

Rafael González Cañal (dir.) y Mar Zubieta (ed.), *Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2017, 403 págs.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.XVI-XXI>

Un año más, la Compañía Nacional de Teatro Clásico vuelve a admirar con la calidad de sus *Cuadernos de Teatro Clásico*. En esta ocasión su número 32, bajo el sugerente título de *Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?*, profundiza en las relaciones entre Literatura e Historia, tan características de los textos barrocos.

Inauguran este monográfico dos textos introductorios de Helena Pimenta, directora de la institución, y de Rafael González Cañal, editor del volumen. Nos sitúan en el ámbito genérico del drama histórico, de fundamental importancia como instrumento propagandístico y educativo durante el Barroco. La Compañía Nacional de Teatro Clásico se ha ocupado de llevar a las tablas una considerable cantidad de comedias que responden a este género, razón que ha motivado su elección como tema para el nuevo número de sus *Cuadernos*, como explica Helena Pimenta: “Este género ha dado lugar a diecinueve montajes, la forma de expresión más propia y elocuente que tiene una compañía” (pág. 8).

Rafael González Cañal esboza los rasgos y funciones más comunes del drama histórico, en las que profundizan los trabajos siguientes. Señala que la fidelidad del texto a la Historia no es el criterio definidor de este género, sino que “el teatro histórico presenta una doble temporalidad que permite un diálogo entre unos hechos situados en el pasado que aparecen en la acción dramática, y el tiempo presente del espectador” (pág. 16). En este diálogo reside el desafío para las representaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que deben adaptar las obras a fin de que los universales presentes en las mismas puedan llegar al espectador actual.

En su artículo «*El alcalde de Zalamea: una historia textual de la CNTN*», Germán Vega García-Luengos analiza las adaptaciones de esta comedia de Pedro Calderón de la Barca. Al presentar la historia de la obra, señala la preeminencia concedida por los estudiosos a una versión anterior del texto, atribuida a Lope de Vega, que Calderón empleó como fuente. Vega considera poco probable la autoría de Lope, circunstancia que argumenta debidamente con la ausencia de indicios de la misma. Sin embargo, no descarta la posibilidad de que Calderón considerase el primer *Alcalde* obra de Lope y

compusiese el suyo precisamente debido a su conocida rivalidad con el Fénix. Esta suposición lleva al estudioso a proponer una fecha de composición para el texto calderoniano aún en vida de Lope; anterior, por tanto, a la comúnmente señalada por otros autores. Además, este artículo analiza las adaptaciones a las que se ha visto sometido el texto para su representación por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, porque “el estudio de sus montajes se erige en una atalaya muy adecuada para conocer algunos aspectos fundamentales de la evolución de esta entidad” (pág. 72). El principal interés de esta obra reside en su presentación del honor como un concepto cercano a nuestros actuales Derechos Humanos; concretamente, a la dignidad, y en su defensa de la clase campesina frente a los abusos de los aristócratas. Estos son aspectos que la convierte en atemporal, al referir un problema presente en todo lugar y época.

En «Texto y puesta en escena de *La Cisma de Inglaterra*: de la poesía a la historia», Elena Di Pinto profundiza en la génesis de esta comedia de Calderón, basada en la ruptura inglesa con la Iglesia Católica llevada a cabo por Enrique VIII en el siglo XVI. La autora muestra cómo la comedia centra la responsabilidad de la cuestión inglesa en el privado de Enrique VIII, Tomás Volseo, más que en el propio rey, a quien nos presenta extremadamente humanizado: “Calderón pone el acento en la confusión de un rey que, aunque sabio, ha sido arrasado por sus pasiones y engañado por Volseo” (pág. 115). El clásico error que comete el héroe en las tragedias se traslada a este consejero, quien asesora mal a Enrique VIII y lo lleva a alejarse de Roma para poder divorciarse de la reina Catalina de Aragón y casarse con Ana Bolena. Di Pinto relaciona el argumento de esta comedia con el contexto de crisis en que fue compuesta, lo que determina la finalidad educativa de la misma, dirigida a un joven Felipe IV según la premisa de que sería más efectivo transmitir las enseñanzas contenidas en las fuentes mediante el drama. Respecto a las representaciones actuales de la obra, Di Pinto señala que esta continúa funcionando como drama histórico, pues su llamada de atención sobre la corrupción y el mal gobierno tiene hoy plena vigencia, constituyendo el universal en el que confluyen los particulares de ambas épocas.

No podían faltar, en esta compilación de trabajos en torno al drama histórico, los estudios sobre uno de sus mayores exponentes: Félix Lope de Vega. Felipe B. Pedraza Jiménez, en su artículo «Avatares de un drama histórico: *El caballero de Olmedo*», realiza un minucioso escrutinio de la información disponible sobre esta comedia desde el siglo XVII hasta la actualidad analizando sus fuentes míticas y, en menor medida, históricas:

en 1521 un vecino de Olmedo asesinó a un paisano suyo mientras regresaba al pueblo desde Medina del Campo. Sin embargo, “no parece que Lope de Vega tuviera noticia del suceso [...]. La historia debió de llegar hasta él por vía exclusivamente literaria” (pág. 159). El carácter de tragicomedia de la obra es probablemente una de las causas de su escasa fortuna hasta entrado el siglo XX. De su propia época no conservamos noticia alguna de representaciones ni autógrafos, como tampoco contamos con ninguna impresión del siglo XVIII. Los autores románticos, por su parte, apenas recogieron dramas históricos en sus compilaciones, lo que Pedraza atribuye a la tendencia previa que privilegiaba la temática amorosa por encima del resto. Según las noticias disponibles, fue el crítico alemán A. Friedrich Von Schack el primero en trabajar sobre *El caballero de Olmedo*, aunque hasta la época de la crítica realista la mezcla de géneros no sería debidamente apreciada. Pese a ello la obra no se vio incluida en ningún catálogo importante hasta los años 20 del siglo XX, ni representada hasta 1934. Desde entonces ha sido objeto de numerosos montajes, que Pedraza recoge en este detallado trabajo.

Melchora Romanos continúa el estudio de la obra de este dramaturgo con «Sobre las fronteras de lo histórico en *Don Juan de Castro (Partes I y II)* de Lope de Vega». Este artículo se abre con una interesante genealogía del drama histórico que se remonta a la división aristotélica entre poesía e historia. La investigadora encuentra las claves teóricas del funcionamiento de este género en los tratados neoaristotélicos del Renacimiento, que veían en la elección de argumentos históricos la herramienta ideal para exaltar un pasado heroico al tratar hechos lo suficientemente pretéritos como para originar invenciones verosímiles, pero no tanto como para perder su atractivo de cara al público. El recorrido por las diversas perspectivas críticas que se han sucedido a lo largo del tiempo muestra cómo este género se incardina en la intersección entre Historia y Literatura. A la sistematización realizada por Joan Oleza en «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», que divide los primeros dramas lopianos entre aquellos que tratan hechos famosos y los que representan asuntos de honra y venganza, Romanos superpone otra distinción basada en si los acontecimientos tratados son históricos o ficticios. Respecto a las dos partes de *Don Juan de Castro*, la autora afirma que se encuentran “a mitad de camino entre el drama genealógico y la comedia novelesca” (pág. 229); pero que al igual que otros dramas genealógicos de Lope de Vega, en virtud de sus fuentes y de su recepción es posible etiquetar estas obras como históricas. El artículo mantiene unas lúcidas reflexiones a través de

un denso análisis teórico que muestra cómo la flexibilidad de los textos literarios a menudo desafía las divisiones establecidas por la crítica.

El último de los trabajos sobre el Fénix es «Historias de godos (tres comedias de Lope de Vega sobre la historia antigua de Toledo)», de Abraham Madroñal Durán. Este investigador se centra en el pequeño grupo de obras de temática visigoda del dramaturgo madrileño, conocidas en el siglo XVII como comedias godas. Estas se ambientan, como se deduce de su nombre, en la época del Reino Visigodo y en la ciudad de Toledo, y tienen la función de exaltar el pasado heroico de lo que más adelante sería España, así como la defensa de la fe católica. Durán se ocupa de tres textos: *Vida y muerte del rey Bamba*, *El último godo* y *El capellán de la Virgen*, *San Ildefonso*. Los dos primeros, que data en 1597 y 1599 respectivamente, constituyen una alabanza a la ciudad manchega como capital del catolicismo: “Parecen estar concebidas como una bilogía centrada en el origen y pérdida de España: desde el instaurador de la capitalidad de la monarquía goda en Toledo, Bamba (...), hasta la pérdida de la capitalidad y del país con la invasión árabe que propicia Rodrigo, el último godo” (pág. 269). Madroñal identifica continuidad en este aspecto y también en la repetición de algunos elementos históricos y/o legendarios que desarrolla en su trabajo. Respecto a *El capellán de la Virgen*, *San Ildefonso* (1616), es identificada por el investigador como una comedia más hagiográfica que histórica. Asimismo, nos dice, esta parece haber sido concebida como un antecedente de las dos anteriores.

El volumen también se ocupa de otros dramaturgos no tan privilegiados por la crítica, al menos hasta tiempos relativamente recientes. En esta línea encontramos el trabajo «Personajes y sucesos históricos en el teatro de Rojas Zorrilla» de Almudena García González. La autora también remite a Joan Oleza, en este caso a su artículo «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», para aplicar sus criterios clasificatorios de las obras agrupadas en torno a este género. Dicha distribución atiende a la proporción en la que se encuentren elementos históricos y ficcionales dentro de cada obra, “la conmemoración de hechos históricos famosos, por un lado, y el análisis del conflicto moral, casi siempre de índole privada, que estalla en circunstancias históricas concretas, por el otro” (pág. 297, n. 3). Los elementos pragmáticos reciben una lúcida consideración en este trabajo, aspecto fundamental para dilucidar la verdad dramática: “La Historia es una fuente más para la creación de sus comedias, en las que la fórmula teatral barroca y la intencionalidad del poeta se imponen sobre la realidad” (pág. 319). A partir de esta sólida base teórica, García González

pasa a estudiar las obras de Rojas Zorrilla pertenecientes al género que nos ocupa, la mayoría de las cuales fueron escritas en colaboración con otros dramaturgos. Estas últimas tratan acontecimientos más recientes que las escritas en solitario por el toledano, circunstancia fomentada por la constante demanda de temas y argumentos nuevos. De otra parte, los hechos más cercanos en el tiempo solían implicar un mayor conocimiento por parte del público de la base histórica de las comedias, lo que permitía a los autores incorporar más elementos ficcionales.

Javier J. González Martínez, en su artículo «Contexto de escritura y puesta en escena del teatro histórico del Siglo de Oro a partir de Luis Vélez de Guevara», estudia la obra del dramaturgo ecijano, de ineludible referencia al tratar este género, dado el elevado número de dramas históricos que compuso. Tal abundancia de obras de este género se explica por las propias circunstancias biográficas del poeta y por la consabida tendencia de los dramaturgos barrocos a recurrir a la Historia como fuente argumental para concebir obras nuevas. Tras rastrear los orígenes históricos del género, González Martínez nos da la siguiente definición del mismo: “El teatro histórico es aquel que trata un acontecimiento pasado de forma mítica e intrahistórica desde múltiples perspectivas espacio-temporales que impacta a un público cómplice” (pág. 326), entendiendo por intrahistoria la interrelación establecida entre la generalidad de los acontecimientos históricos y la particularidad de la historia privada. Así, recurriendo a las obras de Vélez como elementos ejemplificadores, el investigador profundiza en los aspectos formales e ideológicos propios de este género y en su incidencia educativa y propagandística sobre el público.

Cierra esta colección de artículos el trabajo «“Por tocar la historia que toca”: censura e Historia en el teatro clásico» de Héctor Urzáiz Tortajada. Lo espinoso de sus temas, sobre todo puestos en relación con el contexto contemporáneo a los autores, convierte a numerosos dramas históricos en susceptibles de verse afectados por la censura, como demuestra este autor: “Atisbaban también los censores los riesgos de encarnar sobre las tablas a los grandes protagonistas del pasado. De ahí que analizaran con especial cuidado las obras teatrales de contenido histórico” (pág. 371). Este artículo estudia una veintena de títulos, pertenecientes a diversos dramaturgos áureos, que sufrieron alguna forma de censura: supresión o modificación de pasajes, prohibición de las representaciones, cambios en el título... Asimismo, Urzáiz señala los criterios más importantes que los censores aplicaban a la hora de aprobar las obras para su representación. Aunque su

adecuación a la verdad histórica se consideraba una inequívoca señal de calidad, no faltaban quienes preferían una cierta adaptación o dulcificación de determinados hechos históricos con el fin de controlar sus efectos sobre el público.

Así, con enfoques que varían entre la Teoría de la Literatura y la Historia literaria, *Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?* contiene las ideas más valiosas y actuales de este campo de estudio y constituye una lectura obligatoria para el investigador del drama áureo. En una época como la actual, en la que los discursos proyectados desde las instituciones hacia el público general son tantos y tan diversos, la reflexión en torno a su permanencia en el tiempo resulta más que necesaria. La capacidad del drama histórico de trascender sus propias circunstancias e incluso su época, pudiendo transmitirnos un mensaje determinado hoy, sin duda es un factor de calidad no solo artística, sino también comunicativa, como bien señalan los artículos de este volumen. Este cuenta asimismo con un potente apartado gráfico que incluye fotografías de las representaciones de algunas de las comedias estudiadas en los artículos que la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha llevado a cabo, teniendo como directores de escena a Helena Pimenta, Adolfo Marsillach, José Luis Alonso de Santos, María Ruiz, Eduardo Vasco, Guillermo Heras y Lluís Pasqual.

RAQUEL SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Universidad de Valladolid
raquel.sanchez.jimenez@uva.es