí era, por ejemplo, el caso de las tragedias incompletas de Lope en donde la inexistencia de la tragedia era funcional a la difusión de una ideología particular. Por el contrario, en estos dramas

---

planteamiento que involucra cuestiones de clasificación genérica, convenciones estructurantes, horizonte de expectativas y coordenadas de emisión y recepción.”

individuales ni la tragedia ni la comedia están utilizadas como marcas ideológicas. En segundo lugar, me parece que es fundamental una lectura conjunta en tanto todas ellas poseen como instancia ideológica nodal la institución real íntimamente ligada a la justicia y dentro de esta presencia de la monarquía no presentan, prácticamente ningún tipo de ambigüedad como la crítica ha postulado, por ejemplo, para el accionar del rey don Pedro en *El médico de su honra*.

Se podría aducir, con razón, que la cita de Bances Candamo acerca de *Las tres justicias en una* y su reprobación por parte del público daría cuenta de cierta arbitrariedad en el manejo de la justicia final, que la apartaría del resto de las comedias aquí seleccionadas, sin embargo, me parece que esta reticencia del público a aceptarla tiene más que ver con la construcción del personaje central como un héroe trágico con rasgos no del todo reconocibles para el público que con una crítica hacia la justicia real. Como sea, esta presencia de los reyes en Calderón no es nada novedoso, sino que es un aspecto al que la crítica le ha dedicado abundantes páginas.

El último supuesto que me interesa aclarar es que una lectura ideológica que iguale a las comedias más cercanas a lo trágico con aquellas próximas a la comedia cómica no implica, de ninguna manera, caer en vicio metodológico en el que ha caído frecuentemente la crítica calderoniana, estudiado por Arellano (1990: como las ya mencionadas "lecturas trágicas de comedias cómicas"; dice al respecto el estudioso español:

Se habla de sucesos trágicos como si los sucesos fueran en sí mismos trágicos o cómicos, independientemente de la trama en la que se insertan, se cree que la comedia es el embrión de la tragedia, o que la tragedia es continuación de la comedia, cuando la comedia cierra el paso a la tragedia, se estudian ciertas obras comparando en un mismo plano tragedias y comedias. Como quiera que cada uno de estos géneros obedece a convenciones distintas, tienen estructuras distintas y su horizonte de expectativas es distinto, la visión indiscriminada no puede sino conducir a numerosas confusiones.

Creo que a lo largo de estas páginas resulta claro que no es ese mi modo de leer los géneros, sino que trabajo a partir de la conciencia de distinción entre cada uno de ellos. Sin embargo, me parece interesante unir todos los dramas individuales para realizar una lectura ideológica de ellos.

El primer rasgo común, es como ya mencioné, la figura real. Figuras reales fuertes e identificables ideológicamente para el público como monarcas importantes: Isabel la Católica, Carlos V y don Pedro en dos oportunidades.<sup>42</sup>

En todos los casos, están encargados de cerrar las obras reinstaurando, de un modo u otro, el orden armónico. No obstante, estos modos de hacer justicia se diferencian entre sí, y presenta cada uno de ellos diversos matices interesantes para describir. En el caso de *La niña de Gómez Arias*, es más importante la solidaridad genérica: reina- doncella que la relación rey- súbdito, de tal modo la reina anuncia un doble castigo: el matrimonio para solucionar la deshonra del padre como hombre, pero para solucionar la afrenta a la reina como mujer es necesaria la muerte de Gómez Arias:

REINA

Sea este de mi justicia  
ahora el primero indicio,  
que en restaurando su honor,  
llega mejor mi castigo:  
dale de esposa la mano  
a esa mujer

[.....]

Ya has visto,  
de tu hija el honor don Luis  
vengado y restituido

LUIS.

Son dádivas de tu mano,  
yo os abrazo como a hijos.

REINA

Aguarda, que si los dos  
estábamos ofendidos,  
tu estás vengado, y yo no. (*La niña de Gómez Arias*, 1125a)

*Las tres justicias en una*, también presenta una resolución en etapas, primero la didascalia indica la muerte por garrote de don Lope, de manera similar al final de *El alcalde de Zalamea* y luego la sentencia de la muerte y su significado son leídos por Lope padre:

---

<sup>42</sup> En relación con el personaje del rey don Pedro y de las posibilidades, en *Las tres justicias en una*, de identificarlo con cuatro monarcas históricos me parecen fundamentales las afirmaciones de A. Fernández Licciardi (2002, 160-161): "La economía dramática cuenta para el entramado de este personaje con la constante histórica de "justiciero y cruel" que la tradición le atribuye tanto a Pedro I de Portugal, Pedro IV de Aragón, Pedro I de Castilla y Carlos II de Navarra, el Malo, fundiéndolos a todos en un carácter único que intenta captar el ritmo ideológico de una figura y no la rigurosidad historiográfica" Afirmaciones que me parece que son válidas para todas las figuras reales presentes en estas obras.

LOPE

“ Quien al que tuvo por padre  
ofende, agravia y injuria,  
muera, y véale morir  
quien un limpio honor deslustra,  
para que llore su muerte  
también quien de engaños usa:  
juntando de tres delitos  
las tres justicias en una” (*Las tres justicias en una*, vv. 3016-3025)

De este modo, se podría pensar que ambos desenlaces relativamente atenuados en lo que hace a la relación personaje- diálogo dejan entrever cierta atenuación en las decisiones reales. Esta restauración del orden se repite en *El postrer duelo de España*, en donde el rey actúa como árbitro del duelo en medio de una escena de importante despliegue visual ( cfr. la larga didascalia entre los versos 1074 y 1075):

CONDESTABLE

Y el Rey arroja la vara  
de oro en el campo, señal  
de que cese la batalla,  
con que los padrinos pueden  
llegar a que se despartan. (*El postrer duelo de España*, III- 1206-1210)

En *Gustos y disgustos*, por su parte, la figura real es importante no solo porque resuelve rápidamente todo el enredo en el final, sino porque es su propio personaje el que, involucrado en la trama dramática, también experimenta cierto cambio a partir de un curioso verso en el que indica “que yo valgo más que yo”. Sin embargo, es la obra que menos resiste a una lectura ideológica “literal” y la más apta para realizar una lectura ideológica a partir de los modos de apropiación de la materia histórica, aunque más adelante veremos como, a veces, la crítica ha forzado lecturas ideológicas de este texto.

Otro aspecto que me parece necesario resaltar tiene que ver con que en algunas de estas comedias la figura del rey no se reduce a administrar justicia sino que detenta una funcionalidad ideológica suplementaria que tiene que ver con la consolidación del imperio. Es el caso claro de la reina Isabel en *La niña de Gómez Arias*, en donde conjuga la intriga privada de la deshonra con la pública de la lucha contra los moros y la continuidad del Imperio a partir de la mención de Fernando el Católico:

REINA

Bellísima Granada,  
ciudad de tantos rayos coronada,  
cuantos tus torres bellas  
saben participar de las estrellas:  
y a cuyos brutos liberal se atreve  
tu sierra altiua à convertir en nube,  
cuando eminente sube  
a ser Cielo cansada de ser nieve.  
Cada vez que te miro,  
grande te aclamo si Imperial te admiro;  
que mucho si mortal te considero  
heroico patrimonio de mi acero!  
a tu nevada sierra  
vengo piadosamente a haber hoy guerra,  
que quiero por ser tuya,  
que mi valor la gane, y no destruya:  
los Moros, que bandidos  
viven de su esperanza defendidos,  
me obligan à este empeño;  
con ellos es que no contigo el ceño:  
las leyes despreciando,  
que el grande, que el Católico Fernando,  
tu Rey, y señor mío,  
les dio ha sabido atropellar su brío. (*La niña de Gómez Arias*, 1121b)

Por consiguiente, cuando se logra la victoria ésta es en dos frentes y las dos muertes de los hombres (Gómez Arias y el Cañerí) líder de los árabes, prueba son de ello:

LUIS

Invicta reina a tus plantas  
hoy el Cañerí te rindo.

REY

Yo a mis brazos restituyo  
libre a tu hija, advertido,  
que debajo de mi amparo.

LUIS

Triste, y alegre te miro.

REY

Tu bárbaro, rebelado  
a mis preceptos, que pios  
por vasallo te admitieron,  
hoy morirás en castigo  
de aquestas comunidades,  
que osado has introducido.

CAÑERÍ

Yo te excusaré, señora,  
la venganza a mis delitos;  
pues no sé si las heridas  
del temor de haberte visto,  
me dan la muerte a tus plantas:

rabiando, y gimiendo espiro. (*La niña de Gómez Arias*, 1124 b)

Un aspecto similar, aunque presentado tal vez de modo más sutil, nos ofrece el personaje real de *El postrer duelo de España*. Recordemos, en primer lugar, la presencia de la línea genealógica de Carlos V que, una vez más menciona a Fernando el Católico, con que se abre el acto primero.

Pero dicha cohesión en la posesión del imperio de la que hace alarde la construcción de la figura real, en boca de uno de los protagonistas, coincide con la referencia a la revuelta de las comunidades que el conde de Benavente, en nombre de Carlos, ha sabido resolver con su vara, del mismo modo que vimos que la vara real resolverá el duelo:

BENAVENTE

Disgustado

de que los bandos que han ocasionado  
en Salamanca tantas disensiones  
infestando a Castilla sus pasiones  
no hubiesen reducido  
antes que a vos la nueva hubiera ido,  
para no haberos dado  
la priesa de venir con tal cuidado.  
Ya lo están, porque yo ( si hubiese sido  
atrevimiento, perdonadle, os pido)  
para que Salamanca se enfrenara,  
de su corregidor tomé la vara,  
poniendo la justicia en más respeto  
en que el pueblo la tenía; y en efeto,  
prendiendo y perdonando,  
se fue tanto el tumulto apaciguando,  
que hallaréis ajustada  
ya su paz, y a Castilla sosegada (*El postrer duelo de España*, III- vv.1797-1814)

La relación entre este parlamento y el duelo ya ha sido notada por X. González (2002: 172-173). Sin embargo me parece importante remarcar también la remisión que estos versos hacen a la idea de imperio y de emperador que se arma en el primer acto. La idea de imperio victorioso también está presente entre los versos gracias a los que el rey resuelve el conflicto:

CARLOS

Basta, basta,  
y a tales padrinos pueden  
agradecer que no haga  
más demostración. A entrambos  
desenlazed las celadas,  
y daos las manos de amigos;  
porque habiendo visto cuánta

es vuestra bazarria, quiero  
no me haga a otras lides falta  
más generosas. (*El postrer duelo de España*, III-vv. 1218-1226)

Una vez más se mezcla magistralmente la trama privada con la pública en tanto la suspensión del duelo entre los personajes provoca que ambos puedan ser en el futuro soldados útiles al imperio, así como el conde de Benavente ha sido capaz de reprimir a los comuneros de Salamanca.<sup>43</sup>

En *Gustos y disgustos* ya hemos visto que esta idea puede entenderse en la presencia del sueño profético de la reina al comenzar la obra, donde queda clara la funcionalidad del personaje y de la historia, en la cadena de la construcción del Imperio como madre de Jaime el Conquistador. Nada hay luego en las siguientes jornadas que recuerde esta profecía, sin embargo una parte de ella ya queda cumplida en el desenlace:

REINA  
Este imaginado parto  
mudaba al rey de manera  
que enamorado de mí,  
trocaba sus asperezas  
(*Gustos y disgustos*, 959 a)

Pese a esto, *Gustos* es una obra que se aleja, así como lo ha hecho en su dramaturgia, de los mecanismos tradicionales de construcción ideológica del drama histórico. Se aleja, así, de la “comedia heroica”, en tanto lo que predominan son las escenas de enredos, más allá de cualquier lección didáctica que “eleve al auditorio”. Así puede sostenerse que es la única obra en la que queda desdibujada la funcionalidad didáctica, en tanto ni enseña ni es tan importante en la trama de la obra el fragmento en el que se hace referencia a la prehistoria del imperio. Por el contrario, los reyes están equiparados al resto de los personajes y son los protagonistas de las escenas de enredos, queda pensar, voy a retomar esto en las conclusiones del capítulo, si ello no implica una posición ideológica, desde la ideología en la comedia más fuerte y más revulsiva que ciertas lecturas de la ideología como reflejo que han intentado ver ciertas críticas a Felipe IV.

---

<sup>43</sup> Para X. González (2002: 171) que no atiende particularmente a la ejemplaridad de la historia, sino de la materia dramática en general, el didactismo de la obra reside en que: “Toda la pieza expone una crítica a la posibilidad de resolver eficazmente los problemas de honra a través de duelos y lances privados. Estas objeciones a su vez se fundamentan en el error que implica abrazar religiosamente una idea de honor que es contraria a lo que los tiempos exigen a los individuos.”



Me refiero concretamente a una interpretación contemporánea que propone, desde el neohistoricismo, una lectura en clave de la obra relacionando las andanzas del rey don Pedro en la reja con la fama de mujeriego de Felipe IV. Esta lectura deja ver la necesidad, no siempre verificable, de que toda obra de tema histórico tenga una lectura didáctica, aunque en ciertos casos esto produzca la difuminación de las características genéricas de las piezas.

Similar problema experimenta *Las tres justicias* cuya intencionalidad didáctica claramente puede referirse al poder ejemplificador del rey y a la opción dentro del sintagma cruel y justiciero de este segundo elemento, que es, como ya anuncian los diálogos de la obra, la opción de los sabios (“llaman el sabio, el Justiciero y el ignorante, el Cruel”). Dian Fox ha interpretado, desde cierta disputa posible de percibir en la obra entre la Justicia mayor a cargo de don Mendo y la justicia real, representada por el rey, un episodio particular de la justicia mayor de Aragón, se apoya también para ello en el cambio de escenario de la historia ( de Portugal a Aragón) y en la potencialidad semántico-ideológica de los dos sistemas temporales puesto en juego por el teatro histórico.

La estudiosa calderoniana opina así que la obra tendría como fondo el caso del favorito del rey detenido por la Justicia aragonesa entre 1591 y 1592, por su presunta participación en un delito en Madrid, y la consiguiente intervención real y la rebelión en Zaragoza. Vemos cómo el procedimiento metodológico es similar en ambos y realmente la utilización de un método de lectura tal, solamente logra borrar las diferencias dramáticas en las obras, reduciendo todo artificio constructivo al encubrimiento en clave de distintos sucesos históricos.

Creo que el teatro histórico en general y el calderoniano en particular es mucho más que eso por lo que una lectura ideológica enriquecedora, en el caso de estos dramas individuales es la que recupera la ideología en los modos de utilizar la materia histórica. Así, esta suerte de gradación de trágico a cómico que hemos marcado tiene sus correlatos ideológicos: en la obra “ más trágica”, *Las tres justicias en una*, la enseñanza puede comenzar en la capacidad resolutoria del rey y en el respeto por la investidura y la justicia real; sin embargo, ciertas claves en el armado de la pieza, más allá de que refieran o no a algún fenómeno identificable por el público, provocarían un quiebre en la recepción de esta sentencia que es aquel del que da cuenta Bances Candamo. Si bien la materia histórica, en sí misma, no produce

la tragedia, la intersección de ambas historia y tragedia logra un efecto ideológico interesante que puede ser entendido como la imposibilidad de ejemplarizar desde la tragedia pura.<sup>44</sup>

Por su parte, en las dos obras que manejan conceptos dramáticos más cercanos a la comicidad y que construyen en sus diálogos nociones ideológicas, como ya hemos visto, la utilización de la comicidad también es una vía que permite leer otro tipo de manejo ideológico, más cercano a la subversión y la desintegración de las formas de tratamiento de la historia.<sup>45</sup>

#### 6.2.3.4 OTROS MODOS DE DRAMATIZAR LA HISTORIA

Pero antes es necesario que nos detengamos en dos obras atípicas, que dramatizan sucesos individuales en un marco histórico mas no pueden adscribirse a ninguno de los dos grupos. *Luis Pérez el gallego*, una comedia de bandoleros cuya relación con la historia se limita a la presencia de los ejércitos del rey en Sanlúcar en el marco de la guerra contra Inglaterra y en la intelección de su protagonista como personaje histórico-legendario.<sup>46</sup> Sin embargo la guerra contra Inglaterra es solamente una mención que refuerza la verosimilitud de las situaciones, que sirve para articular el enredo dramático y para explicar de manera convincente el desplazamiento espacio-temporal de los protagonistas acaecido entre la primera y la segunda Jornada:

LUIS  
Contaros por el camino  
lo que a los dos nos pasó,  
será imposible. En efeto,  
hasta Sanlúcar llegamos,  
y el Duque, al punto que entramos,  
nos honró mucho, os prometo;  
porque como es general  
capitán en esta guerra  
que hace el Rey a Ingalaterra,  
generoso y liberal  
a Don Alfonso le dio

<sup>44</sup> Esto es indudablemente lo que Lope, atento a su público, vislumbra al relativizar el riesgo trágico en sus tragedias incompletas.

<sup>45</sup> Desarrollo esto con mayor detenimiento en Calvo (2002) en donde analizo el caso de *Gustos y disgustos*

<sup>46</sup> Cfr. Para la historicidad del personaje la Nota Preliminar de Ángel Valbuena Briones a su edición de Aguilar, allí el crítico manifiesta que: “ Este drama nos narra las hazañas del personaje histórico Luis Pérez el gallego que alcanzó una fama muy difundida. La obra se configura alrededor del protagonista, quien puede muy bien significar el espíritu de rebeldía contra las normas.” (144b)

una jineta, él a mí  
la bandera, y soy aquí  
Alférez, que es cuanto yo  
de mí he podido contaros. (*Luis Pérez el gallego*, 156b)

Nada más posee de histórica esta obra que es a todas luces una comedia de bandoleros rotulada como histórica. Tiene un convincente manejo de la comicidad, a partir de los graciosos, pero también desde la propia constitución del protagonista. No hay en ella ningún tipo de aporte significativo que permita iluminar algún aspecto de la problemática del teatro histórico calderoniano y su ubicación dentro de los dramas históricos se debe seguramente a la percepción del personaje como histórico, a la mención de la campaña contra Inglaterra y a la importancia que posee la justicia como institución dentro del relato de las acciones dramáticas.

Considero que *Amar después de la muerte*, también puede ser leída como una obra fácil de incluir en subgéneros dramáticos ya cristalizados, en este caso la comedia morisca, consolidada ya por Lope de Vega (Oleza, 1986). En lo que se refiere a la relación entre Calderón y este tipo de obras, M. Romanos (2002: 194) sugiere lo siguiente:

La proyección de los enfrentamientos y conflictos de relaciones entre el mundo islámico y el cristiano, en cuanto materia rica en posibilidades dramáticas también alcanza, como es comprensible, un lugar en la producción histórica de Calderón.

No significa, sin embargo, que toda obra que proponga una dicotomía entre moros, o moriscos y cristianos deba ser entendida dentro de este subgénero, queda claro que la constitución de los personajes moriscos dentro de *Amar después de la muerte* es razón suficiente para incluir la comedia dentro de las de este tema.

Más allá de eso, el interés de la obra reside en el tratamiento que realiza de la materia histórica y de los mecanismos que presenta en la construcción de la tragedia. Sin detenemos de lleno en estos problemas que ya han sido extensamente tratados por la crítica y cuyo mejor ejemplo lo podemos ver en el exhaustivo estudio de M. Romanos (2002) ya mencionado, me interesa destacar por qué la obra escapa a las coordenadas definidas para el sistema.

Si bien marqué puntos de contacto en el final de *Amar después de la muerte* y el de *La Aurora en Copacabana*, verificables desde lo argumental: conversión colectiva al cristianismo, pero también desde su funcionalidad modelizadora de ideología; la obra no puede entenderse como un drama ceremonial. Las razones de

dicha imposibilidad estriban en que fundamentalmente dramatiza un historia individual: la del Tuzaní y su malhadada mujer Maleca en el marco de la rebelión y la posterior represión de los moriscos de las Alpujarras.

Pero, paradójicamente, por las mismas razones, no puede ser tampoco entendida como un drama de historias individuales trágico ya que posee un componente histórico- religioso y nacional mucho más significativo que este tipo de comedias. Prueba de ello es, no solamente, el final ya mencionado, sino también la presencia de importantes personajes históricos involucrados con la guerra de las Alpujarras. Una excelente marca de esta idea de nación que se intenta construir en la obra y que la aleja de los dramas individuales es la presencia de don Juan de Austria, jefe histórico de la represión a los moriscos, pero su mención como vencedor de Lepanto, batalla que en el momento de esta historia aún no ha sucedido:

MENDOZA

Tú, que fuiste en Lepanto  
caudillo de la fe, del turco espanto,  
y cristiano Neptuno  
que el reino de las ondas importuno  
avasallaste, siendo dignamente  
ese estoque Católico tridente. (*Amar después de la muerte*, vv. 905-910)<sup>47</sup>

Una mención tal supone la misma actitud ideológica de los dramas ceremoniales, por ejemplo la de *El sitio de Bredá*, desplegada en el parlamento ya citado en el que se hacía referencia a los diferentes triunfos del imperio durante ese año en todo el mundo.

Paralelamente a ello, el núcleo dramático lo ocupa la historia individual de neto corte trágico protagonizada por una pareja de moriscos. Su desarrollo es impecable y respeta todos los dictámenes relacionados con los recursos que conforman la tragedia: riesgo trágico, perspectiva onírica, distanciamiento, reforzado todo por la multiplicidad de discursos que le relatan al Tuzaní la muerte de su mujer, que el espectador ya ha podido ver en escena, por la instauración de las joyas como objeto patético y por la ironía trágica presente en un cantar:

MÚSICA

*No es menester que digáis  
cúyas sois, mis alegrías;  
que bien se ve que sois mías;*

---

<sup>47</sup> Todas las citas de la obra corresponden a J. Alcalá Zamora *et alii* (eds., 2000)

*en lo poco que duráis*  
 DOÑA CLARA  
 No es menester que digáis  
 cuyas sois mis alegrías  
 DON ÁLVARO  
 Qué bien se ve que sois mías  
 en lo poco que duráis  
 DOÑA CLARA  
 ¡Cuánto siento haber oído  
 ahora aquesta canción!  
 DON ÁLVARO  
 ¡Qué notable confusión  
 la voz en mí ha introducido! (*Amar después de la muerte*, vv.1377-1388)

Por otra parte, en otro rasgo de diferenciación con las obras anteriores, el gracioso está construido siguiendo sus rasgos básicos: cobarde, afecto al vino, etc. y la funcionalidad de la mayoría de las situaciones en las que participa tiene que ver con mostrar dichos rasgos al estilo de los graciosos de los dramas ceremoniales. Sin embargo en algunos casos, sus acciones son especulares de las de su amo, incluso en el manejo del léxico:

DON ÁLVARO  
 Ni soy noble, pues, ni amante  
 si a socorrer a mi dama  
 al fuego no me arrojaré,  
 trepando al muro y rompiendo  
 sus almenas de diamante;  
 que como yo entre mis brazos  
 a Maleca hermosa saque,  
 Galera y el mundo todo  
 más que se queme y se abraze.  
 ALCUZCUZ  
 Ni ser amante ni noble,  
 si en confusión tan notable  
 quedar Zara. Mas ¿qué importa  
 no ser yo noble ni amante?  
 hartos amantes y nobles  
 haber: y como escaparme  
 yo, que Zara y la Galera  
 más se queme y se abraze. (*Amar después de la muerte*, vv. 2116-2132)

Pero este personaje es aún más rico, en tanto en otras situaciones las acciones dramáticas que lo tienen como protagonista, se mezclan directamente con las de la trama principal, ya no para reforzar los enredos, como en los otros dramas individuales, sino directamente para provocar la tragedia al impedir la última visita del Tuzaní a su amada:

DON ÁLVARO  
¡Qué disparates!  
Tú estabas borracho anoche  
ALCUZCUZ

Si hay venenos que emborrachen,  
sí estar... y creerlo ahora  
en que el boca a hierro sabe,  
estar el lengua e los labios  
secos como pedernales  
ser de yesca el paladar,  
saberme todo a venagre.

DON ÁLVARO  
Vete de aquí; que no es bien  
que ya otra vez me embaraces  
la dicha, pues por ti anoche  
perdí la ocasión más grande,  
y no quiero que por ti  
aquesta también me falte. (*Amar después de la muerte*, vv. 2046-2060)

Así como el personaje del gracioso presenta acabados rasgos constructivos que no pueden inscribirse ni iguales a los de los graciosos de los dramas ceremoniales, ni a los de los dramas individuales, sean ellos trágicos o cómicos, lo mismo sucede con el papel de la Historia. A veces transcurre como telón de fondo mientras que otras pasa a ocupar el espacio dramático principal. Ni una ni otra fórmula de tratamiento de la materia histórica nos permite adscribir la obra a ninguno de los dos grupos tratados antes. Sin embargo, creo que *Amar después de la muerte* es una pieza fundamental para la intelección de las relaciones, las evoluciones y la fragmentariedad que provoca la relación Historia-Poesía dentro de la dramaturgia calderoniana. Rica dramáticamente, pero también riquísima en lo que hace a su configuración ideológica *Amar después de la muerte* conjuga en sus versos el tema histórico, la idea de nacionalidad, de religión con una perfecta consecución de la tragedia, todo ello en la matriz de la comedia morisca.<sup>48</sup>

A diferencia de *Luis Pérez el gallego* en donde el molde de la comedia de bandoleros borra lo que la obra pueda poseer de materia histórica, la dramatización de la rebelión de las Alpujarras explota todos los recursos del teatro histórico: los

---

<sup>48</sup> Recordemos, al respecto, las diferentes posiciones frente a la obra, cuyo extremo son las consideraciones de Caso González (1982, 402) quien manifiesta que “sobre la base de la guerra de las Alpujarras, y en el marco de un drama de amor muy en la tradición de la morofilia que se desarrolla en la literatura española, precisamente después de 1570, Calderón ha manifestado su oposición a la política oficial, a las tendencias y usos sociales de su tiempo. Y ha defendido la dignidad caballeresca y genealógica de los moriscos bautizados, la necesidad de su integración sin reservas y lo absurdo de unas marginaciones que no tenían el menor sentido”. Para profundizar el estado de la cuestión acerca de este problema recomiendo la consulta de Arellano (1995) y Romanos (2002)

largos parlamentos relatando batallas, las intensas descripciones, la construcción de oposiciones mediante los espacios dramáticos, e inclusive la prospección al presentar a don Juan de Austria como triunfador en Lepanto y el final apoteósico del imperio; pero se construye como un drama individual desencadenado por una afrenta a la honra. En palabras de Arellano (1995: 492):

La interpretación calderoniana ofrece varias facetas de la tensa convivencia de cristianos y moriscos y da como clave de la rebelión la intolerancia de las ordenanzas reales de 1567, y la brusquedad con que se ponen en práctica. Sin embargo, con harta sabiduría teatral, hace que el episodio desencadenante sea la ofensa de don Juan de Mendoza al anciano don Juan Malec: caso de deshonra infamante hecha a un noble que provoca la respuesta aumentada hasta la rebelión final.

La historia no se construye en *Amar después de la muerte* alrededor de una figura real que imparte justicia en el desenlace de la obra sino que se filtra, en los márgenes genéricos del drama morisco en todos los niveles dramáticos: en el argumento, en la construcción de los personajes y hasta en las fórmulas de expresión y de presentación de la materia histórica.<sup>49</sup>

De esta forma, las dos obras son una marca más de la absoluta disonancia que rodea el *corpus* de obras de tema histórico de Calderón y de las diferentes maneras de posicionarse frente a la materia que ambas suponen. Tal vez, la singularidad de las dos piezas resida en su cuestionamiento a las definiciones cristalizadas de teatro histórico, tal vez ambas sean ejemplos extremos de modos opuestos de dramatización de la Historia.

### 6.3 LOS USOS DE LA HISTORIA

Si hay algo que ha teñido el acercamiento a este “Calderón dramaturgo de teatro histórico” ha sido la absoluta, persistente y reconocible heterogeneidad del *corpus*. Heterogeneidad que había establecido como premisa y que hemos podido comprobar en todos los niveles desde el argumental hasta el relacionado con los cánones dramáticos de cada una de las obras pero también en las trayectorias de recepción de las piezas. Ni siquiera la homogeneidad ideológica ha sido tan fuerte

---

<sup>49</sup> Para la precisión de estos términos consultar Romanos- Calvo (eds.) (2002)

como tal vez en los otros autores, como para tener el poder de borrar las diferencias en la dramaturgia.

Diferentes géneros, diferentes relaciones jerárquicas entre la ficción y la historia, diferentes mecanismos de construcción de personajes similares hacen que nos volvamos a interrogar acerca de las posibilidades de definir una relación general entre el dramaturgo y la materia histórica ya que las dos funciones que rigen, según mi parecer, las obras históricas: la magnificadora y la jerarquizadora de la materia dramática, no dan cuenta en su totalidad de ciertos matices propuestos por obras que, como intenté demostrar, se presentan dentro del corpus como absolutamente originales.

En este recorrido partimos de un primer grupo de obras que podríamos llamar monológicas en sus niveles: las que solamente relataban la historia y mostraban todos sus elementos dramáticos e ideológicos cohesionados bajo el principio de relato de lo histórico, las que seguramente refuerzan las lecturas tradicionales de un Calderón al servicio de la Monarquía y de la religión, que han forzado las líneas de definición de un *corpus* homogéneo.

Hemos pasado luego por un segundo grupo que dramatiza hechos individuales y que se define genéricamente como binario en tanto nos muestra algunas obras más cercanas a la comedia seria y otras que movilizan elementos propios de la comedia cómica. La Historia puede dar pie al armado de un universo lúdico a partir del entramado de diversas convenciones del género pero puede también llegar al punto de promover una tragedia que de tan trágica e inaceptable provoque el rechazo del público (recordemos una vez más la silbatina a *Las tres justicias en una citada* por Bances Candamo)

Por otra parte vimos una serie de obras en las que la materia histórica está presente pero de ningún modo opera siguiendo presupuestos básicos de las relaciones entre Historia y Poesía que pudimos delimitar en otros dramas. Por añadidura son textos en los que ya han cristalizado diferentes lecturas dramático-ideológicas como leer *Amar después de la muerte* privilegiando solo las asimilaciones violentas de árabes, o la *Aurora en Copacabana* desde su autoritaria definición de los indígenas. Es el mismo gesto que tiñe las lecturas "universales" para los espacios de poder masculinos y femeninos regulados dramáticamente por el código del honor y que



impide percibir meramente el aspecto lúdico de comedias de bandoleros cuyo fondo es una guerra o sus protagonistas son reyes y nobles.

La amplia y verificable diversidad aquí mostrada hace que podamos relativizar en el dramaturgo el concepto de teatro histórico desde todos sus ángulos constitutivos. En tanto género dramático puesto que se dan cita todo tipo de convenciones genérica y subgenéricas: tragedias de mártires, dramas celebrativos, tragedias puras, comedias palatinas, comedias de bandoleros, dramas de honra, dramas religiosos, etc. Como un caleidoscopio de cánones dramáticos están presentes todas las posibilidades jerarquizando, condicionando e incluso difuminando la materia histórica que el dramaturgo ha elegido para sus intrigas dramáticas. Como un caleidoscopio también esa materia histórica dispara diferentes posibilidades en la creación de los personajes, en sus diálogos y, por consiguiente, en los núcleos de significación ideológica que ellos determinan.

Creo, entonces, que es absolutamente lícito postular (excepto, claro está en indudables dramas históricos.-ceremoniales como *El sitio de Bredá*) la total independencia de la Historia de convenciones rígidas de codificación y creo también pertinente acuñar la idea de usos de la Historia en el teatro histórico calderoniano. Dichos usos no distarían de los modos de apropiación de otro tipo de materias y son el ejemplo más acabado de la independencia que ya ha adquirido la fórmula de la Comedia y de la clara interrelación dinámica entre la Historia y la Poesía.

Obviamente que, en rasgos generales, se puede seguir hablando de teatro histórico en Calderón: la trayectoria de la crítica, los modos de acercamientos tradicionales y la presencia en algún grado de la materia histórica funcionan como parámetros que legitiman esta definición. Lo que no se puede, bajo ningún concepto es pensar que bajo ese rótulo estamos dando cuenta de un proceso homogéneo o de un modo general de apropiarse de la materia que da origen a las obras.

No se puede tampoco ceder a la tentación de considerar que esa homogeneidad se corresponde también con una uniformidad ideológica, perfectamente clasificable a partir de los acercamientos tradicionales hacia un Calderón unívoco, identificable con categorías tales como la religión o la monarquía. No es el punto de análisis por donde discurre la crítica moderna ni tampoco el elegido en estas líneas.

Por el contrario, los usos distintos de la Historia y la fragmentación del sistema permiten cierta lectura de las estrategias dramáticas como productoras de ideología. Ya si partimos de hecho de que, en algunos casos toda la potencialidad ejemplificadora de la materia se propone solamente como recurso de verosimilitud de un núcleo dramático concreto y acotado y no necesariamente como espejo de utilidad para el presente y el futuro estamos dando cuenta de una opción ideológica arriesgada y de una mirada que construye un Calderón diferente.

## CAPÍTULO VII

### HACIA UNA POÉTICA DEL DRAMA HISTÓRICO BARROCO ESPAÑOL

#### 7.1 JUSTIFICACIONES

Tanto en las ideas sobre preceptiva como en aquellos capítulos dedicados a los autores intenté siempre sistematizar los contenidos expuestos en una síntesis final que los aclarara y que explicara su significado. De este modo un capítulo que elaborara conclusiones generales parece inútil, si bien hay una serie de elementos que los análisis por separado de cada capítulo dejan de lado.

Estas afirmaciones no significan que vaya a realizar un análisis comparativo de cada uno de los dramaturgos aquí tratados, sino que me parece necesario armar una suerte de diálogo entre las diferentes obras que trabajamos y producir a partir de este diálogo ciertas consideraciones más amplias que permitan establecer una poética general del drama histórico español. Sin considerar de lleno el problema de la preceptiva, para el cual el capítulo correspondiente ofrece una especie de lectura conjunta, voy a delinear una serie de ejes problemáticos para reflexionar sobre los tres autores. Dichos ejes se constituyen en torno a ideas desplegadas a lo largo de toda mi argumentación como por ejemplo: la cronología, la distinta posición frente a la historia de cada uno de los dramaturgos, la pertinencia de definir el teatro histórico como un subgénero o las implicancias ideológicas que produjo esta lectura.

Estas conclusiones generales me permitirán también relativizar una serie de cuestiones que en un principio aparecían como absolutas como el borramiento de las figuras autorales, la importancia de los quiebres ideológicos en los diálogos de las obras o la posibilidad de presentar cierta noción variable de ideología en cada una de las obras.

Por otra parte, resultarán más que útiles en el momento de otorgarle cohesión a los análisis de las obras que, en algunos aspectos, pueden haber parecido funcionar de manera un tanto aislada. Servirán, además, para establecer un sentido de conjunto acerca del fenómeno del teatro histórico que en algunos aspectos pudo haberse tomado un tanto descriptiva. De ninguna manera las conclusiones son absolutas sino que ellas mismas presentarán problemas e interrogaciones que no obtendrán

respuestas en estas páginas sino que dejarán planteadas una serie de preguntas que podrían funcionar como pasos previos de una futura investigación.

## 7.2 POR UNA NUEVA CRONOLOGÍA

La primera de las conclusiones tiene que ver con las posibilidades de periodización que las obras aquí tratadas nos han mostrado, antes de comenzar con el análisis me encargué de presentar las posibilidades cronológicas que los diferentes críticos habían indicado para la Comedia como la división del siglo XVII en cuartos de Vitse o la instauración de 1630 como su década de oro. Definí también una suerte de lógica temporal interna de las obras aquí trabajadas, que comenzaba a finales del siglo XVI con las primeras obras de tema histórico de Lope y terminaba con las últimas de Calderón. Vimos también que para el caso del teatro histórico lopesco no se puede validar la teoría de la década de oro en tanto deja de escribir profusamente este tipo de comedias alrededor de 1625, mientras que las piezas más logradas de Calderón están dispersas a lo largo de toda su producción.

En esta cronología interna marqué una suerte de evolución, fundamental en Lope y no tan importante en los otros dos dramaturgos que era acompañada por diferencias en el tratamiento de la Historia y en el lugar que se le otorgaba como materia dramática. Dicha sistematización cronológica, que en algunos aspectos coincide, pero en otros no, con las periodizaciones tradicionales apunta, así, a los modos de dramatizar y de reinterpretar la materia histórica.

Un primer momento que podemos hacer llegar hasta alrededor de 1610 en donde se desarrollan las crónicas dramatizadas, las tragedias incompletas y las comedias del otro y cuyo protagonismo lo tiene Lope.

Habrá, luego, un segundo momento desde 1610 hasta 1630 en donde predominan las tragicomedias nuevas y las nuevas crónicas dramatizadas y las figuras más importantes son Lope y Tirso mientras que Calderón se hace presente en este momento con sus primeros dramas celebrativos. Luego de 1630 puedo definir un tercer momento en el que descuella Calderón y desaparecen los otros dramaturgos, en este período las comedias son puramente de dramas individuales que imbrican casi de manera perfecta la historia y la ficción y que tienen reminiscencias de las tragicomedias nuevas lopescas.

Así, en cada uno de estos momentos se van desarrollando los rasgos propios de los diferentes subgéneros dramáticos en consonancia con la evolución de los diferentes aspectos de la fórmula de la Comedia.

Estoy convencida de que, más allá de que esta periodización resulte o no plausible de ser adoptada me parece que su formulación aporta algunas ideas al complejo y debatido problema de la cronología de la comedia. Sin considerar que esta división temporal deba ser indiscutible ni mucho menos, creo que define un modo distinto de dividir los casi cien años de la Comedia nueva concordante en algún aspecto con Profeti (2000). Recordemos que la crítica italiana planteaba una serie de elementos vinculados con el horizonte de expectativas de los lectores y con el cambio en los géneros dramáticos que se usaban y llega así a postular el predominio de la comedia heroica para la época posterior a 1630.

Así, y en sintonía con estas consideraciones y con todos los estudios que intentan definir taxonomías amplias del sistema de géneros de la Comedia, me parece más conveniente operar al revés. En primer lugar, definir y trabajar con las características que conforman cada uno de los cánones dramáticos que se puedan establecer y luego intentar definir dentro de cada uno de esos grupos cronologías particulares. Así, antes de postular períodos cronológicos generales habría que pensar en las evoluciones de los géneros o de los subgéneros dramáticos que van encontrando sus propias fórmulas dramáticas y relacionándose con otros cánones dramáticos y definir, entonces, sistemas cronológicos para cada uno de los grupos genéricos.

De todos modos no es un problema sencillo puesto que un acercamiento a la cronología desde el género debe tener muy en cuenta cuáles son los elementos propios de ese género y cuáles funcionan en el marco de préstamos e interrelaciones con otras especies dramáticas. Tenemos que considerar también que una delimitación cronológica de estas características está operando a favor de cierta fragmentariedad de la supuesta totalidad de la Comedia, con las consiguientes ventajas y desventajas que esto supone.

Es importante además aclarar que, en el caso del teatro histórico, tal como hemos comprobado en estas líneas, la división cronológica está definida a partir de

---

<sup>1</sup> Eso es lo que hace F. Pedraza en su división de las obras de Lope, por un lado establece una periodización para las comedias cómicas y por otro lado divide cronológicamente sus comedias serias.

la característica esencial de este tipo de teatro: la apropiación de la materia histórica y su tratamiento, pero tal vez no sirva para explicar el manejo de los otros niveles dramáticos como, por ejemplo los mecanismos constructivos de la comicidad que sí se adscribirían a las cronologías tradicionales.

Esta primera conclusión referida a la cronología no resulta de ningún modo fundamental; solamente me interesa en tanto constituye otra de las razones que convierten el problema de los géneros dramáticos en algo nodal dentro de los análisis que se puedan llevar a cabo del teatro áureo.

### 7.3 TRES MIRADAS DISTINTAS

Si para cada uno de los momentos temporales que definí en el apartado anterior correspondía cierto predominio de uno u otro dramaturgo, me parece que otra de las conclusiones que puedo arriesgar tiene que ver con la importancia de la figura del dramaturgo. Recordemos que en el capítulo introductorio de esta tesis postulé una suerte de relativización de la figura de autor basada en criterios teóricos que intentan desterrar todo tipo de lectura biografista y, también, en criterios textuales que no podían de ningún modo asegurar la total autoridad de la figura de los dramaturgos en las versiones escritas que han llegado hasta nosotros.

Sin embargo, luego del análisis aquí realizado creo que esta afirmación debe ser matizada por lo menos en las obras de tema histórico debido a la clara percepción, a lo largo de estas lecturas, de que cada uno de los dramaturgos muestra una posición particular y una percepción diferente frente a la materia histórica.

Como ya vimos, los tres autores manifiestan modos distintos de acercarse a la materia histórica, no solamente en sus consideraciones teóricas sino también en sus obras dramáticas. Es por eso que pudimos delimitar una serie de actitudes frente a lo histórico que iban desde la percepción casi cronística de Lope<sup>2</sup>, pasando por la fuerte mirada ejemplificadora de Tirso hasta la completa visión dramática-ideológica de Pedro Calderón de la Barca. Es imposible, entonces, desde esta línea de lectura ignorar la clara existencia de tres figuras autorales distintas y de tres modos diferentes de apropiarse de la Historia. Evidentemente, en este aspecto el teatro histórico se distanciaría de otros subgéneros dramáticos que sí pueden prescindir de ciertos criterios autorales, ya que en ellos los dramaturgos echan mano de estructuras

---

<sup>2</sup> Percepción que se ve reforzada, además, por ciertos hechos de su biografía.

más cristalizadas cuya utilización no implica ningún tipo de relación personal con lo representado. Tal vez, un buen ejemplo de ello sean las comedias cómicas en donde hay una serie de convenciones dramáticas bastantes fijas que pueden utilizarse de modos similares, más allá de quien se apropie de ellos. Es decir no implica idéntica fuerza autoral, la toma de posición frente a una materia de intrigas amorosas que frente a un suceso histórico.

Así, reivindico la relación autor obra, sin que por ello esté acudiendo solo a criterios biográficos en tanto muchas veces son las propias obras las que muestran estas diferencias. Es importante precisar cómo funcionan esos modos diferentes de percibir la relación entre la Historia y la Poesía, teniendo en cuenta también que la crítica que ha trabajado con las concepciones de la historia presentes en las obras aclara que éstas no son patrimonio exclusivo de los dramaturgos sino que se incluyen en distintas tradiciones historiográficas, políticas e ideológicas.

De este modo, las distintas matrices genéricas definidas para Lope nos permitieron acceder a un autor que experimenta de manera constante con todo tipo de materias dramáticas y con sus potencialidades genéricas. Lope sigue de cerca los modelos cronísticos de Florián de Ocampo y del padre Mariana e intenta él mismo adscribirse en esa tradición o, por lo menos, desplazar la preeminencia de la crónica como práctica discursiva para transmitir la historia hacia el teatro. Sin embargo, Lope se erige como el autor menos preocupado por los sentidos ideológicos que su teatro puede desplegar en tanto plantea y define problemas que están más cerca de lo dramático que de lo ideológico. Es por eso y por la cantidad de obras escritas, que resultó el autor más complejo en el momento de describir las matrices que utilizaba para dramatizar la historia, recordemos que los cuatro grupos que definí para Lope poseían como denominador común sus características experimentales en alguno de los niveles dramáticos: la estructura, la tragicidad, la comicidad o la relación Historia- ficción.

Evidentemente, en lo que hace al teatro histórico, Lope resulta un autor fundacional y fundamental e ignorar la figura de autor solo nos llevaría a pasar por alto como características constitutivas de sus obras de tema histórico, los rasgos que la crítica ha adjudicado en general a la obra de Lope, especialmente su adecuación al gusto del público de los corrales.

Tirso, por su parte, es el autor más ideológico de los tres, no existe en sus obras ningún tipo de potencialidad experimental relacionada con los niveles dramáticos, tal vez solo se proyecten en ellas ciertas reflexiones prácticas acerca de la legitimidad de manipular la materia histórica. No resultan, sin embargo, reflexiones directamente relacionadas con la definición de una dramaturgia del teatro histórico en sí mismo; o están puestas en función de la verosimilitud de la Comedia en general, o adquieren inmediatamente su funcionalidad ideológica al estar la mayor parte de las veces íntimamente ligadas con las condiciones de mecenazgo.

Podría decir, sin dudar, que Tirso es el autor que menos le aporta al teatro histórico. Sus argumentos quedan a medio camino entre la historia colectiva y la individual dentro de una estructura que reformula, como ya vimos, la de las crónicas dramatizadas de Lope pero no puede, ni siquiera resolver del todo el problema de la comicidad, pese a su buen manejo en general de los rasgos que la construyen.

Considero que se pueden ver, sin embargo, algunos aciertos dramáticos no reconocibles en sí mismos sino en la continuidad de las obras de los tres autores; así en algunos aspectos Tirso pasaría a transformarse en una suerte de punto de transición entre Lope y Calderón.<sup>3</sup> Sin caer en lugares comunes de la crítica creo que el trabajo con la figura femenina es uno de esos hallazgos, confluyen en la construcción de dichos personajes elementos dramáticos ya utilizados, pero también preanuncian rasgos que luego detentarán las mujeres en las obras históricas de Calderón.<sup>4</sup>

Así, el personaje de la reina Isabel que logra el triunfo frente a los seguidores de Juana en la ciudad de Toro o la fuerte resolución de doña María de Molina en la defensa de la corona de su hijo no son más que antecedentes de la reina que impartirá justicia en *La niña de Gómez Arias* o del valor de doña Blanca en *Las tres justicias en una*. Por su parte, en un ángulo totalmente distinto el parto de Antona en la venta trae reminiscencias de los entremeses prelopescos y de las escenas cómicas incrustadas en las obras históricas del primer Lope.

---

<sup>3</sup> Si bien esto es algo que la crítica tradicional ha expresado infinidad de veces, mis afirmaciones tienen más que ver con la evolución propia del teatro histórico y no con consideraciones generales que ya han quedado como frases hechas en el momento de estudiar un autor complejo como Tirso de Molina.

<sup>4</sup> Me refiero al personaje de doña María de Molina que Lope ya había presentado en escena en *La reina doña María* o al de la reina Isabel, aprovechado por Lope, entre otras piezas, en el *Nuevo mundo* o en *El mejor mozo de España*.



El otro acierto de la obra de Tirso, que podríamos discutir si es del dramaturgo o tan solo refleja los cambios dramáticos de la época, tiene que ver con la preeminencia del contar, comienzan así a ser perceptibles los largos monólogos que reformulan no solamente las proyecciones temporales sino también los mecanismos de traer a escena diferentes elementos. Calderón aprovechará estos largos parlamentos y los utilizará siguiendo esquemas puntuales cuyo paradigma, como ya vimos puede delimitarse en *El sitio de Bredá*.<sup>5</sup>

Tirso no intenta experimentación alguna, no intenta tampoco contar la Historia a la manera de un cronista, aunque aquí entremos en contradicción con sus datos biográficos; solamente escoge de ella los sucesos que le sirven para enseñar, aprovecha en toda su magnitud la definición ciceroniana de la historia como *magister vitae*. Esta es, sin duda, la razón de la claridad ideológica de sus obras cifrada en la potencialidad didáctica y ejemplar de la materia utilizada. Seguramente las obras de tema histórico de Tirso constituyen el ejemplo perfecto para verificar el funcionamiento de la ideología de la Comedia.

La tercera mirada sobre la historia, la mirada calderoniana logra la síntesis entre los extremos de sus dos predecesores, el dramático y el ideológico. Calderón es quien conjuga de mejor manera las historias colectivas con las individuales, la Historia con la ficción, la tragicidad con los mecanismos cómicos. El dramaturgo tampoco experimenta, selecciona sucesos puntuales ricos didáctica e ideológicamente al modo de Tirso, pero explota al máximo su potencial valor dramático a tal punto que hasta las excepciones, las obras producidas por situaciones externas particulares como *El sitio de Bredá* u *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, permiten lecturas dramáticas interesantes en alguno de los niveles que conforman las piezas.

Calderón es también quien logra la mejor interacción entre subgéneros dramáticos, hemos hallado en sus dramas individuales las tragicomedias nuevas de Lope llevadas a la perfección.<sup>6</sup> *El postrer duelo de España*, *Las tres justicias en una* o *Gustos y disgustos* son piezas que conjugan de manera satisfactoria todos los elementos propios del teatro histórico y muestran cómo pueden confluir gran

---

<sup>5</sup> Estos esquemas responden a estructuras fijas como: descripción de ciudades, de escenarios de batallas, de batallas propiamente dichas, catálogos de naves, etc.

<sup>6</sup> No debemos olvidar, por ejemplo, ese curioso relato del rey Fernando y de sus amigos sobre sus correrías nocturnas en *El primer mozo de España*.

cantidad de géneros dramáticos. Desde las coordenadas trágicas hasta los juegos propios de las comedias cómicas, llegando al caso extremo de *Gustos y disgustos* Calderón es capaz de construir un tipo de teatro histórico en el que todo vale, inclusive la presencia de un rey en la reja o la elevación de un bandolero a personaje histórico.

Pese a su multiplicidad genérica fácil de relevar en cualquier análisis creo que los dramas históricos calderonianos se erigen como los más aptos para completar una definición del teatro histórico en toda su especificidad.

#### 7.4 EL TEATRO HISTÓRICO ¿UN SUBGÉNERO DRAMÁTICO?

Llegando al final del recorrido es indispensable reformularse la pregunta que ha dado origen a todas estas líneas. Lo que en un principio era la percepción de una contradicción, de una grieta (Susana Romanos, 2003): la historia adquiere casi siempre la forma dramática de la tragedia y paradójicamente entre la gran cantidad de dramas de tema histórico del Siglo de Oro español muy pocas pueden adscribirse a las formas trágicas, o por lo menos a las formas trágicas tradicionales.

A medida que avanzaron las lecturas fueron surgiendo otra serie de elementos tal vez más importantes y más significativos que la mera contradicción entre Historia y tragedia ya que problematizaban más aún una posible definición del teatro histórico. Frente a las definiciones tautológicas que de manera más o menos completas propugnaban el solo hecho del argumento, me parece que el análisis aquí realizado propone otros modos de definir el género.

El primer mecanismo para definir este tipo de teatro es preguntarse si realmente los elementos aquí presentados son suficientes para otorgarle el status de subgénero dramático. Si volvemos a la definición de género que trabajamos en el primer capítulo, aquella de Briggs y Baumann, recordamos que resultan más interesantes los asedios fragmentarios a las manifestaciones genéricas que las generalizaciones previas que borran toda diferencia y toda especificidad.

No olvidemos tampoco ciertas ideas de la teoría de los géneros literarios de H. R. Jauss cuyas consideraciones acerca del sistema genérico medieval resultan nodales para el estudio aquí emprendido como las posibilidades de evolución de los sistemas genéricos o el importante papel del lector dentro de sus variables definitorias. No perdamos tampoco de vista las propias divisiones internas de los

dramas históricos (conspiraciones, mártires, celebrativos, tragedias, panorama, etc) acuñados por W. Benjamin y por H. Lindenberger que partiendo de una aparente importancia del argumento deslindan luego características fundamentales del armado dramático y de sus coordinadas ideológicas. Pensando en todo esto y luego de mi análisis, estoy en condiciones de afirmar que el grupo de obras aquí analizado y otras tantas que responden a un modelo dramático similar puede definirse como teatro histórico, sin caer en una definición argumental.

Ahora bien, mientras que en estas líneas hemos intentado responder a los diferentes problemas que surgen de trabajar con una noción tal de teatro histórico han ido surgiendo otras interrogaciones para las que, en algunos casos, no he obtenido aun la respuesta. Por ejemplo, dirigí gran parte de la investigación a desentrañar la relación entre el teatro histórico y los grandes géneros dramáticos como la tragedia y la comedia, si algo quedó claro es que la percepción de esa grieta inicial era correcta: bajo ningún punto de vista ni en la práctica ni en la preceptiva que defiende la existencia de la tragicomedia se verifica el molde trágico para la materia histórica.

Por otro lado, delimité gran cantidad de elementos comunes a todas las comedias, más allá de su argumento, algunos ya estudiados por la crítica como la doble temporalidad y otros más novedosos como el manejo de la temporalidad, la cohesión a la manera cronística, la persistencia de ciertos personajes, determinadas actitudes frente al otro, el manejo especial de la comicidad, la funcionalidad de los diálogos, entre otros. Como me parece haber demostrado hay además una correspondencia con ciertas constantes ideológicas que sintetizaré más adelante.

Ahora bien, muchas veces, para la consecución de estos rasgos fijos el teatro histórico echaba mano de otros subgéneros dramáticos. Hemos visto que, desde las tragicomedias nuevas de Lope hasta los dramas individuales de Calderón, pasando por las nuevas crónicas dramatizadas de Tirso, todas las obras utilizaban núcleos argumentales, estructurales o ideológicos que provenían de otros subgéneros dramáticos. Se daban cita así comedias urbanas, comedias de honra villana, dramas de honor, comedias de bandoleros, comedias palatinas y todo el amplio espectro de cánones dramáticos propuesto por la Comedia. Por otra parte, en algunas oportunidades, la presencia de estas otras matrices dramáticas empañaba el predominio de la materia histórica: (me refiero fundamentalmente a los dramas individuales de Calderón). Hay que notar también que consciente o

inconscientemente fue esta división la que utilicé en los análisis internos de cada uno de los autores: los tres primeros grupos definidos para Lope solamente trabajaban con la materia histórica e intentaban construir el argumento a partir de ella, similar derrotero siguen los dramas celebrativos de Calderón mientras que las tragicomedias nuevas lopescas y los dramas individuales calderonianos utilizan la historia en consonancia con otra serie de convenciones dramáticas. El caso de Tirso es especial en tanto continua con el molde de las crónicas dramatizadas, pero deja entrever en aquellos dramas condicionados por el mecenazgo su apego a fórmulas genéricas que hacen hincapié en otros géneros dramáticos como vimos en la *Trilogía de los Pizarros* o en *Antona García*.

Estas divisiones me llevarían entonces a sostener otra posible conclusión: el género teatro histórico puede verse en toda su especificidad en las crónicas dramatizadas de Lope y en los dramas ceremoniales de Calderón, es decir en aquellos tipos de obras que solamente trabajan con la materia histórica, que no dejan espacio ni para intrigas paralelas ni para historias individuales. Las otras obras, las tragicomedias nuevas, los dramas de historias individuales o las nuevas crónicas de Tirso utilizan el subgénero teatro histórico en consonancia con los otros subgéneros ya marcados, de ahí sus diferencias en el manejo de la comicidad, de las intrigas paralelas, de los personajes femeninos; pueden utilizar diferentes recursos del teatro histórico, del mismo modo que utilizan núcleos de comedias cómicas, de comedias heroicas o de dramas de honor.<sup>7</sup>

De todos modos no hay que perder de vista que estas obras han sido definidas por la crítica como dramas históricos debido a la presencia en ellas de material histórico; no hay que perder de vista tampoco, como lo hemos demostrado, que no todas le otorgan a la materia histórica igual importancia y no todas logran la síntesis entre los sucesos históricos y los privados de la misma forma.

En síntesis, puedo afirmar que el teatro histórico del Siglo de Oro español puede ser definido como un subgénero dramático en sí mismo, no relacionado ni automática ni mecánicamente con ninguno de los grandes géneros dramáticos. El teatro histórico utiliza además de un argumento histórico las convenciones constructivas ya analizadas y mencionadas.

---

<sup>7</sup> Debemos recordar aquí, una vez más, la idea de Lindenberger (1975:11) acerca de que no hay un género constante que podamos denominar teatro histórico sino formas específicas productos de épocas y de contextos distintos. Intento resolver esto a partir de la lectura de la ideología en estas piezas.

Los ejemplos más acabados de teatro histórico pueden verse en aquellas obras que, siguiendo la estructura de las crónicas, dan cuenta de sucesos representativos para la conformación del imperio como tal. Dichos sucesos pueden ser contemporáneos al momento de su escritura o bien anteriores, fruto de una suerte de pasado legendario en cuyo caso se erigen como metonímicos de los hechos futuros (presentes en el momento de su producción). Las otras obras que también forman parte del teatro histórico solamente presentan dicho subgénero como predominante debido a que también hacen uso de otros modelos genéricos que enriquecen sus procedimientos dramáticos.<sup>8</sup>

Queda pendiente la pregunta de si estos dos modos de dramatizar la historia puedan verse como dos momentos en un proceso de evolución del teatro histórico. Las crónicas dramatizadas del primer Lope serían el argumento más fuerte para una respuesta afirmativa, mientras que *El Brasil restituido*, *El sitio de Bredá* o *La aurora en Copacabana* nos empujan hacia una respuesta negativa ya que son obras producidas en momentos en donde ya están funcionando las comedias que dramatizan historias individuales. Si optáramos por una respuesta afirmativa sería clave para reformular, por ejemplo, la división cronológica que presentaba más arriba y adelantar la fecha de la evolución por lo menos una década, con lo que se acercaría a las divisiones tradicionales de 1625 o 1630, pero no estoy segura de que esta sea la respuesta correcta al problema que, como ya dije, es difícil de solucionar por diversos factores.

Hasta aquí mi aporte en lo que considero la dramaturgia del teatro histórico. De ningún modo he podido construir criterios homogéneos, pero tampoco era esa mi intención. Entiendo que he logrado sistematizar y explicar una suerte de descripción del fenómeno que no es definitiva y que se ve ampliamente condicionada por la heterogeneidad y la variedad de las comedias que se incluyen.

Obviamente quedan innumerables problemas por resolver, otros por plantear y abundantes obras y autores por analizar que podrían enriquecer el tratamiento de la

---

<sup>8</sup> No quiero establecer juicios de valor acerca de cada uno de los grupos, pero es evidente que la confluencia de núcleos genéricos, el mejor manejo de la comicidad y la imbricación de las intrigas paralelas son todas variables que colaboran para perfeccionar la fórmula de la Comedia y para aligerar el mero relato de la historia tal como nos muestran las tragicomedias nuevas y los dramas de historia individual.

cuestión. El próximo paso será establecer ciertas conclusiones que ancladas en el aspecto dramático den cuenta de sus características ideológicas.

## 7.5 IDEOLOGEMAS

En el apartado anterior planteé como piedra de inicio de la discusión acerca de la dramaturgia del teatro histórico la percepción de la diferencia entre tragedia e historia y dicho inicio fue rápidamente relativizado y modificado por otra serie de problemas que se erigieron como más importantes. La situación fue similar en lo relacionado con la ideología, frente a un primer momento de la investigación en la que consideraba imprescindible releer y refutar los acercamientos tradicionales al concepto dentro del teatro áureo, especialmente los provenientes de la sociocrítica entré luego en una etapa de reflexión también provocada por las características de las obras.

De ahí es que se verificó la necesidad de marcar esa suerte de diferencia que acompañó todas las lecturas de las obras y que se plasmó en la división entre ideología de la Comedia, en donde recogí todos los acercamientos tradicionales e ideología en la comedia, en la que apostaba a trabajar dentro de las obras diferentes ideologemas que estaban, a veces, en contradicción con la ideología global del sistema dramático áureo.

En muchos aspectos la heterogeneidad y los problemas derivados de ella en el ámbito de la dramaturgia hallaron eco en la lectura ideológica. Encontré también, como se habrá podido comprobar a través de los análisis presentados que los dramas históricos de todo tipo presentaban una cantidad de coordenadas ideológicas fijas y comunes que podemos enumerar fácilmente:

la concepción providencialista de la historia que permitía el manejo de la continuidad temporal y también hacía posible la relación con diversos matices entre historia y religión;

la instauración de determinadas figuras históricas como signos metonímicos del imperio;

la reivindicación de la Reconquista como cifra y emblema de todas las conquistas posteriores del imperio español;

los desenlaces felices en los que de uno u otro modo se produce el triunfo de la monarquía y retorno al orden establecido, logrado generalmente por la figura de poder.

Todas estas ideas, que pude reconocer tanto en las crónicas dramatizadas o en su variante calderoniana de dramas ceremoniales, en las tragicomedias nuevas y los dramas individuales y por supuesto en los híbridos genéricos pero no ideológicos de Tirso le otorgan al corpus una coherencia ideológica que no posee en el aspecto dramático. Una de las premisas que hizo avanzar estas consideraciones tenía que ver con la interrelación entre las matrices genéricas y sus modelos ideológicos, así que todas estas coordenadas se dan con algunas diferencias en cada una de las matrices genéricas delimitadas.

Si pensamos en estas coordenadas ideológicas reconocibles en la mayoría de las obras que aquí presentamos resulta claro que ninguna de estas piezas se adscribe desde lo ideológico ni a la tragedia ni a la comedia, en franca coincidencia con la aseveración similar que marqué en relación con la dramaturgia. Ninguna obra que intente construir y apuntalar el poder real debería estar planteada como una tragedia para el imperio, ninguna obra que opere dentro de las coordenadas barrocas de cercanía con la historia y con la religión debería acercarse a la comedia cómica.

Me parecen que son emblemáticas, al respecto, las tragedias incompletas y las comedias del otro, dos grupos que desde un primer momento definí como experimentaciones alrededor de los géneros clásicos. Así, en las tragedias incompletas mostraba de qué manera núcleos trágicos eran inmediatamente reelaborados y quedaban subsumidos dentro de un desenlace feliz para el futuro de la monarquía, de Castilla y de España. Por su parte, en las comedias del otro argumentaba cómo escenas cómicas que presentaban casi todos los códigos constitutivos de lo lúdico, solamente alimentaban la ideología del poder en tanto provocaban desde la comicidad un tipo de asimilación violenta del otro.

Ambos grupos, tragedias incompletas y comedias del otro, constituyen el mejor ejemplo de cómo se interrelacionan los géneros dramáticos con la construcción ideológica. Se puede objetar que son dos casos extremos, de experimentación, que son luego abandonados, pero también ocurre lo mismo con los otros grupos.

Así, la estructura de crónica es fuertemente ideológica en tanto legitima la transmisión de la historia en un molde dramático. Los dramas ceremoniales, especialmente los producidos para conmemorar circunstancias puntuales, están armados pensando en el mensaje ideológico que deben transmitir y podemos ver cómo dicha función la cumplen los largos parlamentos de los personajes. Recordemos que los mejores ejemplos los marcamos en *El sitio de Bredá* en los largos monólogos que describen la ciudad y que enumeran los nombres de los comandantes, muchos de los cuales se encontrarían entre el público.

De idéntico modo funcionan las nuevas crónicas dramatizadas de Tirso que también dejan ver claramente la relación entre género dramático e ideología en tanto muchas veces echan mano de otros subgéneros para presentar la construcción idealizada de sus héroes (como ya lo estudiamos para las figuras de Francisco y Hernando Pizarro)

Por su parte, las tragicomedias nuevas y los dramas históricos individuales continúan dentro de esa línea ideológica en los núcleos que trabajan con la materia histórica, como he demostrado, en la línea de la historia siempre hay proyecciones temporales o referencias al buen comportamiento de los personajes que detentan el poder.

Vemos cómo la configuración genérica acompaña en los dramas históricos a la estructura ideológica. Sin embargo, esa estructura ideológica que condiciona los modos de dramatización de la historia es pura y exclusivamente la ideología de la Comedia aunque la riqueza dramática de estas comedias también se corresponde con cierta riqueza ideológica que va más allá de la monología proyectada por estas obras. Entra en juego aquí otra de las premisas con las que comenzaba estas investigaciones: aquella en la que proponía leer la ideología en los diálogos de las obras para ver de qué modo esos diálogos quebraban las convenciones dominantes y producían una suerte de ruptura. Como mecanismo metodológico lo he utilizado al elaborar el análisis de todas las comedias; mas, como un lector atento habrá podido observar, no tengo argumentos suficientes para postular que estos quiebres se produzcan realmente.

A excepción de aquellas escenas de *La campana de Aragón* en la que el rey oficiaba como un rústico tradicional, los diálogos ya citados en el capítulo IV que cuestionaban la llegada de los españoles en tanto los guiaba la sed de oro (*Los*



*guanchés de Tenerife, El Nuevo mundo descubierto por Colón*), el debatido conflicto planteado por *Amar después de la muerte* y ciertos finales ambiguos como por ejemplo el de *Las tres justicias en una*, nada hay en las obras que fundamente supuestos modos de subvertir el discurso de la ideología de la Comedia.<sup>9</sup>

A todas luces, el teatro histórico parecería ser de este modo absolutamente monolítico, lo que resulta una contradicción con el análisis presentado a lo largo de todas estas páginas. Creo que justamente la verdadera subversión ideológica, el verdadero modo de socavar las estructuras de poder se origina en la capacidad de las piezas no tradicionales de teatro histórico, las tragicomedias nuevas, los dramas de historias individuales de difuminar la materia histórica en aras de la riqueza dramática.

Entiendo, entonces, que resulta imposible exigirle a estos dramas que propongan una materia histórica que no sea ejemplar, que no transmita los significados sociales, políticos e ideológicos dominantes dadas las propias condiciones de producción del teatro áureo. Pero sí estoy absolutamente convencida de que la subversión de la monología existe y debe ser buscada en esa suerte de diálogo genérico que instauran las piezas; así en la recuperación de las relaciones intertextuales es que se podrán entender el género teatro histórico como un término dinámico, independiente de preconceptos argumentales o de otros tipos y que podrá entrar en consonancia con los otros cánones dramáticos de la Comedia.

Las estructuras de poder se quiebran en estos grupos especiales de dramas históricos en tanto la historia comienza a funcionar como materia dramática, como materia lúdica capaz de recibir en su seno intrigas amorosas, agentes portadores de comicidad, registros genéricos diversos. Indudablemente al espectador de los corrales le resultaba más fácil entender la ruptura de la voz dominante con la presencia en el tablado de una infanta disfrazada de hombre escapando de su hermano rey como nos

---

<sup>9</sup> A excepción de esas situaciones de desigualdad entre rústicos y reyes que, en alguna medida, como ya demostré, finalizan ridiculizando al poderoso todas las otras situaciones de "subversión ideológica" ya han sido estudiadas por la crítica. La mayoría de ellos son acercamientos que soslayan una visión de conjunto y analizan los diálogos partiendo de una visión un tanto idealista acerca de la eficacia pragmática de estos parlamentos. Por ejemplo, las reflexiones acerca de la conquista no estarían cuestionando la conquista en sí misma sino que se hacen eco de determinadas voces que critican la codicia como móvil. Si prestamos atención a que el desenlace de absolutamente todas estas comedias tiene que ver con la imposición de la religión católica nos damos cuenta de que en realidad las piezas siguen la misma línea ideológica que las restantes.

muestran *Las almenas de Toro* o de un rey engañado por su esposa como en *Gustos y disgustos* que, en cambio, en los largos monólogos de los moriscos o de los indios.<sup>10</sup>

No vamos a menoscabar el papel de Tirso de Molina, en tanto propone ciertas aristas interesantes como por ejemplo la utilización que hace de la leyenda de las Amazonas o la clara relación intertextual que plantea con *El caballero de Olmedo*. En el caso de Tirso es evidente que no percibe la eficacia del género del teatro histórico como medio para revolucionar las formas, de hecho es un autor cuyos logros dramáticos estriban, como ya lo he mencionado siguiendo a la crítica, en otros aspectos.

Lo genial de estas consideraciones acerca de la potencialidad de las formas reside en que ellas también se desprenden de los diálogos dramáticos; puedo afirmar entonces que ya sea a los efectos de reivindicar una lectura ideológica que opere con la teoría de la ideología como reflejo (normal o invertido), ya sea a los efectos de trabajar con una noción de ideología directamente relacionada con el artificio dramático resulta fundamental una atenta lectura y un detenido análisis de los diálogos.

#### 7.6 SOBRE EL MÉTODO: DOS ÚLTIMAS REFLEXIONES

Tanto la relación Historia-tragedia como la funcionalidad subversiva de los diálogos en relación con la ideología como reflejo invertido fueron las dos premisas que guiaron esta investigación desde sus primeros años. Alguien me dijo una vez que los trabajos más ricos eran aquellos que durante su desarrollo variaban radicalmente la hipótesis que les había dado origen. No sé si arriesgarme a una definición tan abrupta, lo que sí me di cuenta es de que a lo largo de todo este tiempo la contradicción Historia- tragedia ya no me pareció un núcleo teórico indispensable sino que su estudio dio lugar a otros problemas genéricos más interesantes y creo, más importantes para definir el teatro histórico.

Sin embargo, el bucear dentro de esta relación contradictoria en el Siglo de Oro me permitió ahondar en las preceptivas y trabajar deslindando problemas poéticos que sin partir de esa premisa nunca hubiera podido relevar.

---

<sup>10</sup> Tanto *Las almenas de Toro* como *Gustos y disgustos* me parecen obras paradigmáticas para realizar estas afirmaciones.

En cuanto a la segunda suposición que guiaba mi investigación también cayó, ya dejé en claro las razones por las que me parece que todo el teatro histórico acuerda con la ideología de la Comedia y por las que creo que el valor revolucionario de los diálogos no estriba en la inversión de las relaciones de poder sino en la capacidad de proponer cierta polifonía dramática que mezcla muchas de las características constructivas de la Comedia.

Entonces, estas relaciones de poder no estaban invertidas, el teatro no subvertía ninguno de los valores ideológicos que ponía en escena y los estudios que intentaban demostrar esto último pecaban de cierto anacronismo crítico. Pero, en tanto críticos literarios podemos desplazar la noción de ideología hacia los procedimientos artísticos, si bien entiendo que son opciones personales, me pareció en este caso lo más adecuado: pensar la propia forma Comedia como un procedimiento revolucionario en sí mismo, más allá de que los temas tratados coincidieran absolutamente con las fórmulas socio políticas dominantes.

Creo que este desplazamiento de la lectura de la ideología hacia las formas es una de las principales "enseñanzas" de toda la literatura del Siglo de Oro español. Nos lo enseña la Comedia, pero también el *Quijote* o el *Polifemo*. En un momento en el que los sistemas literarios se reacomodan resulta fundamental vislumbrar en los mecanismos artísticos los mecanismos revolucionarios.

¿O no es eso lo que parecen querer decirnos el proteico Lope de las dedicatorias, el extraño Tirso de *Antona García* y el genial Calderón de *Las tres justicias en una*?

## 8 BIBLIOGRAFÍA

### 8.1 OBRAS GENERALES

#### 8.1.1 TEORÍA LITERARIA Y DRAMÁTICA

BARTHES, ROLAND, 1970, " El discurso de la historia, en AA. VV. *Estructuralismo y lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión.

BENJAMIN, WALTER 1990 (TRAD.), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.

BEYRIE, J., 1978, *Idéologie, littérature et "littérarité". Brèves considérations théoriques*. Dans *L'idéologique dans le texte (Textes hispaniques)* Actes du 2ème Colloque du Séminaire d'Études Littéraires de l'Université de Toulouse- Le Mirail. (Toulouse, février 1978). Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse -Le Mirail,3-14.

BLOOM, HAROLD, 1994, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

BOBES NAVES, MA. DEL CARMEN (comp.), 1997, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.

BRIGGS, CHARLES Y BAUMAN, RICHARD, 1996, " Género, intertextualidad y poder social", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, Vol. 11, 78-108.

CULLER, JONATHAN, 1992, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra.

DE CERTEAU, MICHEL, 1975, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard.

-----, 1994, " La operación histórica" en F. Perus (comp.), 31-69.

DERRIDA, JACQUES, 1984, " Nietzsche: Políticas del nombre propio. Ante la Ley", *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica, 95-144.

FOUCAULT, MICHEL, 1989, *Arqueología del saber*, México, Siglo XXI.

GARCÍA YEBRA, VALENTÍN (ed.), 1974, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe, Madrid, Gredos.

HABERMAS, JÜRGEN, 1981. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gilli Editores.

HAMON, PIERRE, 1984, *Texte et idéologie*, Paris, PUF.

JAUSS, HANS ROBERT, "Littérature médiévale et théorie des genres », 1970, *Poétique*, I, 79-101.

PAVIS, PATRICE, 1990, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.

PERUS, FRANÇOISE (comp), 1994, *Historia y Literatura*, México, Instituto Mora.

RICOEUR, PAUL, 1994, "Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica" en F. Perus (comp.), 70-122.

ROMANOS DE TIRATEL, SUSANA, 2002, "Procesos de búsqueda de información y zonas de intervención: un estudio de investigadores en literatura", *Información, cultura y sociedad*, 6, 15-34.

SPIEGEL, GABRIELLE M., 1994, "Historia, historicismo y lógica social del texto en la edad media" en F. Perus (comp.), 123-161.

TODOROV, TZVETAN, 1991, *La conquista de América. El problema del otro*, México, 1991.

UBERSFELD, ANNE, 1993 (trad.), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.

WHITE, HYDEN, 1992, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós.

#### 8.1.2 TEATRO Y PRECEPTIVA DEL SIGLO DE ORO

ALVAREZ SELLERS, MARÍA ROSA, 1997, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 3 vols.

ARELLANO, IGNACIO, 1988, "Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo", *Criticón*, 42, 69-92.

-----, 1988, "Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica del teatro cortesano del postrer Siglo de Oro", *Iberomania*, 27-28, 42-60.

-----, 1990, "Lecturas trágicas de comedias cómicas", *Criticón*, 50, 7-21, reimpr. En *Convención y recepción...*, 13-36.

-----et alii (eds.), 1994, *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reichenberger.

-----, 1995, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

-----, 1995, "Valores visuales de la palabra", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vo. XIX, 3, primavera, 411-443, reimpr. en *Convención y recepción...*, 195-237.

-----, 1999, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

BAEHR, RUDOLPH, 1970, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.

BANCES CANDAMO, FRANCISCO, 1970, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Prólogo, edición y notas de Duncan Moir, Londres, Tamesis.

CAMPBELL, YSLA, ED., 1993, *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

-----, 1994, *El escritor y la escena II : Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

-----, 1995, *El escritor y la escena III: Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

-----, 1997, *El escritor y la escena V*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

-----, 1998, *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

-----, 1999, *El escritor y la escena VII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Dramaturgia e ideología*. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

CANAVAGGIO, JEAN (ed.), 1995, *La Comedia. Seminario hispano francés organizado por la Casa de Velázquez. Actas reunidas y preparadas por Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez.

CANET VALLÉS (coord.), 1986, *Teatro y prácticas escénicas, II La Comedia*, Londres- Valencia, Tamesis Books Limited/ Institución Alfonso el Magnánimo.

CASCALES, FRANCISCO, 1975, *Tablas Poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Clásicos Castellanos.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, 1987, F. Sevilla y A. Rey Hazas (eds.), *Teatro completo*, Barcelona, Planeta.

-----, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición y notas Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, 1983, Buenos Aires, Huemul.

*Criticón*, 23, 1983, *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro*.

*Criticón*, 60, 1994, *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro*.

DIAGO, NEIL Y FERRER, T., 1991, *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, 1978, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch.

----- (ed.), 1983, *Historia del teatro en España T. I. Edad Media y Siglo XVI/XVII*, Madrid, Taurus.

-----, 1986, *Teatro y fiesta en el Barroco*, Barcelona, Serbal.

-----, 1996, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Barcelona, Oro Viejo.

-----y LUCIANO GARCÍA LORENZO (eds.), 1975, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.

EGIDO, AURORA (coord.), 1989, *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, UIMP.

GARCÍA DE ENTERRÍA, MARÍA CRUZ Y A. CORDÓN MESA (eds.), 1998, *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

GAYLORD, MARY, 1980, " Los espacios de la poética cervantina", en *Actas del I CIAC*, Barcelona, Anthropos, 1990, 357-368.

HERRICK, MARVIN, 1954, *Tragicomedy*, Urbana, Illinois Books.  
-----, 1964, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press.

HERMENEGILDO, ALFREDO, 1961, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

JAURALDE, PABLO, 1995, " Ideologías y comedia, estado de la cuestión", en J. Canavaggio (ed.), 351-380.

LOPEZ PINCIANO, ALFONSO, 1953, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC. 3 vols.

MASSIP, F. (ed.), 1995, *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Colloqui de la Sociéte Internationale pour l'Etude du Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, 1910, *Calderón y su teatro*, Madrid, Revista de Archivos.

-----, 1920, *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo III, Madrid, Editores Castellanos.

-----, 1949, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, tomos III-VI.

OLEZA, JOAN, 1995, " El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión", en J. Canavaggio (ed.), 181-256.

-----, 1997, " La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte nuevo", *Edad de Oro*, XVI, 235-251.

NEWELS, MARGARETE, 1974, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books.

PARKER, ALEXANDER, 1976, " Aproximación al drama del Siglo de Oro", en M. Durán y M. González Echeverría, 329-357.

PARODI, ALICIA, 2002, *Las Ejemplares: una sola novela*, Buenos Aires, Eudeba.

PEDRAZA, FELIPE Y GONZÁLEZ CAÑAL, RAFAEL (eds.), 1997, *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico. Almagro. 1996*, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha, Festival de Almagro.

PÉREZ LASHERAS, ANTONIO, 1994, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, PUZ.

PISOS, CECILIA, 1993, “ ‘ Ya no hay que euterpizar’: las *Rimas* de Burguillos y la estética de la decepción”. Trabajo inédito.

PORQUERAS MAYO, ALBERTO Y SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO, 1965, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.

PROFETI, MARIA GRAZIA, 1992, *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenbeger.

-----, 2000, “ De la tragedia a la comedia heroica y viceversa”, *Theatralia III. Tragedia, Comedia y Canon*, 99-122.

REDONDO, AUGUSTIN (dir.), 1993, *Les représentations de l' Autre dans l 'espace ibérique et ibéro-américain. Actes du colloque organisé a la Sorbonne par le Grimesrep*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

REICHENBERGER, ARNOLD, 1970, “ The uniqueness of the Comedia”, *Hispanic Review*, 38, 163-173.

RICO, FRANCISCO (ed.), 1983, *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. III, Barroco, B. Wardropper (dir.), Barcelona, Crítica.

-----, 1992, *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. III, Barroco, Primer suplemento, A. Egido (dir.), Barcelona, Crítica.

RILEY, EDWARD, 1981, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.

ROMANOS, MELCHORA, 1997, “Aproximaciones al estudio del drama histórico del Siglo de Oro” en M. Villarino *et alii* (eds.), 34-39.

----- (coord.), 2000, *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española. Siglo de Oro*, Vol. 2, Buenos Aires, Eudeba.

RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA, 1989, *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey. Ottawa Hispanic Studies 3*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada.

-----, 1994, “ La comedia y lo cómico” en I. Arellano *et alii* (eds.),

----- y JOHN ALLEN, 1994, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.

-----, 1997, “ Teoría y praxis del personaje teatral áureo. Pedro Crespo, Peribáñez y Rosaura”, en Y. Campbell (ed.), 19-35.

-----, 2000, *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, 1978, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra, Fundación Juan March.

-----, 1979, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra.

-----, 1984, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra.

-----, 1988, *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Universidad.



-----, 1989, "El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses", en J.M. Ruano (ed.), 229-248.

-----, 1997, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra.

SALOMON, NOËL, 1965, *Recherches sur le thème paysan dans la « Comedia » au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institute d' Études Ibériques et Ibéro-Américaines.

SEVILLA, FLORENCIO Y ALVAR, CARLOS (EDS.), 1999, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, vol. I, (Medieval- Siglos de Oro)

SHEPARD, SANFORD, 1962, *El Pinciano y las ideas literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

SIMSON, INGRID, 1998, "La función de la alegoría en las comedias de temática americana en el Siglo de Oro", en C. Strosetzki (ed.), 305-317.

SMITH, PAUL JULIAN, 1995, *Escrito al margen*, Madrid, Castalia.

STROSETZKI, Christoph (ed.), 1998, *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Frankfurt am Main/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana.

VITSE, MARC, 1978, "La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*", *Criticón*, II, 21-41.

-----, 1983, "Notas sobre la tragedia áurea", *Criticón*, 23, 15-33

-----, 1989, "La Epístola 'Al Apolo de España' de Cascales y el 'Discurso apologético en aprobación de la Comedia'", en J. M. Ruano (ed.), 119-136.

-----, 1990, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. Siècle*, Toulouse, PUM.

-----, 1995, "La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia", en J. Canavaggio (ed.), 273-289.

-----, 1997, "Calderón trágico", en *Anthropos*, 61-64.

VAREY, JOHN, 1987, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

VILLARINO, MARTA *et alii*, (eds.), 1997, *La cultura hispánica y occidente. Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*, Mar del Plata, Universidad.

WARDROPPER, BRUCE, 1978, *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.

WEINBERG, BERNARD, 1961, *A History of literary criticism in the italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 912-951.

### 8.1.3 TEATRO HISTÓRICO

BRAUDEL, FERNAND, 1987, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica. 2 vols.

CASTILLA PÉREZ, R. Y M. GONZÁLEZ DENGRA (eds.), 2001, *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.

CLAVERO, DOLORES, 1994, *Romances viejos de temas épicos nacionales. Relaciones con gestas y crónicas*, Madrid, Ediciones del Orto.

FERRER VALLS, TERESA, 1995, "De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el prelude del drama histórico barroco", en F. Massip (ed.), 417-424.

-----, 2001, "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia" en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), 13-51.

GARCÍA GARCÍA, BERNARDO, 1997, *Los validos*, Madrid, Akal

-----, 2001, "La historia en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Una aproximación bibliográfica", en Castilla Pérez, R. y M. González Dengra (eds.), *La teatralización...*, 659-687.

JONES, CAROL, 1967, "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España", *Segismundo*, V-VI, 39-54.

LESSING, GOTTHOLD, s/d, *Hamburgische Dramaturgie en Lessings Werke, Fünfter Band*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut.

-----, 1993, *Dramaturgia de Hamburgo*, trad. de Feliú Formosa, Madrid, Publicaciones de Asociación de Directores de Escena de España.

LINDENBERGER, HERBERT, 1975, *Historical drama: the relation of literature and reality*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

.LOFTIS, JOHN, 1987, *Renaissance Drama in England and Spain. Topical Allusion and History Plays*, Princeton, Princeton University Press.

LUKACS, GEORG, 1963 (trad.), *The Historical Novel*, Boston, Beacon Press.

MADRIGAL, JOSÉ A. , ED. AND PREF., 1997, *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, 1972, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones.

SPANG, KURT (ed.), 1998, *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsá.

-----, 1998, "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico" en K. Spang (ed.), 11-50.

## 8.2 AUTORES

### 8.2.1 LOPE DE VEGA

ATIENZA, BELÉN, 2000, "La [re]conquista de un valido: Lope de Vega, el Duque de Lerma y los godos", *Anuario Lope de Vega VI*.

BATAILLON, MARCEL, 1953, " L'idée de la découverte de l' 'Amérique chez les espagnols du XVI e. siècle », *Bulletin Hispanique*, LV, 23-55.

BRADBURY, GEORGE, 1981, "Tragedy and tragicomedy in the theatre of Lope de Vega", *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 101-111.

CALVO, FLORENCIA, 1997, " *La vida y hechos de Estebanillo González*. Algunas cuestiones de poética" en M. Villarino *et alii* (eds.), 186-189.

-----, 1998, " Diálogos, historia e ideología en *La campana de Aragón* de Lope de Vega", en K. Spang (ed.), 159-169.

-----, 2000, "Ya está hecho el retrato y del mayor artífice : Lope de Vega preceptista del teatro histórico" en M. Romanos y F. Calvo (eds.), 205-213.

-----, 2001, "La desaparición del conflicto la comicidad como una opción ideológica en *Los guanches de Tenerife* de Lope de Vega." , *Rilce*, 17, 33-44.

CARREÑO, A., 1982, "Del romancero nuevo a la Comedia nueva de Lope de Vega : constantes e interpolaciones", *Hispanic Review*, 33-52.

CHAMANADIJAN, LUISA, 1998, "La visión matizada de Lope del Nuevo Mundo en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*" , *Anuario Lope de Vega*, IV.

CIRNIGLIARO, NOELIA, 2002, " Los postreros *Duelos* de Calderón: el diálogo de las artes en la escena cortesana", en M. Romanos- F. Calvo (eds.), 41-62.

CIRNIGLIARO, NOELIA, 2003, "Sobre rústicos, legos y letrados y sus configuraciones espaciales en la comedia hagiográfica de Lope de Vega", inédito.

CRiado DEL VAL, MANUEL, 1981, *Lope de Vega y los orígenes de la Comedia*, Madrid, Ed.6.

DOMÉNECH, RICARDO (ed.), 1987, *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra.

DURÁN, MANUEL, 1988, "Lope y la evolución del gracioso", *Bulletin of the Comediantes*, 40, 5-12.

FOTHERGILL- PAYNE, LOUISE, 1984, " *El caballero de Olmedo* y la razón de la diferencia", *Bulletin of comediantes*, XXXVI, 111-124.

FROLDI, RAIMUNDO, 1973, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. 2da. Edición, Salamanca, Anaya.

GATTI, JOSÉ, 1967, *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*. Buenos Aires, Eudeba.

GIULIANI, LUIGI, 1995, "En el taller del dramaturgo: uso de las fuentes y de los recursos escénicos en *El casamiento en la muerte*", *Anuario Lope de Vega*, I, 19-31.

GONANO, ELEONORA, 2000, "La doble dramatización en la construcción del personaje de Bernardo del Carpio", en M. Romanos (coord.), 195-203.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, LEONOR, 1998, "'Como le pintan': la figura del demonio en *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega IV*.

HERMENEGILDO, ALFREDO, 1992, "Tello y la voz de la razón: el gracioso en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, Vol. II, 993-1004.

-----, 1997, "Volumen textual y función dramática en los personajes ancilares: *El acero de Madrid* de Lope de Vega" en Y. Campbell (ed.), 137-157.

JONES, CAROL, 1955, "Horror in *El alcalde de Zalamea*", *Modern Language Review*, L, 444-449.

-----, 1965, "Spanish horror as historical phenomenon. Convention and artistic motive", *Hispanic Review*, XLIII, 32-39.

KIRBY, CAROL, 1981, "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega" en M. Criado del Val (ed.), 329-337.

KIRSCHNER, TERESA, 1989, "El velo del sueño y de la imaginación en el teatro histórico-legendario de Lope de Vega", en J. M. Ruano de la Haza (ed.), 197-212.

-----, 1997, "Espectacularidad en el texto autógrafo: *El bastardo Mudarra*, de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, III.

LARA GARRIDO, JOSÉ, 1989, "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)", en A. Egido (coord.), 91-126.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO, 1987, "Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope", en R. Doménech (ed.), 33-48

MARÍN, DIEGO, 1958, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, De Andrea.

-----, 1962, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia.

MONTESINOS, JOSÉ F.; 1969, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya.

MORBY, EDWARD, 1943, "Some observations on 'tragedia' and 'tragicomedia' in Lope", *Hispanic Review*, XI (julio), 185-209.

MORÍNIGO, MARCOS, 1946, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Universidad.

MORLEY, SILVANUS Y COURTNEY BRUERTON, 1968, *La cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

OLEZA, JOAN, 1986, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega" en J.L. Canet Vallés (coord.), 251-308.

-----, 1991, "La comedia de pícaros de Lope de Vega: una propuesta de subgénero" en N. Diago y T. Ferrer (eds.), 567-581.

-----, 1994, "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en I. Arellano *et alii* (eds.), 235-250.

-----, 1997, Estudio preliminar a la edición de D. Mac Grady de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, IX-LV.

OLIVA, CÉSAR, 1996, "El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega", *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 1996*, Almagro, Instituto de Teatro Clásico, 13-36

OROZCO DÍAZ, EMILIO, 1978, *¿Qué es el Arte Nuevo de Lope de Vega?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

OSTLUND, DELYS, 1997, *The Re- Creation of History in the Fernando and Isabel Plays of Lope de Vega, Iberica*, New York, Peter Lang.

PROFETI, MARIA GRAZIA, 1997, "El último Lope", en F. Pedraza y R. González Cañal (eds.), 11-39.

ROMANOS, MELCHORA, 1998, "La dramatización de la temporalidad en dos comedias históricas de Lope de Vega" en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), 1407-1413.

-----, 1999, "Drama histórico e ideología en Lope de Vega: *El príncipe perfecto* (1era. y 2da. parte)" en Y. Campbell (ed.), 179-188.

-----, 1999, "Felipe II en la *Tragedia del rey don Sebastián y el bautismo del Príncipe de Marruecos* de Lope de Vega", *Edad de Oro*, XVIII, 177-191.

-----, 2000, "Convenciones constructivas y estructurales de la comedia histórica en el Lope- Lope" en M. Romanos (coord.), 215-224

ROZAS, JUAN MANUEL, 1976, *Significado y doctrina del Arte Nuevo*, Madrid, SGEL.

-----, 1979, "Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco", *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, III, 149-161.

-----, 1981, "Fuente Ovejuna desde la segunda acción", *Actas del Primer Simposio de Literatura Española*, Salamanca, Universidad, 173-192; reimpr. en Rozas J. M., 1990, *Estudios...*, 331-353.

-----, 1990, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra.

-----, 1990, "Las batuecas del duque de Alba de Lope de Vega" en Rozas J. M., 1990, *Estudios*, 309-329

-----, 1990, "Lope de Vega y las órdenes militares (notas sobre el sentido histórico de su teatro)" en Rozas J. M., 1990, *Estudios*, 469-478.

STERN, CHARLOTTE, 1982, "Lope de Vega propagandist?" *Bulletin of the Comediantes*, XXXIV, 1, 1-36.

TAPIA, STELLA MARIS, 2000, " Teatro histórico y alegoría en Lope de Vega", en M. Romanos (coord.), *Lecturas críticas...*, 225-232.

VEGA RAMOS, MARÍA JOSÉ "Las Indias interiores: Lope y la invención de *Las Batuecas del duque de Alba*", *Anuario Lope de Vega II*, 1996.

WEBER DE KURLAT, FRIDA, 1976, " Lope-Lope y Lope-pre-Lope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época", *Segismundo*, 23-24, XII, 111-131.

-----, 1977, " Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega", *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 867-871.

YNDURAIN, DOMINGO, 1986, " *El Alcalde de Zalamea*: historia, ideología, literatura", *Edad de Oro*, V, 229-311.

### 8.2.2 TIRSO DE MOLINA

DARST, DAVID, 1988, " Tirso de Molina 's idea of tragedia", *Bulletin of the Comediantes*, 40,1, 41-52.

DELLEPIANE DE MARTINO, 1952-53, " Ficción e historia en la Trilogía de los Pizarros de Tirso", *Filología*, 4, 49-168.

FERNÁNDEZ, XAVIER, 1991, *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*. Kassel- Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 3 vols.

FLORIT, FRANCISCO, 1986, *Tirso de Molina ante la comedia nueva*, Madrid, Estudios.

FOTHERGILL- PAYNE, LOUISE, 1996, " The Pizarro Trilogy and the Question of History: From Ars Historica to New Historicism and Beyond", en H. Sullivan and R. Galoppe (eds.), 187- 204.

GREEN , OTIS, 1936, "Notes on the Pizarro Trilogy of Tirso de Molina", *Hispanic Review* ,4, 201-225.

KENNEDY, RUTH LEE, 1942, " On the date of five plays by Tirso de Molina", *Hispanic Review*, X, 183-214.

-----, 1949, " *La prudencia en la mujer* y el ambiente que la produjo", *Estudios*, V, 223-293.

-----, 1983, *Estudios sobre Tirso*, Estudios, 15-302.

MAUREL, SERGE ,1971, *L' univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971.

OTEIZA, BLANCA, 2000, "¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina?", en I. Arellano y B. Oteiza, eds., *Varia lección de Tirso de Molina*, I. (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999), Madrid-Pamplona , Instituto de Estudios Tirsianos, 99-128.

PALOMO, PILAR, 1968, *La creación dramática de Tirso de Molina*, en *Comedias escogidas de Tirso de Molina*, edición anotada de diez comedias, ed. Vergara, Barcelona, 1968, pp. 1-130. Edición digital: Espéculo. Revista de estudios literarios 7 y 8. Dpto. Filología española III (UCM), 1997-1998 Iª parte: [http:// www.ucm.es / OTROS / especulo / numero 7 / palomo1.htm](http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero7/palomo1.htm) IIª parte: [http:// www.ucm.es / OTROS / especulo / numero 8 / palomo2.htm](http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/palomo2.htm).

SANTOMAURO, M., 1984, *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Estudios.

SULLIVAN, HENRY, 1976, *Tirso de Molina and the Contrarreforma* ----- y R. Galoppe (eds.), 1996, *Tirso de Molina: his originality then and now*, *Ottawa Hispanic Studies* 20, Ottawa, Dovehouse Editions Canada.

VÁZQUEZ, P. LUIS, 1987, " Apuntes para una nueva biografía de Tirso", *Estudios*, XLIII, 156-157, 9-50.

ZUGASTI, MIGUEL, 1993, *La Trilogía de los Pizarros de Tirso de Molina. I Estudio crítico*, Kassel-Trujillo, Reinchenberger- Obra Pía de los Pizarro. -----, " Tirso de Molina y la tragedia" en I. Arellano, V. García Ruiz, V. García (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reichenberger, 1994, 336-345.

### 8.2.3 PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

AA. VV.,1997, *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, número extra 1, coordinado por I. Arellano y A. Cardona.

AMEZCUA, JOSÉ, 1991, *Lectura ideológica de Calderón*, México, UNAM

ARELLANO, IGNACIO 1994, " Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (notas para una síntesis del drama)", en I. Arellano *et alii* (eds.), 9-41.

BLUE, WILLIAM R., 1997, "Calderón's *Gustos y disgustos no son más que imaginación* and Some Remarks on New Historicism" en Madrigal, José A. (ed. and pref.) 29-39.

CALVO, FLORENCIA, 2000, " Algunas consideraciones sobre los cánones dramáticos en el teatro histórico de Pedro Calderón de la Barca. Sobre *Gustos y disgustos son no más que imaginación*", Nora Andrade *et alii* (eds.), *Kepos. Homenaje a Eduardo J.Prieto*, Buenos Aires, Paradiso, 132-142.

-----, 2002, "Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario. Un modelo dramático abandonado" en M. Romanos, F. Calvo (eds.) *El gran...*, Buenos Aires, Eudeba, 119-133

-----, 2002, "La desintegración de la historia: *Gustos y disgustos son no más que imaginación*" en M. Romanos, F. Calvo (eds.) *El gran...*, Buenos Aires, Eudeba, 179-189.

-----, 2002, " 'Me harán eterno mármoles y jaspes'. Calderón y Bredá. Historia, diálogos y escritura" en M. Romanos, F. Calvo (eds.) *El gran...*, Buenos Aires, Eudeba, 211-226.

DE TORO, ALFONSO, 1985, "Observaciones para un definición de los términos tragoedia, comoedia y tragicomedia en los dramas de honor de Calderón", en H. Flasche (ed.), 17-53.

DURÁN, ROBERTO Y M. GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, 1976, *Calderón y la crítica. Historia y Antología*, Madrid, Gredos. 2 vols.

FERNÁNDEZ LICCIARDI, ALEJANDRA, 2002, "El sistema de dramatis personae en *Las tres justicias en una*", en M. Romanos y F. Calvo (eds.), 153-161.

FLASCHE, HANS (ed.), 1985, *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano. Cambridge, 1984*, Wiesbaden, Franz Steiner.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO (ed.), 1983, *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC. 3 vols.

GARCÍA VALDÉS, CELSA CARMEN, 1997, "Moros y cristianos en dos dramas de Calderón", en *Anthropos*, 95-102.

GONANO, ELEONORA, 2002, "'Que en ser señor de mí, lo soy del mundo': las figuras del poder en *La gran Cenobia*", en M. Romanos y F. Calvo (eds.), 29-40.

GONZÁLEZ, XIMENA, 2002, "Nuevas posibilidades genéricas para lo histórico: *El postrer duelo de España* y su inscripción como comedia heroica", en M. Romanos y F. Calvo (eds.), 165- 177.

HILBORN, H. W, 1938, *A chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University.

MARCH, KATE, 1983, "La visión de América en *La aurora en Copacabana*", en L. García Lorenzo (ed.), 511-18.

PAGNOTTA, CARMEN JOSEFINA, 2002, " *El sitio de Bredá*. La comedia de glorificación de un suceso bélico contemporáneo", en M. Romanos y F. Calvo (eds.), 135-145.

PARKER, ALEXANDER, 1962, "Towards of a definition of calderonian tragedy", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX, 222-237.



PATERSON, ALAN, 1989, "Justo Lipsio en el teatro de Calderón", en J.M.Ruano (ed.), 275-292.

REICHENBERGER KURT Y ROSWITHA, 1979-81, *Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Verlag Thiel, 1 y 3.

-----y J. CAMINERO, 1991, *Calderón dramaturgo*, Kassel, Universidad de Deusto- Reichenberger.

RIVERS, ELIAS, 1969, "Fenix's sonnet in Calderón's *Príncipe constante*", *Hispanic Review*, XXXVII,452-458.

RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, 1997, "Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto", en F. Pedraza y R. González Cañal (eds.),127-158.

ROMANOS, MELCHORA y CALVO, FLORENCIA (eds.), 2002, *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba.

-----, 2002, "Ficción y realidad histórica en *El Tuzaní de la Alpujarra* o *Amar después de la muerte* de Pedro Calderón de la Barca", en M. Romanos y F. Calvo (eds.), 193-209.

RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA., 1983, "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, XXXV,165-80.

-----, 1985, "Más sobre la tragedia mixta calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, XXXVII, 263-266.

SOULLER, DIDIER, 1992, *Calderón de la Barca et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF.

TER HORST, ROBERT, 1977, "From comedy to tragedy: Calderón and the new tragedy", *Modern Language Notes*, XCII, 181-201.

VALBUENA BRIONES, ÁNGEL, 1997, "La biografía de Pedro Calderón de la Barca: una vocación para el teatro", en *Anthropos*, 25-29.

### 8.3 EDICIONES

#### 8.3.1 LOPE DE VEGA

VEGA, LOPE DE, 1976, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en Rozas, J. M., *Significado...*, 177-194.

-----, 1853-1860, *Comedias escogidas*, Edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Ribadeneyra, (4 volúmenes, B.A.E., 24, 34, 41 y 52)

-----, 1916-1930, *Obras*, edición de Emilio Cotarelo *et alii*, Madrid, B.A.E., 13 volúmenes.

-----, 1963-1969, *Obras de Lope de Vega*. Edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, (2 vol, B.A.E.; reedición de la edición de la Real Academia Española [1890-1913]).

-----, 1995-1998: *Comedias de Lope de Vega*, Parte I y Parte II, bajo la dirección de Alberto Blecua y Guillermo Serés, Lleida, Ed. Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1995-1998, 6 vols.

- , 1966, *Las almenas de Toro*, M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XVIII, CXC VII, 239-296.
- , 1965, *La amistad pagada*, M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XVI, CXC V, 245-298.
- , 1966, *El bastardo Mudarra*, M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XVII, CXC VI, 165-222.
- , 1968, *Las batuecas del duque de Alba* en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XXIV, CXCI, 351-403.
- , 1966, *Los Benavides*, en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XVII, CXC VI, 223-284.
- , 1969, *El Brasil restituido* en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XXVIII, B.A.E, CCXXXIII, 259-296.
- , 1992, *El caballero de Olmedo* edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- , 1857, *La campana de Aragón* en J. E Hartzzenbusch (ed.), *Comedias escogidas*, III, B.A.E 41, 35-58.
- , 1969, *Carlos V en Francia*, en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XXV, CCXXIII, 345-398.
- , 1966, *El casamiento en la muerte*, en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XVII, CXC VI, 49-99.
- , 1995, *El casamiento en la muerte*, en A. Blecua y G. Serés (dir.), *Comedias...*, edición de L. Giuliani.
- , 1966, *Comedia de Bamba*, en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XVI, CXC V, 295-341.
- , 1995, *Comedia de Bamba*, en A. Blecua y G. Serés (dir.), *Comedias...*, edición de D. Roas.
- , 1963, *El conde Fernán González*. Introduction, édition et notes D. R. Marcus, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- , 1969, *Los españoles en Flandes*, en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XXVI, B.A.E, CCXXIV, 279-342.
- , 1993, *Fuenteovejuna*. Edición de Donald Mc Grady, Barcelona, Crítica.
- , 1968, *Los guanches de Tenerife* en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XXII, B.A.E, CCXIV, 63-119.
- , 1857, *La mayor victoria* en J. E Hartzzenbusch (ed.) *Comedias escogidas*, III, B.A.E. 41, 221-235.
- , 1853, *El mejor mozo de España*, en J. E Hartzzenbusch (ed.) *Comedias escogidas*, I, B.A.E. 24, 608-631.
- , 1966, *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XVII, CXC VI, 3-48.
- , 1969, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XXVIII, B.A.E, CCXXXIII, 299-346.
- , 1968, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XXIV, B.A.E., CXCI, 121-173.
- , 1980, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Edición de J. Lemartinel y Ch. Minguet, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- , 1997, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de Donald Mc Grady, estudio preliminar de Joan Oleza, Barcelona, Crítica.
- , 1968, *Los Porceles de Murcia* en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XXIV, B.A.E., CXCI, 405-457.

- , 1966, *El primer rey de Castilla*, en M. Menéndez Pelayo (ed.) *Obras de Lope de Vega*, XVIII, B.A.E, CXCIV, 191-238.
- , 1998, *El primero Benavides*, ed. de S. Iriso en A. Blecua, G. Serés (dirs.), *Comedias de Lope de Vega*, Volumen II
- , 1965, *Roma abrasada*, en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XV, CXCI, 61-121.
- , 1969, *La Santa Liga*, en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, XXVI, CCXXIV, 227-278.
- , 1965, *El serafín humano* en M. Menéndez Pelayo (ed.) *Obras de Lope de Vega*, X, B.A.E., CLXXVIII, 10-68.
- , 1966, *El último godo* en M. Menéndez Pelayo (ed.) *Obras de Lope de Vega*, XVI, B.A.E, CXCIV, 343-393.
- , 1967, *La varona castellana* en M. Menéndez Pelayo (ed.) *Obras de Lope de Vega*, XIX, B.A.E., CXCVIII, 1-71.
- , *La ventura sin buscarla* en E. Cotarelo et alii. (eds.) *Obras de Lope de Vega*, ed. A Ruiz Moncuerde, X, Real Academia Española, Madrid, 258-293.

### 8.3.2 TIRSO DE MOLINA

- TIRSO DE MOLINA, 1848, *Comedias escogidas de Tirso de Molina*. Edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, BAE, t.5.
- , 1906-1907, *Comedias de Tirso de Molina*. Edición de Emilio Cotarelo, Madrid, NBAE, IV y IX, 2 vols.
- , 1946-1958, *Obras dramáticas completas*. Edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 3 vols. ( vol. I: 1946, vol. II: 1952; vol. III: 1958).
- , 1971, *Obras de Tirso de Molina*. Edición de Pilar Palomo, Madrid, BAE, t. 239.
- , 1999, *Obras Completas. Cuarta parte de comedias I*. Edición crítica del Instituto de Estudios Tirsonianos dirigida por Ignacio Arellano, Madrid-Pamplona/ Revista Estudios-GRISO.
- , 1993, *Amazonas en las Indias*. Edición de Miguel Zugasti, en *Trilogía de los Pizarros*, Kassel, Reichenberger, vol. III.
- , 1999, *Antona García*. Edición crítica, estudio y notas de Eva Galar en *Obras completas*, Cuarta parte I, 487-649.
- , 1996, *Cigarrales de Toledo*. Edición de Luis Vázquez, Madrid, Castalia.
- , 1958, *Escarmientos para el cuerdo* en *Obras dramáticas completas*, Blanca de los Ríos (ed.), Vol. III, 217-260.
- , 1993, *La lealtad contra la envidia*. Edición de Miguel Zugasti, en *Trilogía de los Pizarros*, Kassel, Reichenberger, vol IV.

- ,1848, *La prudencia en la mujer*, Comedias escogidas de Tirso de Molina, Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), 287-306.
- ,1958, *Las Quinas de Portugal*, en *Obras dramáticas completas*, Blanca de los Ríos (ed.), Vol. III, 1321-1356.
- , *Santo y sastre*, en *Obras dramáticas completas*, Blanca de los Ríos (ed.), Vol. III,
- , 1993, *Todo es dar en una cosa*. Edición de Miguel Zugasti, en *Trilogía de los Pizarros*, Kassel, Reichenberger, vol II.

### 8.3.3 PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, 1952, *Obras Completas*. Edición Ángel Valbuena Prat, *Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar.
- , 1959, *Obras Completas*. Edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, tomo I, *Dramas*, Madrid, Aguilar, 4ta.ed.
- ,1956, *Obras Completas*. Edición, prólogo y notas por Ángel Valbuena Briones, tomo II, *Comedias*, Madrid, Aguilar.
- ,1966, *Obras Completas*. Edición de Ángel Valbuena Briones, tomo I, *Dramas*, Madrid, Aguilar, 5ta. ed.
- , 2000, *Obras maestras. Edición conmemorativa del IV Centenario*. Alcalá Zamora, J. y Díez Borque, J. M.(coords.), Madrid, Castalia
- ,1998, *El alcalde de Zalamea*. Edición de José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe.
- ,2000, *Amar después de la muerte en Obras maestras. Edición conmemorativa del IV Centenario*. Alcalá Zamora, J. y Díez Borque, J. M.(coords.).
- ,1956, *La aurora en Copacabana*. Edición de A. Pagés Larraya, Buenos Aires, Hachette,
- ,1994, *La aurora en Copacabana*. Edición de Ezra S. Engling, London, Tamesis Books.
- ,1959, *La cisma de Ingalaterra en Obras Completas*, Ángel Valbuena Briones (ed), tomo I, 555-588.
- ,1981, *La cisma de Ingalaterra*. Edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia.
- ,1999, *La dama duende*. Edición de Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica.
- ,1959, *El gran príncipe de Fez en Obras Completas*, Ángel Valbuena Briones (ed.), tomo I,
- ,1956, *Gustos y disgustos son no más que imaginación en Obras Completas*, Ángel Valbuena Briones (ed.), tomo II, 955-995.
- ,1959, *Luis Pérez el Gallego en Obras Completas*, Ángel Valbuena Briones (ed). tomo I, 141-175.
- ,1981, *El médico de su honra*. Edición de Donald W. Cruickshank, Madrid, Castalia.

- , 1959, *La niña de Gómez Arias* en *Obras Completas*, Ángel Valbuena Briones (ed). tomo I, 1085-1125.
- , 1966, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* en *Obras Completas*, Ángel Valbuena Briones (ed.), tomo I, 571-601.
- , 1977, *El postrer duelo de España*. Edición de Guy Rossetti, London, Tamesis Books.
- , 2000, *El príncipe constante* en *Obras maestras*, J. Alcalá Zamora *et alii* (coords.), 11-40.
- , 1959, *El sitio de Breda*, Ángel Valbuena Briones (ed). tomo I, 4ta.ed, 68-106.
- , 1991, *Las tres justicias en una*, ed. Isaac Benabu, Kassel, Reichenberger.
- , 1952, *El verdadero Dios Pan*, Ángel Valbuena Prat (ed.), tomo III, 1235-1262.

ÍNDICE DE OBRAS CITADAS

- El alcalde de Zalamea*, 268, 271, 278, 323, 327
- Las almenas de Toro*, 74, 76, 77, 78, 81, 82, 111, 117, 124, 185, 187-189, 192, 194, 195, 197, 201, 202, 204, 309, 357
- Amazonas en las Indias*, 209, 211, 214, 215, 221-223, 230, 238-240, 242, 244, 245, 261
- Amar después de la muerte*, 268, 271, 273, 277, 301-339
- Amor, honor y poder*, 267
- Antona García*, 89, 90, 209, 211, 212, 214-216, 223-226, 229, 231-233, 235, 246-250, 261, 262, 351, 358
- Aprobación a la verdadera Quinta parte de las comedias de Calderón*, 49, 57, 67, 68, 264, 265
- Arauco Domado*, 190
- Arte Nuevo*, 47, 51, 58, 72, 73, 77, 78, 80, 82, 84, 111, 182, 183, 199, 205-207
- A secreto agravio, secreta venganza*, 268, 277, 278
- La aurora en Copacabana*, 17, 219, 268, 269, 271, 272, 273, 276, 286, 287, 292, 293, 299, 300, 334, 339, 352
- El bastardo Mudarra*, 108, 117, 124, 185, 186, 189, 190, 193, 198, 203
- Las batuecas del duque de Alba*, 21, 42, 108, 116, 156-158, 160, 164-167, 171-173, 177
- El Brasil restituido*, 21, 101, 106, 107, 108, 109, 116, 117, 120, 121, 132, 133, 134, 135, 181, 196, 200, 284
- El caballero de Olmedo*, 42, 240, 241, 249, 357
- La campana de Aragón*, 72, 74-76, 79, 82, 108, 116, 118, 137, 138, 140, 142, 143, 147-149, 151, 152, 153, 154, 155, 204, 355
- El casamiento en la muerte*, 108, 116, 131, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 149, 151, 152, 185
- El castigo sin venganza*, 105, 138
- Carlos V en Francia*, 108
- Cigarrales de Toledo*, 49, 85-90, 212, 263
- La cisma de Ingalaterra*, 268, 269, 273, 276, 282, 285, 288, 289, 293, 294, 296, 297, 300
- El cisne de Apolo*, 48
- Comedia de Bamba*, 108
- El conde Fernán González*, 108, 116, 117, 118, 121, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 161
- El cubo de la Almudena*, 92
- La dama boba*, 197
- La dama duende*, 313
- El diablo mudo*, 92
- Dido*, 77
- Doña Beatriz de Silva*, 209
- Égloga a Claudio*, 101, 105
- Ejemplar Poético*, 48
- Escarmientos para el cuerdo*, 212, 215, 250
- Los españoles en Flandes*, 108
- La estrella de Sevilla*, 138
- Expostulatio Spongiae*, 48, 203, 206
- Lo fingido verdadero*, 81, 82, 150, 151, 198
- La flor de Agathon*, 63, 64
- Fuenteovejuna*, 42, 109, 117, 186, 202
- El gran príncipe de Fez*, 220, 267
- Los Guanches de Tenerife*, 19, 108, 116, 118, 156-160, 164, 165, 167, 170, 171, 174-176, 178, 179, 356
- Gustos y disgustos son no más que imaginación*, 268, 271, 277, 303, 317, 319, 320, 321, 322, 325, 328, 331, 333, 348, 349, 357
- Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, 66
- Historia General de la Orden de la Merced*, 84, 87
- Idea de la Comedia de Castilla*, 61, 64, 264
- El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 46, 358
- La lealtad contra la envidia*, 88, 89, 209, 211, 214, 222-224, 229, 230, 238, 240, 242, 243, 245
- La locura por la honra*, 138
- Luis Pérez el Gallego*, 268, 269, 277, 301, 313, 333, 334, 337
- La mayor victoria*, 81
- El marqués de Mantua*, 138
- El médico de su honra*, 268, 269, 277, 278, 309, 326
- El mejor mozo de España*, 108, 117, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 203, 348
- Las mocedades del Cid*, 10
- Las mocedades de Bernardo del Carpio*, 108, 117,

*La niña de Gómez Arias*, 215, 268, 269, 271, 277, 302-307, 311-317, 325, 327-330, 347  
*Nueva idea de la tragedia antigua*, 48, 61, 62  
*La Nueva Victoria del Marqués de Santa Cruz*, 108, 116, 117, 120, 132, 134, 135  
*El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, 42, 107, 108, 116, 131, 157-159, 164, 165, 167, 169, 170, 173, 175-177, 180, 219, 356  
*Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, 268, 269, 271, 274, 276, 282, 283, 284, 287, 291, 294, 295, 296, 300, 348  
*La peña de Francia*, 209  
*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, 42, 62, 104, 183, 185  
*Philosophia Antigua Poética*, 48 - 54, 59, 111, 136, 152, 317  
*El pintor de su deshonra*, 278  
*Polifemo*, 358  
*El postrer duelo de España*, 17, 267-269, 277, 302-304, 317, 318, 320, 321-324, 328, 330, 331  
*El primer rey de Castilla*, 81, 108, 116-118, 122, 124-127, 129, 130, 185  
*El primero Benavides*, 108, 116, 137, 138, 140, 143-149, 151, 153, 154, 186, 309  
*El príncipe constante*, 268-273, 276, 281, 283, 289, 290, 297-300  
*Privar contra su gusto*, 210  
*La prudencia en la mujer*, 209, 211, 212, 214, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 236, 249, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 262  
*Las Quinas de Portugal*, 16, 83, 88, 89, 209, 211, 213, 214, 217-220, 223-225, 227, 228, 230, 232, 236, 237, 239, 249-252, 259, 260  
*Rimas de Tomé de Burguillos*, 105  
*La Santa Liga*, 108  
*Santa Juana*, 219  
*El Santo rey don Fernando*, 92  
*Santo y sastre*, 219  
*El serafín humano*, 78, 79, 82  
*El sitio de Bredá*, 21, 98, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 276, 280, 281, 284, 285, 287, 291, 292, 295, 296, 299, 300, 335, 340, 348, 352, 355  
*Tablas Poéticas*, 48, 56, 168  
*Todo es dar en una cosa*, 209, 211, 214, 215, 220, 221, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 238, 239, 241  
*Theatro de los Theatros*, 48, 56, 67, 69, 264, 265

*Tragedia Alejandra*, 53  
*Tratado contra los juegos públicos*, 265  
*Las tres justicias en una*, 268, 269, 277, 302, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 325, 326, 327, 328, 332, 339, 347, 348, 356, 358  
*Trilogía de los Pizarros*, 209 - 214, 220, 221, 224, 228-230, 231, 234, 237, 238, 242-245, 247-249, 261, 262  
*El último godo*, 108, 116, 117, 118, 122, 125, 127, 128, 185  
*Valle de Lágrimas y diversas rimas*, 53  
*La varona castellana*, 116, 124, 185-187, 190, 191, 193, 200-202  
*La venganza de Tamar*, 215, 216  
*La ventura sin buscalla*, 81  
*El verdadero Dios Pan*, 92-94

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Agustín de Rojas, 48  
 Alcalá Zamora, José, 289, 335  
 Alonso Ordóñez, 50  
 Alvarez Sellers, María Rosa, 48, 63, 68, 110  
 Arellano, Ignacio, 10, 12, 13, 28-30, 83, 84, 86, 168, 174, 208-210, 212, 258, 265, 267, 272, 273, 278, 279, 283, 297, 322, 324, 326, 337, 338  
 Aristóteles, 23, 29, 40, 48- 56, 58, 61- 64, 71, 73, 77, 111, 162, 169  
 Atienza, Belén, 128  
 Badio, 57, 59  
 Bances Candamo, Francisco, 10, 19  
 48, 49, 56- 58, 67, 69, 71, 264, 304, 311, 326, 332, 339  
 Barreda, 48, 61, 62, 63  
 Barthes, Roland, 37, 107, 120  
 Bauman, 23, 24, 27, 349  
 Benabu, Isaac, 302  
 Benjamin, Walter, 5, 19, 38- 40, 44, 109, 121, 123, 257, 350  
 Briggs, Richard, 23, 24, 27, 272, 349  
 Calderón de la Barca, Pedro, 1, 2, 5, 6, 9- 17, 19, 20, 27, 28, 39, 43, 49, 56, 57, 68, 69, 71, 72, 81, 89-91, 98, 105, 114, 136, 137, 207, 208, 210, 212, 214-217, 219, 220, 223, 230, 231, 258, 262, 264- 276, 278-280, 282-284, 286, 290, 297, 301, 304, 313, 322, 323, 325, 326, 334, 337- 341, 343, 345, 347- 351, 358  
 Calvo, Florencia 43, 74, 91, 125, 133, 141, 147, 148, 157, 164, 176, 181, 193, 200, 274, 283, 295, 333, 338  
 Caramuel, Juan, 48, 49, 58, 67, 68, 110, 266  
 Carballo, Alfonso de 48, 52, 54, 59  
 Cascales, Francisco, 48, 54, 56, 168, 169  
 Castells, Isabel, 171  
 Cervantes, Miguel de, 11, 50, 206  
 Cicerón, 51, 69, 72, 76, 77  
 Cirmigliaro, Noelia, 79, 149  
 Cotarelo, Emilio, 48  
 Cristóbal de Mesa, 48, 53  
 Cubillo de Aragón, Álvaro, 48  
 Darst, David, 215  
 De Certeau, Michel de 34, 36  
 De Toro, Alfonso 24  
 Diamante, Juan Bautista, 219  
 Díez Borque, José María, 11, 31, 273  
 Diomedes, 50, 51  
 Donato, 51, 69, 77  
 Fernández, Xavier, 211  
 Fernández Licciardi, Alejandra, 304, 309, 327  
 Ferrer Vals, Teresa, 19, 118, 143, 235  
 Florián de Ocampo, 8, 102, 107  
 Florit, Francisco, 87, 211  
 Foucault, Michel, 274  
 Fothergill- Payne, Louise, 238, 246  
 Fox, Dian, 332  
 Froidi, Rinaldo, 73  
 Galar, Eva, 214, 226, 232, 246, 248  
 García Valdés, Celsa, 284  
 Gaylord, Mary, 74  
 Gonano, Eleonora, 91  
 González de Salas, Jusepe, 48, 61, 62, 63, 64, 65  
 González, Ximena, 322, 330, 331, 337  
 Guerra y Ribera, 48, 49, 57, 67-69, 71, 264, 265  
 Guillén de Castro, 74, 77  
 Habermas, J., 141  
 Hartzenbusch, Juan Eugenio, 72, 89, 187, 194, 195, 271, 283, 322  
 Hermenegildo, Alfredo, 111, 160, 228  
 Herrick, Marvin, 162  
 Horacio, 48, 51, 56, 77  
 Iriso, Silvia 143, 144, 146  
 Jauralde, Pablo, 98, 100  
 Jauss, Hans Robert, 71, 349  
 Juan de la Cueva, 48, 50, 60  
 Kennedy, Ruth, 210, 246, 252  
 Kirby, Carol, 102, 107  
 Kirschner, Teresa, 21  
 Lara Garrido, José, 103  
 Lázaro Carreter, Fernando, 147, 160, 205  
 Lindenberger, Herbert, 33, 39, 40, 41, 42, 44, 109, 257, 275, 276, 280, 294, 350, 351  
 Loftis, John, 44, 86, 252, 256, 297  
 Lope de Vega, 1, 8, 10, 11, 13, 16, 18-20, 27, 28, 31, 32, 41- 44, 47, 50, 58, 62, 64, 66, 67, 72-74, 76, 79, 80- 86, 95-98, 100- 125, 127, 131, 132, 136-138, 140, 143, 144, 146-150, 157, 163, 165, 174, 175, 178, 182-184, 186, 189, 190, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 203-209, 212- 217, 219, 221, 223, 228, 229, 234, 235, 243, 244, 250, 262-268, 270-272, 274-277, 282, 284, 286, 290, 294, 295, 299, 301, 303, 307-311, 313, 318, 325, 327, 328, 333, 334, 343-348, 350- 352, 358



López de Vega, 48, 66, 67  
 Lukács, George, 38  
 Lupercio Leonardo de Argensola, 50, 53  
 Maravall, José Antonio, 2, 97  
 Marín, Diego, 113  
 Mártir Rizo, José, 136, 162, 163  
 Maurel, Serge, 83, 87, 209, 210  
 Menéndez Pelayo, Marcelino 18, 41, 47,  
 77, 80, 97, 101, 107, 118, 120, 124, 127,  
 132-134, 139, 143, 156, 158, 159, 165,  
 179, 186-188, 203, 208, 271  
 Morby, Edward, 77, 111  
 Morley y Bruerton, 102, 106, 107, 117,  
 138, 142, 143, 157, 214  
 Newels, Margarete, 46, 48, 50, 51, 53, 56,  
 59, 61, 62, 66, 69, 162, 189  
 Oleza, Joan, 16, 18-20, 26, 27, 30-32, 42,  
 62, 97, 98, 100, 102-109, 112, 117, 123,  
 124, 131, 137, 143, 174, 182, 183, 185,  
 186, 207, 214, 267, 273, 275, 276, 301,  
 334  
 Oliva, César, 118  
 Oteiza, Blanca, 211  
 Padre Mariana, 102, 107, 265  
 Pagnotta, C. Josefina, 292  
 Palomo, Pilar, 43, 83, 88, 89, 208-210,  
 212, 215, 232, 236, 246  
 Parodi, Alicia, 56  
 Paterson, Alan, 299  
 Pedraza, Felipe, 14, 15  
 Pellicer, 61, 62, 65, 66, 68, 264  
 Pérez Lasheras, Antonio, 48, 56  
 Pinciano, 46, 48, 51, 52, 58, 59, 69, 74,  
 94, 96, 113, 136, 144, 152, 154, 162, 163,  
 169, 170, 172, 178, 189  
 Pisos, Cecilia, 108  
 Porqueras Mayo, Alberto, 48, 53, 55, 57,  
 59, 62  
 Profeti, Maria Grazia 11, 13-16, 27,  
 28, 66, 105, 110, 234, 264, 266, 344  
 Reichenberger, Kurt y R., 214  
 Rey de Artieda, Micer, 50  
 Ricardo de Turia, 48, 96, 206  
 Riley, Edward, 56  
 Ríos, Blanca de los, 210, 211  
 Rodríguez Cuadros, Evangelina 15, 56, 98,  
 264, 274  
 Romanos, Melchora, 43, 91, 119, 228,  
 267, 270, 334, 337, 338  
 Romanos de Tiratell, Susana, 349  
 Rozas, Juan Manuel, 48, 72, 73, 74, 76,  
 80, 104, 105, 109, 123, 157, 165, 166  
 Ruano de la Haza, José María 13, 22, 284  
 Ruiz Ramón, Francisco, 28, 29, 35, 41  
 75, 100, 114, 184, 199, 268  
 Salomón, Noel, 2  
 Sánchez Escribano, Federico, 48, 53, 55,  
 57, 59, 62, 206  
 Searle, John, 34, 36  
 Séneca, 50, 80  
 Servio, 50, 51, 69  
 Smith, Paul Julian 12, 84, 97, 273, 279  
 Spang, Kurt 34, 35, 38  
 Stern, Charlotte, 97  
 Sullivan, Henry, 83, 84, 86, 216  
 Terencio, 50, 57, 59, 77  
 Tirso de Molina, 1, 2, 5, 9, 10-12, 14 - 16,  
 19, 43, 49, 66, 72, 82-89, 100, 114, 207-  
 217, 219, 221, 225, 228, 229, 231-240,  
 242-246, 248-250, 252, 253, 258, 259, 261,  
 263, 267, 274, 275, 277, 286, 343, 345,  
 347, 348, 350, 351, 354, 355, 357, 358  
 Torres Naharro, Bartolomé, 56, 57, 58,  
 71, 265  
 Ubersfeld, Anne, 99, 118, 124  
 Valbuena Briones, Ángel, 267, 272, 280,  
 283, 285, 287, 301, 302, 319, 333  
 Valbuena Prat, Ángel, 92  
 Vázquez, Luis, 85, 237  
 Vila, Juan Diego 129  
 Vitse, Marc, 12, 14, 15, 25, 26, 29, 30,  
 33, 46-52, 56-58, 61, 62, 64, 66-69, 73,  
 100, 110, 112, 119, 136, 137, 152, 162,  
 183, 184, 203, 265, 266, 279, 280, 309,  
 325, 343  
 Weber de Kurlat, Frida, 103-106  
 Weinberg, Carl, 51, 56  
 White, Hyden, 37, 122, 123  
 Zugasti, Miguel, 89, 213, 214, 221, 222,  
 228, 230, 237, 238, 240, 242, 244, 245

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
 Dirección de Bibliotecas