

Presentación

ROBERTA ALVITI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO
E DEL LAZIO MERIDIONALE

Recibido: 29 de septiembre de 2018

Aceptado: 29 de octubre de 2018

En un trabajo del año 2015 Matas Caballero señala la ausencia no solo de estudios de conjunto, sino también de una mera *recensio* de los dramas históricos del Siglo de Oro.¹ El estudioso (58), al detenerse en la noción de “drama histórico” y apoyándose en conceptualizaciones teóricas precedentes (Spang 1998, 26; Pedraza 2012, 7-8; Calvo 2007, 28-36), establece unos rasgos definitorios de este subgénero, o sea: “la dramatización de un hecho histórico, considerado así por los espectadores, en un determinado momento y espacio del pasado más o menos lejano o reciente, y la posibilidad de establecer una analogía entre el hecho histórico dramatizado y el tiempo presente del espectador.” Otras peculiaridades del drama historial, de acuerdo con Martínez Aguilar (2001, 376), estribarían en “una específica *intencionalidad política* que prime sobre la consideración meramente historicista” y en la capacidad de “proyectarse sobre universos temáticos de trascendencia social.” Es cierto que al poeta, a la hora de poner la pluma en el tintero para confeccionar un drama histórico, no se le escaparía precisamente esta posibilidad de proyectar, con finalidades ideológicas y parénéticas, acontecimientos históricos con carácter de ejemplaridad sobre el presente² a través de un medio de gran impacto como el teatral.

¹ En el artículo que acabamos de citar Matas Caballero individúa en el *mare magnum* de dramas historiales áureos, un *corpus* de piezas en las que se señala la presencia de reyes de las distintas dinastías y épocas de la historia de España. Se trata de un valioso trabajo que sobrepasa la pretensión de ser una “propuesta de catálogo” (61) y que, además de adjuntar unas utilísimas tablas en las que se escudriña precisamente la presencia de monarcas españoles en los dramas historiales, bosqueja un análisis del *corpus* en relación a las distintas maneras de los dramaturgos de declinar las posibilidades dramáticas brindadas por la materia histórica.

² Oleza (1997, XLI) y Calvo (2007: 65, 70, 164). Matas Caballero (2015, 58) matiza la diferencia entre “comedia histórica” y “drama histórico”: mientras la primera

A este propósito el mismo Fénix, en la dedicatoria de *La campana de Aragón*, que compuso en los años 1598-1600, escribía:

La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanta 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 discurriendo 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. [...] 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 la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio.³

Podemos afirmar, en la estela de Matas Caballero, que la importancia del drama histórico en el *corpus* teatral barroco es inversamente proporcional a la atención que la crítica le ha brindado.⁴ El conjunto de once estudios reunidos en esta publicación, editada por la Universidad Estatal de California en Fullerton, al ser uno de los

sería una “mera recreación del pasado”, el segundo “tiene como misión intrínseca la intención de ofrecer una reflexión crítica [...] sobre su tiempo presente.” A este propósito, véanse las interesantes observaciones de Calvo (2007, 288): “[...] 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 (tragicomedias nuevas, dramas de historias individuales o 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.”

³ Citamos por la edición de Florence d’Artois, en la que introducimos leves modificaciones en la puntuación, disponible en la página web <<http://idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=435>> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2018).

⁴ Entre los contados estudios de carácter general sobre el teatro barroco de corte histórico, además de los citados trabajos de Calvo (2007), Matas Caballero (2015) y Spang (1998), véanse Buero Vallejo (1994), Castilla Pérez y González Dengra (2001), Lauer (1992), Martínez Aguilar (2000), Oleza (2002) y Torrente Ballester (1992). Por lo que sefiere a estudios específicos sobre diferentes dramaturgos, véanse: Arelano (1994 y 2012), Calvo y Romanos (2002), Di Pastena (2001), Ferrer Valls (2012 y 2012b), Kirby (1981), Martínez Aguilar (2001), Pagnotta (2002), Peale (1996), Pedraza (2012), Romanos (2002), Serrano Agulló (2006), Usandizaga Carulla (2010), Vega García-Luengos (2005) y Wardropper (1955).

primeros monográficos dedicado a obras teatrales barrocas en las que se dramatizan acontecimientos biográficos o pseudo-biográficos de miembros de la Casa Real de los Habsburgo, intenta colmar una parte de este vacío crítico y mostrar las posibles lecturas de los diversos modos con que en el teatro áureo se enfrentó y escenificó sucesos de un pasado glorioso y todavía próximo.

La dramaturgia áurea pasa por su momento de auge en la época de los llamados Austrias menores. No obstante, un primer sondeo en las piezas de corte histórico reseñadas por Matas Caballero evidencia que la atención de unos cuantos ingenios, tanto de nombres ilustres como de los llamados segundones, se dirigió de manera casi exclusiva a los grandes reyes de la centuria precedente. Al convertirse en personajes de la ficción dramática, Carlos I y Felipe II, que representan el poder y se caracterizan por su prudencia y su facultad de actuar con justicia, tuvieron ya sea papeles de protagonistas, ya de personajes secundarios. Esta preferencia hacia el Emperador y su hijo, el Rey prudente, está justificada por el propósito de los comediógrafos de encarecer ante los espectadores la grandeza del Imperio español en su etapa de máximo poderío y prestigio internacional, homenajearlo, a la vez, a monarcas de la misma dinastía en el pleno ejercicio de sus funciones.

Los trabajos aquí presentados, que se deben a investigadores españoles, italianos y franceses, aparecen según el orden alfabético de sus autores y se encabezan con una contribución excéntrica con respecto a la línea argumental propuesta en el volumen; María Rosa Álvarez Sellers, de hecho, se centra en tres piezas compuestas por dramaturgos portugueses en lengua española y según los cánones ético-estéticos de la comedia nueva: *La entrada del Rey en Portugal* que Jacinto Cordeiro compuso, todavía en la época de la Monarquía Dual, para celebrar la visita del rey Felipe III en Lisboa en 1619, *La mayor hazaña de Portugal* de Manuel Araújo de Castro, y la *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* de Manuel de Almeida Pinto, ambas redactadas en los años 40, tras la *Restauração* portuguesa que supuso la separación definitiva de España y Portugal.

Sobre el teatro sacramental versan los artículos de Beata Baczyńska y de Juan Carlos Garrot Zambrana. Baczyńska toma en consideración varios autos de Lope de Vega, Mira de Amescua y Pedro Calderón de la Barca en los que se ofrecen retratos alegóricos de parejas reales (Felipe III y Margarita de Austria, Felipe IV e Isabel de Borbón, Felipe IV y Mariana de Austria). La elección de dramaturgos que se corresponden con etapas cronológicas sucesivas permite a la autora destacar la

subsistencia de las imágenes usadas para representar a los personajes regios en los autos sacramentales; y, según destaca la autora, se trata de formas de representación que guardarían un evidente parecido con los cánones de la pintura de la época. Baczyńska estudia con particular atención el efecto de abismación metateatral provocado por dichos autos, cuya peculiaridad estribaba precisamente en la insistencia sobre el *hic et nunc* del que surgía el texto que se iba a representar.

Garrot Zambrana, por su parte, se centra en la producción sacramental de un único dramaturgo: Calderón de la Barca; en particular, el autor escudriña la representación de los reyes Felipe IV y Carlos V. Calderón le fue dedicando a Felipe IV múltiples obras alegóricas a partir de 1634 hasta después de su muerte, ocurrida en 1679. El autor destaca cómo la imagen de Felipe se transforma a lo largo de este amplio periodo de tiempo, pasando de representaciones en las que se hace hincapié en los atributos propios del poder regio a las últimas, que se remontan a la época en la que ya es patente la irremediable decadencia del Imperio español, en las que Calderón se limita a dibujar la imagen de un rey piadoso. Al último de los Austrias, Carlos II, por evidentes motivos cronológicos, Calderón reserva mucho menos espacio en su obras, tanto por la dificultad de encontrar motivos de alabanza, como por la sensación de profundo desengaño experimentada por Calderón en aquella época.

El foco de atención del artículo de Adriana Beltrán del Río Sousa es la comedia *La mejor flor de Sicilia*, compuesta por Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), que dramatiza la vida de santa Rosalía de Palermo. La autora se propone demostrar que la pieza, que se estrenó en Madrid en 1671-1672, se compuso en el marco de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria, en la época reina regente; Beltrán del Río Sousa, quien destaca muchos paralelismos entre las biografías de Mariana y Rosalía, detecta en la comedia una serie de *loci* en los que se retrata a la Reina de manera alegórica a través del personaje de la santa, echando mano de las mismas imágenes que Salazar y Torres utiliza en varias piezas que van dirigidas explícitamente a la reina Mariana.

Javier J. González Martínez dirige su atención a la pieza *La conquista de Orán* (1617-1619), de Luis Vélez de Guevara, quien en los años 1605-1609 estuvo al servicio de Diego Gómez de Sandoval y Rojas, conde de Saldaña, hijo del duque de Lerma. Esta obra se enmarcaría, según el autor, en un proyecto cultural emprendido por el duque de Lerma para fomentar los objetivos políticos que perseguía en calidad de valido de Felipe III. El teatro histórico, que proporcionaba

modelos y acciones ejemplares, fue uno de los medios privilegiados de esta campaña; en este sentido, *La conquista de Orán* pretendía escenificar la época dorada de los Reyes Católicos, quienes tendrían que representar precisamente un *exemplum* para el Rey Piadoso.

El trabajo de Alberto Gutiérrez-Gil proporciona un recorrido en la dramaturgia de Francisco de Rojas Zorrilla, centrándose en títulos como *El desafío de Carlos V*, *No hay ser padre siendo rey*, *Progne y Filomena* o *Morir pensando matar*. El toledano, que fue poeta de corte, intentó esbozar a través de sus obras teatrales un manual de gobernanza adecuado para los tiempos de crisis política y social que experimentaba la España del siglo XVII. Esta operación se realizó a través de la écfrasis de una serie de figuras de monarcas, de los que se escenificaban los aciertos, pero sobre todo los fracasos, sin que ello supusiera una identificación entre los monarcas de ficción y sus *pendants* reales.

Renata Londero dirige su investigación al subgénero de “comedia de privanza,” deteniéndose en tres piezas que escenifican las vicisitudes del primer privado de la historia española, Álvaro de Luna, valido de Juan II de Castilla, o sea: *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, de Damián Salucio del Poyo y la dilogía de Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, que se remonta a los años 1618-1621, y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. La profesora Londero apunta las diferentes actitudes de Salucio del Poyo y de Mira de Amescua en la representación de la figura del privado, señalando que, en todo caso, el objetivo de los dramaturgos fue el de enseñar los efectos de la *fortuna bifrons*, para amonestar los miembros de la Casa Real de Austria, Felipe III en particular, quienes se sirvieron de unos validos que acabaron siendo más poderosos que los mismos reyes.

A Salucio del Poyo está dedicada también la contribución de Hélène Tropé, con la que se cierra el volumen. La estudiosa francesa se centra en *El premio de las letras por el rey Felipe Segundo* cuyo núcleo argumental estriba en la dialéctica entre nobleza de letras y nobleza heredada, destacando el papel de la cultura como medio de ascenso social y como elemento clave en la educación de un futuro rey. En la pieza, en cuyas *dramatis personae* aparece el rey Felipe II, se celebra la deslumbrante trayectoria social de Juan Martínez Silíceo, hijo de un ollero, que llegó a ser profesor en las universidades de París y Salamanca y preceptor del príncipe Felipe, siendo nombrado arzobispo de Toledo en 1546 y cardenal en 1555.

Elena Martínez Carro recoge las huellas de un autor dramático de la segunda mitad de siglo XVII, Antonio Martínez de Meneses quien trabajó en la corte de Felipe IV como guardajoyas de la reina. Muchas de sus piezas se compusieron con vistas a representaciones particulares en los aposentos reales; en este conjunto de obras, destacan algunas en las que se detectan mensajes didácticos y políticos implícitos para adoctrinar a los reyes. Es el caso de *El tercero de su afrenta*, quizás su comedia más exitosa, en la que, a partir, del enredo y el arte de la tercería, Martínez de Meneses intenta proporcionar un modelo de comportamiento amoroso para el monarca, dejando bien claro que el poder real debe estar sometido a las leyes del honor y del amor.

A continuación, el citado Juan Matas Caballero analiza varios “panegíricos” teatrales en los que se escenifican, celebrándolas, hazañas bélicas contemporáneas de miembros de la Casa Real de Austria; en concreto, Matas Caballero estudia *La victoria de Norlingen y el Infante en Alemania* compuesta por Alonso de Castillo Solórzano y *Los dos Fernandos de Austria*, obra escrita en colaboración por los hermanos Antonio y Juan Coello y Ochoa; ambas piezas, dedicadas a la victoria del infante-cardenal Fernando de Austria en la batalla de Nördlingen, se apuntalan en las relaciones de sucesos históricos de la época; sin embargo, Matas Caballero destaca que el hipotexto de mayor envergadura es el auto calderoniano *El primer blasón del Austria*.

A Philippe Meunier debemos un ensayo dedicado a la comedia lopesca *Carlos V en Francia*, en la que se dramatizan unos sucesos históricos relativamente próximos al público de 1604, que es la fecha en que se compuso la obra, según atestigua el manuscrito autógrafo y firmado por Lope de Vega. El Fénix, al poner en escena un momento en que las relaciones entre Francia y España se afianzaron gracias a una serie de enlaces matrimoniales, salpica el tejido dramático de inquietantes interrogaciones sobre la durabilidad de la paz franco-española, que en poco tiempo revelaría toda su fragilidad. Según demuestra el autor, además, la pieza guarda un evidente parentesco con varias crónicas de la época carolina que Lope utilizó, más bien manipuló, para redactar un texto con claros propósitos propagandísticos.

La edición de este volumen monográfico corre a cargo de quien escribe y de María Luisa Lobato, y reúne artículos tanto de estudiosos experimentados como de investigadores más jóvenes en torno al tema de la representación de la Casa de Austria en el teatro áureo. Puede observarse que parte de un abanico muy amplio en cuanto a épocas, dramaturgos, géneros tratados y enfoques metodológicos adoptados,

cubriendo un arco temporal que parte del primer Carlos hasta llegar al segundo, último rey de la dinastía de los Habsburgo. Esperamos poder tener la ocasión en futuro de complementar estos primeros resultados con el análisis de aspectos de otras cuestiones de interés.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. "Historia y teatro en el Siglo de Oro. El ejemplo de Calderón." *Historia y Vida*. 74 (1994): 42-49.
- Arellano Ignacio. "La comedia historial de Bances Candamo." *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*. Eds. Oana Andreia Sâmbrian, Mariela Insúa y Antoine Mihail. Craiova: Editura Universitaria Craiova, 2012: 102-117.
- Buero Vallejo, Antonio. "Acerca del drama histórico." *Obra completa*. Eds. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa-Calpe, 1994: 826-830.
- Calvo, Florencia "«Me harán eterno mármoles y jaspes.» Calderón y Bredá. Historia, diálogos y escritura." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 211-226.
- Calvo, Florencia, *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español* Buenos Aires, EUDEBA, 2007.
- Castilla Pérez, Roberto y Miguel González Dengra (eds.). *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Di Pastena, Enrico. "Historia y poesía en *El asalto de Mastroque por el príncipe de Parma*." *Anuario Lope de Vega*. 7 (2001): 25-39.
- Ferrer Valls, Teresa. "Lope de Vega y la creación de héroes contemporáneos. *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba y La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*." *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 18 (2012): 113-134.
- . "El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán." *Studia Aurea*. 6 (2012b): 99-116.
- Lauer A., Robert. "La tragedia histórica del Siglo de Oro." *Noesis*. 8 (1992): 25-37.

- Kirby, Carol Bingham. "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981: 329-337.
- Martínez Aguilar, Miguel. "Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo." *Mágina*. 8 (2000): 57-71.
- . "Historia y poder en el teatro del primer Mira de Amescua." *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 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra. Granada: Universidad de Granada, 2001: 371-402.
- Matas Caballero, Juan. "«La fuerza de las historias representadas». Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro." *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Eds. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015.
- Oleza Simó, Joan. "Del primer Lope al Lope del Arte nuevo." Estudio preliminar a Lope de Vega, Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Donald MacGrady, Barcelona: Crítica, 1997: IX-LV.
- . "El teatro clásico español: metamorfosis de la historia." *Diablotexto. El plural del teatro en España*. 6 (2002): 127-164.
- Pagnotta, Carmen Josefina. "El sitio de Bredá. La comedia de glorificación de un suceso bélico contemporáneo." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 135-145.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. "Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega." *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 18 (2012): 1-39.
- Romanos, Melchora. "Ficción y realidad histórica en *El tuzaní de la Alpujarra o Amar después de la muerte* de Pedro Calderón de la Barca." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 193-209.
- Serrano Agulló, Antonio. "Teatro e historia en Mira de Amescua: Don Bernardo de Cabrera." Kassel: Reichenberger (Estudios de Literatura 102), 2006.

- Spang, Kurt. "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico." *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: EUNSA (Anejos de *RILCE*, 21, 1998: 11-49.
- Torrente Ballester, Gonzalo. "Teatro histórico." *Ensayos críticos*. Barcelona: Destinolibro, 1992: 391-446.
- Usandizaga Carulla, Guillem. *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Vega, Lope de. Dedicatoria a *La campana de Aragón*. Ed. Florence D'Artois. <<http://idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=435>> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2018).
- Vega García-Luengos, Germán. "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro." *Écija, ciudad barroca*. Ed. Marina Martín Ojeda. Écija: Ayuntamiento de Écija, 2005: 49-70.
- Wardropper, Bruce W. "Juan de la Cueva y el drama histórico." *NRFH*. 9 (1955): 149-156.

