

INTRODUCCIÓN

LOPE, DRAMATURGO DE LA HISTORIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Este libro se propone analizar la representación de la historia contemporánea de España en las comedias de Lope de Vega en las que un hecho o una serie de hechos históricos constituyen la trama principal. Hemos entendido por historia contemporánea la que abarca desde el reinado de Carlos V hasta el momento de escritura, lo que supone que los hechos llevados a escena en nuestro corpus abarcan algo menos de un siglo, desde 1538 a 1625. De acuerdo con el creciente poder de la Monarquía Hispánica, las comedias históricas sobre hechos posteriores al final de la llamada Reconquista pasan a situarse mayoritariamente fuera de la península, en Europa y el Mediterráneo, de un lado, y América y Canarias, del otro. Dado que el hito de 1492 nos situaba a mitad del reinado de los Reyes Católicos, hemos preferido dar una mayor unidad a nuestro corpus y fijar el comienzo de la historia contemporánea en el primer monarca que unió en su persona las Coronas de Castilla y Aragón. Incluimos, pues, sólo aquellas comedias que llevan a escena hechos de los reinados de los Austrias, la dinastía reinante en tiempos del dramaturgo. Por otro lado, en la época contamos ya con historias de España que llegan hasta la muerte de Fernando el Católico, lo que sugiere la conciencia de que a partir de entonces empieza otro momento histórico.¹

¹ Esteban de Garibay en su *Compendio historial* (Amberes, Cristóbal Plantino, 1571) y Juan de Mariana en su *Historia general de España* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1601). La edición *princeps* latina de la obra del jesuita no llega al tiempo de los Reyes Católicos en el estado del que conservamos más ejemplares (*Historiae de rebus Hispaniae libri XX*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1592) y se cierra con la conquista de Granada en el estado que incluye veinticinco libros. En el prólogo a la edición castellana, Mariana justifica no «pasar más adelante [de la muerte de Fernando el

Nos ha parecido adecuado incluir en el corpus tres comedias sobre victorias conseguidas en el mismo año de la escritura (*La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *El Brasil restituído*), puesto que reconocemos en ellas los mismos cauces genéricos empleados para celebrar hechos alejados en el tiempo. Además, puede que Lope no fuera ajeno a la consideración del presente como susceptible de ser histórico. En una de las comedias que hemos mencionado, fechada en el mismo año que los hechos que ensalza, *El Brasil restituído*, Apolo cuenta a las musas y poetas la recuperación de Salvador de Bahía «para que en verso o historia/ quede en la memoria impreso» (vv. 1430-1431). Las siete comedias que no son de actualidad directa, escritas algunas con seguridad (*Carlos V en Francia*, *El valiente Céspedes*, *El bautismo del príncipe de Marruecos*) y otras probablemente (*Arauco domado*, *La Santa Liga*, *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Mastroique*) en tiempos de Felipe III, retoman hechos acaecidos entre unos diez y unos setenta años atrás, durante el reinado de su padre o abuelo.²

Estudiamos por otro lado aquellos textos cuya trama principal tiene que ver con la historia colectiva, pública, lo que para nuestro corpus significa, en la mayor parte de casos, historia militar. No incluimos, pues, aquellas comedias basadas en hechos históricos o histórico-legendarios que pertenecen a grandes rasgos a la esfera privada o familiar (*La serrana de la Vera* y *El marqués de las Navas*) o en las que ese aspecto es el predominante (*El aldegüela* e incluso *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*). Tampoco hemos considerado obras como *Pobreza no es vileza*, en la que la circunstancia de la Guerra de Flandes es sobre todo un telón de fondo ante el que discurre una trama de amor y honor. En este tipo de piezas el significado histórico de un determinado enfrentamiento bélico es menos importante que la posibilidad que representa de demostrar el valor de un personaje, o de dar un giro a la trama personal. Quedan asimismo fuera de nuestro estudio las comedias históricas de asunto extranjero, cuyo representante contemporáneo es *El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido*.

Católico] y relatar las cosas más modernas por no lastimar a algunos si se decía la verdad, ni faltar al deber si la disimulaba» (I, p. LII).

² El lapso aproximado de diez años corresponde a los hechos representados en los dos últimos actos de *El bautismo del príncipe de Marruecos*, que en los del primero es de unos veinticinco años.

No incluimos en el corpus, por otro lado, las comedias que Morley y Bruerton consideran de dudosa atribución.³ Los filólogos estadounidense no sometieron a análisis *La conquista de México*, publicada a nombre de Fernando de Zárate, pero cuya métrica desmiente que dicho dramaturgo sea su autor.⁴ Romero Muñoz, 1984 y Dixon, 2007 han defendido que Lope escribió la comedia, que han identificado con *La conquista de Cortés* citada en la segunda edición de *El peregrino*. Si *La conquista de México* tiene su origen en el Fénix, algo que es en efecto probable habida cuenta de las escenas y motivos que comparte con *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, no nos parece que el texto conservado ofrezca suficientes garantías de responder a la forma que el dramaturgo le imprimió. El propio Dixon reconoce que «los textos de la comedia que se conservan, amén de haber sufrido probablemente algunos recortes [...] han quedado muy estragados» y, en efecto, *La conquista de México* es, con sus 2025 versos, inusualmente corta para los estándares de Lope.⁵ Sorprende el laconismo de muchas escenas, su deslavazada concatenación y el escaso relieve de los personajes y el estilo poético.

El corpus estudiado en el libro se basó, pues, en diez comedias escritas desde mediados o finales de los años noventa hasta 1625, aunque siete no pueden ser posteriores a 1606.⁶ La mayoría pertenece, pues, al período del *Arte Nuevo*, que Oleza, 1997 sitúa entre 1599 y 1614, y que se caracteriza precisamente por un gran desarrollo del drama histórico, mientras que *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622) y *El*

³ De entre las comedias que Menéndez Pelayo editó como de Lope, Morley y Bruerton consideran de dudosa autoría *La pérdida honrosa y caballeros de San Juan*, *El cerco de Viena por Carlos V* y *La mayor desgracia de Carlos V y hechicerías de Argel*, mientras que descartan que *El valor de Malta* y *El alcalde de Zalamea* se deban al dramaturgo. Nos consta, por otro lado, que el autor de *Don Juan de Austria en Flandes* fue fray Alonso Remón (San Román, 1935, doc. 132).

⁴ *Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Domingo García Morrás, 1668, pp. 228-259. También se conserva una suelta del siglo XVIII (Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez).

⁵ Dixon, 2007, p. 201. Los versos, cuyo cómputo tomamos de Romero Muñoz, 1984, p. 107, se distribuyen de forma proporcionada a lo largo de los tres actos: 740, 626 y 659.

⁶ Las amplias horquillas de las que disponemos para *El asalto de Mástrique* (1595-1606), *Los españoles en Flandes* (1597-1606), *Arauco domado* (1598-1603) y *La Santa Liga* (1598-1603) no nos permiten mayores precisiones en cuanto a la fecha en la que se escribió la primera de las comedias de nuestro corpus.

Brasil restituído (1625) pertenecen a la siguiente época (1615-1626). El propósito de este trabajo es ofrecer un análisis de las claves ideológicas que subyacen a la representación de la historia en dichos textos, así como apuntar a su posible intencionalidad política. Hemos preferido realizar un estudio individual de cada comedia de forma que el análisis gane en precisión, aunque es evidente que el corpus presenta un grado elevado de unidad tanto formal cuanto ideológica, que no dejaremos de anotar cuando proceda y que retomaremos en las conclusiones.

Sin desatender la construcción literaria de la comedia ni sus elementos ficticios, hemos recurrido a la comparación con los discursos contemporáneos sobre los mismos hechos, especialmente tal como aparecen en aquellos textos, en su mayoría históricos, en los que sabemos que Lope se basó para construir las obras del corpus. Hemos pretendido de esta forma, ayudados asimismo por la historiografía moderna, precisar el significado y el valor atribuidos en la época en general y en las comedias en particular a los acontecimientos en cuestión, sugiriendo, cuando procede, las posibles razones de su relevancia en el momento de la escritura. Como no podía ser de otra forma, hemos tenido muy presentes los intereses de las instancias de poder relacionadas con los sucesos (la corte, ciertas familias nobles) de las que con toda probabilidad ha surgido el encargo de buena parte de estas piezas. Hemos pretendido, en definitiva, captar la imagen que de sí misma dibujaba en las tablas la comunidad política: cómo justificaba las intervenciones militares, su hegemonía y su papel en el mundo, cómo veía a sus enemigos, qué imagen de la cúpula militar y de la guerra ofrecía al público diverso de los corrales.

El orden en el que presentamos los análisis de las comedias viene determinado por la cronología de los hechos llevados a escena, aunque cuando ha sido posible hemos agrupado las lecturas de las obras si éstas se basaban en un mismo antagonismo histórico. Así, *El valiente Céspedes* y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* enfrentan el ejército español a fuerzas protestantes alemanas, *La Santa Liga* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* lo oponen al Imperio Otomano y en *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Mástrique* el ejército de Felipe II se mide con los rebeldes flamencos. *El bautismo del príncipe de Marruecos* y *El Brasil restituído* tienen en común la relevancia para Portugal de los hechos representados y las hemos agrupado porque, de hecho, pueden leerse a partir de la reciente incorporación de ese reino a la Monarquía Hispánica. Pero antes de entrar en el análisis de las comedias de nuestro corpus, vamos a examinar la crítica sobre el teatro histórico lopesco.

LOPE, DRAMATURGO DE LA HISTORIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Nos ocuparemos en este repaso bibliográfico de los trabajos que han abordado el teatro histórico de Lope de forma más o menos general, es decir, considerando un determinado número de comedias o problemas que presumiblemente afectan a todo este ámbito de su dramaturgia. La crítica específica sobre los dramas de historia contemporánea —limitada, si descontamos la dedicada a subgrupos concretos como las obras de tema americano o flamenco, al trabajo comparativo de Loftis, 1987— es demasiado escasa para dedicarle un apartado específico.⁷ Por tanto, la monografía de Loftis se abordará en esta misma sección, mientras que los trabajos que estudien un texto concreto o un subgrupo temático se abordarán en el capítulo correspondiente del libro. Por su especial relevancia, sí vamos a considerar, en cambio, los presupuestos críticos que subyacen a la decena de «Observaciones preliminares» de Menéndez Pelayo a las obras de nuestro corpus.

Limitémonos a señalar que la bibliografía específica sobre cada una de las comedias históricas de hechos contemporáneos ha estudiado sus fuentes (Hollingsworth, 1974) y, en general, la parte de historicidad y la parte de ficción que encierran (Reichenberger, 1962, Hendriks, 1980, Di Pastena, 2001), el personaje del rey, de un lado, o el cabecilla enemigo, del otro (Swislocki, 1999, Romanos, 1999, Ruano de la Haza, 2004), la condición de encargo de la que con toda probabilidad han surgido algunas piezas (Dixon, 1993, Pedraza, 1997) o la relevancia contemporánea de los hechos representados (Saen de Casas, 2007), además de comparar las obras de Lope con las de otros dramaturgos que han tratado un mismo hecho histórico (Romanos, 2001, Usandizaga, 2007). Contamos, naturalmente, con algunas ediciones rigurosas, como la de Reichenberger de *Carlos V en Francia*, la de Di Pastena de *El asalto de Matrique* o la de Pontón de *El bautismo del príncipe de Marruecos*, pero carecemos de ediciones críticas o incluso anotadas para buena parte de las obras.

⁷ Véanse ahora, sin embargo, Ferrer, 2012, y Pedraza, 2012. Por otra parte, se han ocupado de las comedias lopescas de tema americano Morínigo, 1946, Shannon, 1989, Dixon, 1992, y 1993b, Ruiz Ramón, 1993, y González-Barrera, 2008. Abordan el tratamiento de la materia flamenca en el teatro del Siglo de Oro Gossart, 1914, Rodríguez Pérez, 2002 y 2005, Pedraza, 2005, Pérez Fernández, 2006 y, específicamente en el de Lope, Gómez Centurión, 1999.

Centrados, pues, en la bibliografía que se ha acercado al teatro histórico de Lope en términos generales, es oportuno comenzar el recorrido con el primer editor que agrupó esta sección de su obra dramática e invitó a una determinada —y sin duda, muy influyente— lectura de ella, explicitada en sus «Observaciones preliminares» a la edición que le encargó la Real Academia Española (1890-1913). Menéndez Pelayo distinguió en su corpus tres grupos construidos alrededor de la historicidad de los hechos llevados a escena: 1) comedias sobre argumentos de la historia clásica, 2) comedias de historia extranjera y 3) crónicas y leyendas dramáticas de España.⁸ Este último es sin duda el más numeroso, pero para Menéndez Pelayo es además el más característico de su autor y el más logrado. Compuesto por casi un centenar de comedias frente a la decena escasa de los otros dos juntos, el santanderino destaca su carácter épico, responsable según él de la fuerza y vitalidad del teatro lopesco.⁹ Estos «anales heroicos de una patria común» encierran para el estudioso nada menos que «el ideal de la raza», del que Lope sería un intérprete privilegiado (p. XIII).

La denominación de las obras como «crónicas y leyendas dramáticas de España» delata el interés positivista por las fuentes y la voluntad de insertar el teatro de Lope en la perspectiva de la reelaboración de la tradición, sobre todo épica.¹⁰ Menéndez Pelayo sitúa el inicio de la serie

⁸ En sus «Observaciones preliminares» a la edición, las llamó «dramas fundados en recuerdos y tradiciones de la historia patria», 1892, p. XII. El marbete de «crónicas y leyendas dramáticas de España» se debe a Menéndez Pelayo, aunque no deja de recordar a las comedias basadas en «la historia y la leyenda españolas» de Schack, 1887, p. 9 —creemos que *Sage* vale «leyenda» y no «tradición» como propone el traductor— y Hennigs, 1891, p. 8. Véanse además Lista, 1836, p. 154, Ticknor, 1851, pp. 331-332, Klein, 1872, p. 634, y Schaeffer, 1890, p. 177.

⁹ De las noventa y ocho comedias recogidas por Menéndez Pelayo bajo dicho marbete —y con criterio generoso en cuanto a la historicidad exigida—, setenta y dos son auténticas según Morley y Bruerton. Si a éstas sumamos el resto de comedias históricas auténticas (*El alcaide de Madrid* y *Los Guzmanes de Tóral*, que el santanderino no incluyó en su edición, las de historia clásica y las de historia extranjera), obtenemos ochenta y dos comedias históricas excluyendo las de vidas de santos. Si comparamos dicha cantidad con las 314 comedias conservadas auténticas de Lope —siempre según Morley y Bruerton—, aproximadamente un cuarto de su producción dramática podría considerarse teatro histórico profano según los criterios de Menéndez Pelayo.

¹⁰ Nótese, en ese sentido, la significativa estructura del sintagma. Estamos ante «crónicas y leyendas dramáticas de España» y no «comedias sobre crónicas y leyendas de España» o «comedias cronísticas y legendarias». Tampoco optó Menéndez

en «el drama que enaltece la final resistencia de los cántabros contra Roma [*La amistad pagada*]» (29-19 a.C.) y, naturalmente, lo prolonga hasta «aquellos otros que conmemoran, a modo de gacetas, triunfos del día y del momento, como el asalto de Maastricht [*El asalto de Mastroque*, escrita en realidad unos veinte años después de los hechos] o la batalla de Fleurus [*La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*]» (p. XIII).¹¹ El editor presenta la larga serie en orden cronológico con el fin de potenciar la unidad y grandeza del conjunto, aunque reconoce que las comedias podrían subdividirse según la historia representada perteneciera a uno u otro reino peninsular, o a partir de la distinción entre crónicas dramáticas más generales —las que abarcan un reinado o una serie de hechos de importancia— y las leyendas municipales o genealógicas que se concentran en hechos circunscritos a una ciudad o familia.

Puede resultar ilustrativo detenernos en las «Observaciones preliminares» relativas a nuestro corpus para dar una idea más completa de la crítica del santanderino.¹² En ellas, el editor se ocupa de deslindar lo histórico de lo ficticio de cada comedia, basándose en el cotejo con la fuente o las posibles fuentes, que conoce bien. Enfatiza la fidelidad histórica de las piezas, su exactitud hasta en los más mínimos detalles. La historicidad de escenas o hechos para los que se carece de pruebas positivas le merece, por ejemplo, el beneficio de la duda. En cambio, cuando detecta la alteración de algún aspecto del relato historiográfico de los hechos, no le interesa preguntarse por el posible motivo de la misma. Son significativos de esta concepción historiográfica o informativa de nuestras obras marbetes como «crónica dialogada» o «dramática» (*Carlos V en Francia* y *Arauco domado*), «gaceta dramática» o «rimada» (*La tragedia del rey don Sebastián*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La*

Pelayo por el término «dramas históricos nacionales» o «comedias históricas nacionales». Interesa, en fin, señalar cómo el marbete empleado da mayor preeminencia a la fuente o a la tradición que a la forma que el propio dramaturgo le imprimió. En este sentido, Menéndez Pelayo también se referirá a «rapsodias épicas dramatizadas» (pp. XII-XIII).

¹¹ En la «Contestación» de Menéndez Pelayo al discurso de ingreso en la Academia de Luis Pidal y Mon, de la que nos ocuparemos más abajo, el santanderino resalta que es característica específica del teatro español del Siglo de Oro haber llevado a las tablas «la historia entera [...], sin hacer gracia de un solo reinado», 1948, p. 161.

¹² Menéndez Pelayo, 1901, pp. XLIX-LVI, pp. LXXI-XCI, pp. CV-CXXXI, pp. CXXXIX-CXLIV, pp. CLIII-CLVIII y pp. CLXXII-CLXXXIII y 1902, pp. XVI-XXXVI.

nueva victoria del marqués de Santa Cruz) o «diario poético» (*El asalto de Maastrique*), así como que califique a las comedias históricas sobre asuntos del mismo año de «periodismo dramático».¹³ Menéndez Pelayo desdibuja las diferencias en cuanto a historicidad entre obras de este último grupo como las dos *Nuevas victorias* y las relaciones contemporáneas sobre los hechos llevados a escena y concluye que el teatro histórico «de asuntos contemporáneos se confunde con la historia» (1902, p. xxxvi).¹⁴

El editor no se detiene en la posible intencionalidad de cada obra más allá de la celebración de las glorias patrias, y no se pregunta por los intereses políticos y/o particulares envueltos en la representación de los hechos dramatizados. Analiza el teatro de Lope como manifestación espontánea de sus inquietudes artísticas y de su patriotismo, compartido por su público, y nunca acaba de formular para ninguna de nuestras comedias, algunas de las cuales ve como «piezas de circunstancias», la hipótesis del encargo.¹⁵ Los hechos y los líderes ensalzados en estas obras siguen siendo dignos de memoria para el polígrafo, situado en una casi total continuidad nacional, política y religiosa respecto a ellos, cercano a los valores que encarnan, y solidario de la mirada que sobre los actos y sus principales responsables proyecta el dramaturgo. El santanderino se muestra sensible a la heroicidad y patriotismo de los textos y las hazañas representadas, que parecen guardar lecciones para los españoles de principios del siglo xx, edad probablemente vivida como falta del heroísmo atribuido al Siglo de Oro, ante el que se sentiría añoranza. El polígrafo no se plantea el carácter idealizado de la historia contemporánea lopesca y de hecho, con su actitud admirativa hacia la España de los Austrias, reproduce, sin someter a crítica, algunos de los interesados embellecimientos del dramaturgo.¹⁶

¹³ Menéndez Pelayo, 1901, pp. LV, CXL, CLIV y CLXXVIII y 1902, pp. XVII, XX y XXXVI.

¹⁴ «El diario de la conquista de la isla de Longo podría restablecerse entero con los versos de nuestro poeta» afirma en referencia a *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, mientras que califica a *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* de «relación o gaceta dramática que, a pesar de estar en verso, es tan minuciosa y fidedigna como cualquiera de las históricas» (Menéndez Pelayo, 1902, pp. XX y XXXVI).

¹⁵ Menéndez Pelayo, 1901, pp. CLIII y 1902, pp. XVI y XXXVI, en referencia a *La tragedia del rey don Sebastián*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*. Sí se permitió, en cambio, constatar la condición de encargo del *Arauco domado* de Pedro de Oña (1901, p. CLXXIV).

¹⁶ No le llama la atención, por ejemplo, la notable distancia entre la masacre que sigue a la ocupación española de Maastricht en la fuente de *El asalto de Maastrique*,

Cinco años después del inicio de la monumental edición, el 3 de marzo de 1895, el político conservador Luis Pidal y Mon ingresaba en la Academia con un discurso sobre el drama histórico español, contestado por el propio editor de los gruesos volúmenes.¹⁷ El marqués de Pidal ve en la representación dramática de hechos históricos una continuación de la épica y el primer drama histórico moderno sería, según él, «la historia y la epopeya puesta en acción» (p. 105). Caracteriza el teatro español del Siglo de Oro —al igual que al contemporáneo inglés— como popular y nacional, y lo considera esencialmente histórico. En España, el drama histórico sería el género que mejor recoge el elemento épico y se identifica con el espíritu nacional.

Sigue un repaso por la historia del género hasta llegar a Lope, al que se dedica buena parte del discurso. En palabras no tan distantes de las de Menéndez Pelayo, el marqués de Pidal traza asimismo el marco cronológico de la historia patria dramatizada por el Fénix, que no es otro que el de su totalidad, y que no puede leerse sin el inevitable efecto de progresión. Lope, en palabras del futuro académico, «dramatiza la evolución que llevó a España desde las luchas de los montañeses cántabros contra el [...] poder de Roma, y desde las primeras resistencias contra el agareno, hasta el apogeo del poder de nuestra patria».¹⁸

Pidal destaca la grandeza y unidad no premeditadas del conjunto, que divide en tres grandes ciclos: el épico, de don Rodrigo hasta el Cid, al que pertenecerían obras como *El casamiento en la muerte*, *Las famosas asturianas* o *Las almenas de Toro*; el ciclo feudal, en el que se asienta el poder monárquico representado por don Pedro de Castilla, Enrique III

pasaje transcrito por él mismo (1901, p. CXLIV), y la atenuación rayana en el silenciamiento del dramaturgo, mientras que da por buena la leyenda antisemita en torno al ataque holandés de *El Brasil restituído* (1902, p. XXX), comedia de la que asimismo reproduce la idealización de la colaboración hispano-portuguesa (1902, p. XXXI); véanse más abajo pp. 210-211, 257-262 y 265-272.

¹⁷ Recogido posteriormente en Pidal, 1948, de donde cito. En ocasión del tercer centenario de la muerte del dramaturgo, Isaías Arroyo copió el discurso del marqués en tres entregas para la revista *Contemporánea* sin la más mínima alusión a su autor original: «El teatro histórico español antes de Lope de Vega», VII, 26 (febrero de 1935), pp. 230-236; y «El teatro histórico español de Lope de Vega», VII, 28 (abril de 1935), pp. 530-535; y VIII, 30 (junio de 1935), pp. 236-243.

¹⁸ Se aprecia una cierta duda al identificar el inicio de la historia nacional, que, si seguimos leyendo, parece estar más cerca de «las primeras resistencias contra el agareno», puesto que Pidal se refiere a los episodios llevados a escena como «la vida nacional en un período de ocho siglos» (p. 113).

o los Reyes Católicos y surgen los enfrentamientos con la nobleza (*El infanzón de Illescas, Peribáñez o Fuente Ovejuna*);¹⁹ y el ciclo de «apogeo y dominación en el siglo XVI» (p. 117), que empieza a partir de los Reyes Católicos.²⁰ De *Los españoles en Flandes*, incluida en nuestro corpus, destaca el carácter épico que aprecia en la escena alegórica, previa al triunfo final, en la que la Imaginación expone a don Juan de Austria el fondo ideológico que da sentido a su empeño (vv. 2614 *Acot*-2684).

En su «Discurso de contestación», Menéndez Pelayo explica el éxito de la materia histórica a lo largo de las distintas literaturas dramáticas por la recepción más distanciada que, a diferencia de los asuntos del presente, permite (p. 157).²¹ Además, destaca la impresión de viveza y completitud que proporciona el drama histórico frente al conocimiento más exterior y fragmentario que brinda la historia. Finalmente, se trató a su juicio del género que más eficazmente acercó el pasado al pueblo y fue en ese sentido «única historia de muchos» (p. 161). El santanderino no se pregunta por los posibles sesgos de esa divulgación teatral de la historia, las posibles funciones que cumplió más allá del conocimiento del pasado ni los posibles intereses a los que sirvió.

De la presentación del teatro histórico de Lope (p. 162) nos interesará sólo el final, puesto que el resto es prácticamente idéntico a la que encontramos en las «Observaciones generales» (pp. XII-XIII). El drama histórico ofrece «la clave de aquel teatro, todo acción y todo nervio; rápido y animadísimo y algo somero por consiguiente, pero lleno de fuerza e inventiva; más extenso que profundo, más nacional que humano, pero riquísimo, espontáneo y brillante sobre toda ponderación». Tal vez por eso Menéndez Pelayo sugirió que «la forma amplia [probablemente en el sentido del lapso de tiempo representado] y novelesca del drama historial se impuso a los demás géneros escénicos, los transformó a su imagen y semejanza» (p. 162).

¹⁹ Recuérdese que *El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas* no puede atribuirse con certeza a Lope de Vega (Kirby, 1998, p. 112).

²⁰ El reinado de los Reyes Católicos estaría incluido en la última etapa, a pesar de que *Fuente Ovejuna* pertenezca según el político conservador al ciclo feudal (p. 125). Por otro lado, Pidal debería haber alargado hasta el primer cuarto del siglo XVII la última etapa para incluir *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *El Brasil restituido*.

²¹ Posteriormente recogido con el título de «El drama histórico» en los *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, E. Sánchez Reyes (ed.), Santander, Aldus, 1947, vol. VII (XII de la Edición Nacional de las Obras Completas), pp. 31-45.

La parte final de la contestación se consagra al «fondo épico que sirvió de tierra fecunda [...] para el drama histórico nacional» (p. 161). Al genio individual de Lope hay que sumar, pues, como factor que permite comprender la génesis de parte importante de su teatro, la tradición épica, reelaborada, pero todavía vigente. Menéndez Pelayo subraya la continuidad entre los cantares de gesta, utilizados después en las crónicas, que a su vez inspiraron a los romances que son, finalmente, el fundamento de algunas comedias históricas. El académico insinúa que parte de las características de realismo, historicidad y enraizamiento en el espíritu nacional que a su juicio distinguen la épica castellana habrían sobrevivido en el teatro del Siglo de Oro, y muy especialmente en Lope. Aunque reconoce las diferencias culturales que separan cuatro siglos, el orador no puede evitar acabar su discurso con una fantasía romántica según la cual el Lope reelaborador de la tradición épica aparece como médium «del alma del pueblo castellano de la Edad Media» (p. 168).

En 1932, Karl Vossler publicó *Lope de Vega und sein Zeitalter* y dedicó, dentro del capítulo sobre «La visión dramática del mundo en Lope», un epígrafe a «El elemento histórico». Según el estudioso alemán, la consideración del pasado por parte del dramaturgo no es ni histórica ni crítica, sino ingenua, y Lope se complace en ella como a la búsqueda de lo natural, de lo espontáneo, de una edad dorada. Así, sin solución de continuidad entre pasado y presente, «los personajes de las épocas más remotas y de los más lejanos países, sienten, piensan, hablan y se conducen como si fueran españoles del Barroco» (p. 258).²² Las actitudes, sentimientos o ideas atribuidas a las distintas épocas aparecen como dadas por la naturaleza y exentas de historia. En cambio, reconoce en Lope un sentido de la vinculación del individuo con su ambiente que presta a los personajes realidad y solidez, aunque no de base histórica. Vossler señala la inclinación del dramaturgo hacia los temas actuales y contemporáneos, aunque, a su juicio, los literaturiza y estiliza tanto como los remotos. Subraya, además, la vinculación con el presente de los asuntos más alejados en el tiempo, como ocurre, desde un punto de vista político-dinástico, en *Las grandezas de Alejandro*. A propósito de *El asalto de Mástrique*, opina que al captar tan directamente la acción bélica el escritor, no la ve con distancia y perspectiva históricas.

Edmund de Chasca, 1958 dedicó buena parte de su «Ensayo sobre la imitación poética de la historia» a nuestro dramaturgo. El medievalista

²² Cito por la traducción de Ramón de la Serna, Vossler, 1933, pp. 257-268.

interpreta la presencia de personajes de baja condición que se ennoblecen por mérito, del héroe individual de extracción popular (Juan Labrador, Peribáñez, Tello el Viejo) o de protagonismo colectivo en *Fuente Ovejuna* como muestras del espíritu democrático de su teatro. Subraya la falta de un estudio sobre el pensamiento histórico de Lope en relación con «el intenso nacionalismo de la serie de historiadores patrióticos» (p. 24), de Florián de Ocampo —que inicia su crónica general de España en 1527 y la publica en 1543— a Juan de Mariana, al tiempo que aventura una comparación entre el monarquismo —en realidad, imperialismo— de Pero Mexía (1449-1551) y el de Lope.²³

Respecto a la clasificación del teatro histórico del Fénix, De Chasca sugiere emplear el criterio de mayor o menor historicidad, que iría desde la leyenda, a menudo ubicada en tiempos remotos (*La amistad pagada*), a la mayor objetividad de la relación de sucesos contemporáneos (*El Brasil restituído*). Además, otra variable a tener en cuenta sería la índole más personal y privada o colectiva y pública de los hechos, que haría, por ejemplo, que la trama de amores reales ilegítimos o desiguales de *Las paces de los reyes* o *La niña de plata* puedan considerarse el asunto de una comedia histórica en el primer caso, pero no en el segundo. En la línea de Menéndez Pelayo y Pidal, De Chasca ve las comedias tradicionales e históricas de Lope que pretenden exaltar un héroe (*Los hechos de Garcilaso de la Vega*, por ejemplo) como el relevo de la antigua poesía heroico-popular, de la que su sentimiento nacional le constituiría en el renovador ideal.

La continuidad entre las gestas, el romancero y la comedia llama asimismo la atención de Américo Castro, en su caso en cuanto a su «carácter de crónica permanente del pasado» (1963, p. 55). En *De la edad conflictiva*, el filólogo explica dicho rasgo «como una ejecutoria en letras de oro bellamente ornadas, y como unos anales de la casta triunfante» que había arrancado la tierra a los musulmanes, sometidos a partir de entonces y hasta su expulsión. En su *Lope de Vega: introducción a su vida y obra* (1966), Lázaro Carreter incide, en cambio, sobre la ausencia o superficialidad de la perspectiva histórica del dramaturgo. Los personajes de otras épocas o culturas se comportan como si fueran españoles del siglo XVII y el retrato de los extranjeros enemigos de España es una

²³ El estudioso americano compara la *Historia del emperador Carlos V* del cronista real y el ensalzamiento de Felipe II en la escena alegórica de *Los españoles en Flandes* (vv. 2614 *Acot*-2684) a la que hemos aludido más arriba.

«caricatura sin matices» (p. 197). Algunos años antes, Alexander A. Parker había ido más lejos todavía al decir que «un tema histórico, para los dramaturgos españoles, era exactamente lo mismo que para los contemporáneos: un medio para expresar una verdad universal, no para pintar un cuadro histórico» (p. 353).

Lázaro Carreter mantiene la clasificación del teatro del Fénix de Menéndez Pelayo y divide a las que llama «Comedias sobre temas épicos, históricos y sobre leyendas de España» en tres épocas: medieval, de los Reyes Católicos y moderna (p. 210).²⁴ El estudioso considera sin embargo que «para Lope, España fue siempre como [era] entonces» (p. 215), algo que en todo caso sólo puede considerarse válido de los Reyes Católicos hasta su momento. Lázaro Carreter concede al máximo exponente del género épico-dramático el mérito de haberlo ampliado hasta los acontecimientos de la misma época, como en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*.

Aunque no estén específicamente dedicados al teatro histórico de Lope, no podemos dejar de mencionar estudios tan influyentes como los de Salomon, 1965 y Maravall, 1972 y 1975, que pusieron de relieve la estrecha relación de la dramaturgia del Fénix con su contexto histórico y se interesaron por el vínculo entre los valores, personajes y motivos de ese teatro y los intereses y proyectos de las clases privilegiadas del momento. Por su parte, Renato I. Rosaldo, 1978 retomó el tema en la introducción de un artículo sobre *El testimonio vengado*. El autor cuestiona el lugar común crítico consistente en negar un sentido histórico al dramaturgo madrileño (Vossler, Parker) y sugiere que, más que un rasgo específico suyo, esa falta de sensibilidad histórica tal como la entendemos hoy, sería un rasgo compartido por la literatura anterior al Romanticismo. En cualquier caso, no impidió que el Fénix mostrara dramáticamente el proceso por el cual el presente que compartía con sus espectadores surgió del pasado y en ese vínculo es donde hay que buscar su profunda —aunque diferente— historicidad.

La división tripartita de la historia de España que se hacía en el siglo xvii ilustra sobre ese movimiento expansivo e idealizado entre la época representada y el presente de la representación. Según Rosaldo, la división podría caracterizarse de la siguiente forma: 1) un período medieval

²⁴ Zamora Vicente, 1961, p. 234 divide hasta en siete grupos cronológicos el teatro histórico-legendario de Lope, un exceso taxonómico que resta poder explicativo a la clasificación.

en el que hombres extraordinarios mantuvieron los valores nacionales de lealtad, honor y fe; 2) un período medio, coincidente con los siglos XIV y XV, en el que una nobleza arrogante llevó a España a la anarquía; y 3) la época contemporánea, la del renacimiento y la madurez, que inauguraron los Reyes Católicos y que reafirmó los valores nacionales. El estudio de *El testimonio vengado*, que correspondería a la primera de las épocas señaladas, pretende demostrar que, si bien Lope no es tan exacto históricamente como esperaría el lector de hoy, sí tenía la noción del pasado como algo radicalmente distinto del presente, en el sentido de su «otredad» y carácter remoto.

Incitado seguramente por el artículo de Rosaldo, Gilman, 1981 realiza una sugerente aproximación al sentido del teatro histórico de Lope. En primer lugar, constata la ignorancia o negación por parte de la crítica de la dimensión histórica del dramaturgo. El hispanista americano propone dos razones para tal ignorancia: la catalogación como históricas de comedias que no lo son sino muy superficialmente (caso de *Lo cierto por lo dudoso* o *La niña de plata*) y el eclipse que Calderón, más dado a la temática metafísica y teológica (o sea, antihistórica), supuso para Lope durante el Romanticismo, que hubiera podido apoyarse en el Fénix para la conformación o legitimación del drama histórico de entonces.

El estudioso admite que Lope no tenía una intención arqueológica al llevar a escena el pasado y sus personajes. A propósito de la premisa lopesca de que «la fuerza de las historias representada es [...] mayor que leída», habla, en cambio, de una «vivificación oral de lo pretérito» (p. 21), aunque bien podría decir teatral o escénica.²⁵ Precisamente una importante diferencia con las *history plays* de Shakespeare radicaría en esa facilidad por perderle el respeto a la fuente cronística, convertida en un mero punto de partida a desarrollar —e incluso manipular— según las necesidades dramáticas en cuanto a construcción de los personajes, escenas y trama. El autor no aborda explícitamente la posibilidad de que los cambios respondan a motivos distintos, por ejemplo ideológicos.

Gilman retoma la división tripartita de la historia de España aducida por Rosaldo, basada en la llamada interpretación «humanística», pero esta vez con la finalidad de ensayar una clasificación de las comedias históricas de Lope a partir de la cronología de los hechos representados. En primer lugar encontramos, pues, una «edad de oro fronteriza, ruda,

²⁵ La afirmación de Lope procede de la dedicatoria de *La campana de Aragón*, incluida en la *Parte XVIII* (1623).

primitiva, pastoril» (p. 23), amenazada por los moros. En segundo lugar, olvidada la Reconquista, topamos con las luchas internas, el feudalismo anárquico correspondiente a los siglos XIV y XV, en los cuales se sitúan algunas de las mejores piezas de Lope. La tercera etapa vendría representada por *Fuente Ovejuna*, y correspondería con la reunión armoniosa bajo la monarquía absoluta. Por otro lado, la propia tradición literaria podía utilizarse para transportar al pasado a los espectadores, y es lo que Lope hace a través de la recreación del romancero y las canciones populares. El romancero, que con sus temas tradicionales y nuevos constituía un elemento de la identidad colectiva de los castellanos y, sobre todo, era susceptible de ser reelaborado por sus sucesivos cantores, puede considerarse el fundamento del teatro histórico de Lope, de su juego poético con el pasado.

En el mismo volumen en el que apareció la contribución de Gilman encontramos unas «Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega», de Carol Bingham Kirby. La estudiosa americana ensaya en primer lugar una definición provisional de drama histórico que no satisfarían todas las obras que Menéndez Pelayo agrupara como crónicas y leyendas dramáticas. Se trata de la pieza que lleva a escena «un hecho histórico en un determinado momento y espacio del pasado», episodio que «se considera un hecho real e histórico entre los espectadores, aunque el dramaturgo tiene la libertad de cambiar estos sucesos y lo hace con cierta intención y para una específica función en su drama» (p. 329). Además, suele «establecer alguna analogía entre el momento-espacio histórico que se representa en el escenario y el del espectador».²⁶

La autora se centra en el estudio de cuatro dramas históricos que teatralizan otras tantas épocas. Se trata de *El Brasil restituido*, *Carlos V en Francia*, *Fuente Ovejuna* y *El último godo*, que corresponden respectivamente a la historia inmediata de los cinco años anteriores, la imperial de unos treinta a sesenta años antes,²⁷ la de los siglos XIV y XV, y la de la Reconquista, desde el siglo VIII hasta el siglo XIV. Tales categorías deben entenderse como instrumentos para el mejor estudio de las obras

²⁶ Completa esta definición la advertencia de que «la mera presencia de unos personajes históricos [...] o la referencia a cierta época» no es condición suficiente para alcanzar la condición de drama histórico (p. 329), observación en la que coincide con Gilman.

²⁷ En realidad *Carlos V en Francia*, escrita en 1604, dramatiza hechos de 1538-1540, con lo cual rebasa la distancia de los sesenta años.

señaladas antes que como una clasificación propiamente dicha de toda la dramaturgia histórica de Lope de Vega.²⁸ Kirby procura ilustrar en los tres últimos dramas mencionados la relación entre pasado y presente que caracteriza el drama histórico.

Por su parte, Oleza, 1986 sitúa el teatro histórico de Lope en el amplio conjunto de su dramaturgia. Entre los dos macrotipos, drama y comedia, en los que la divide, incluye las obras de tema histórico-legendario dentro del primero. Articulado «en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, [el drama] es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes» (p. 252). A él le compete «la misión transcendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico», que busca alcanzar mediante estrategias de comunicación populistas. La comedia, en cambio, responde a una misión lúdica, su reino es el de la frivolidad, y está abierta al azar, a la imaginación y al enredo. El drama transmite el dogma, elabora «una mitología moderna de guerreros, reyes, caballeros y damas, de cristianas fuerzas sobrenaturales», mientras la comedia se permite la ambigüedad y el amoralismo.²⁹

Oleza incluye obras tradicionalmente clasificadas como histórico-legendarias en el «drama de hechos famosos», tipo del que también forman parte piezas caballerescas, y distinto del drama de honra y venganza (p. 255). Este tipo se caracteriza por un esquema conflictivo básico en el que, en un marco de enfrentamiento bélico, el héroe debe realizar un hecho de fama, para cuyo cumplimiento le van a ser ofrecidas toda una serie de colaboraciones sobrenaturales, y que normalmente se cierra con el triunfo. El género viene marcado por los roles de los caballeros en armas, los monarcas y los poderes mágicos. Se trata de un espectáculo de gran aparato, que populariza la concepción escénica cortesana, y falto de enredo y comicidad.

Habremos de retener, por otra parte, las tres formas de imbricar los hechos particulares en la trama histórica o legendaria que advierte el

²⁸ Nada impide, naturalmente, que una obra situada en el siglo xv verse sobre el final de la Reconquista (*El cerco de Santa Fe*, *Los hechos de Garcilaso*), y contamos por otra parte con piezas sobre hechos acaecidos entre ocho y treinta años antes de su escritura (*Los españoles en Flandes*, *El asalto de Mástrique* o *La tragedia del rey don Sebastián*).

²⁹ En otro lugar, Oleza, 1994, p. 240 se ha referido a la función del drama como «moralizadora, la que desempeña el lado más útil que deleitoso en el teatro de la época de Lope».

filólogo (p. 257). La más débil es aquella en la que la circunstancia histórica es sencillamente un marco ambiental, privado de hechos que le sean específicos.³⁰ En segundo lugar está aquella en la que las circunstancias del marco histórico inciden en los hechos particulares. La más fuerte, finalmente, es aquella en la que un héroe histórico añade a esa dimensión la particular, de modo que hechos particulares e históricos se entrecruzan.³¹ Otro aspecto a tener en cuenta es la mayor o menor impregnación de lo histórico por lo legendario, de tal forma que podría establecerse una gradación entre un tratamiento historicista y mitologizante.

En su estudio preliminar a *Peribáñez*, dedicado al Lope de madurez, Oleza, 1997 realiza una importante contribución al significado y contexto de su teatro histórico, que adquiere la máxima relevancia en ese periodo. A partir de 1599, los dramas cobran una gran pujanza y diversificación, y entre ellos los historiales, entendidos como «aquellos que contienen algún elemento histórico no incidental en su acción o circunstanciación» (p. xxii). De hecho, señala Oleza que probablemente «el cambio más profundo experimentado en la trayectoria del Fénix a partir de 1599 sea el traslado de su dramaturgia [...] al campo de la historia» (p. xxvii). Lope explota ahora sistemáticamente las posibilidades del género, que se bifurca en dos direcciones fundamentales: las comedias de santos y los dramas de la historia de España.

En los últimos años del siglo xvi, Lope suministra a la escena cada vez con mayor frecuencia dramas de hechos famosos distintos de los moriscos de su primera época, que en realidad eran más novelescos que históricos. Oleza recuerda que Cabrera de Córdoba interpretó que la reapertura de los corrales en 1599 estaba condicionada al carácter histórico de las obras representadas, concebido como garantía de su ejemplaridad, pero propone relacionar el giro del dramaturgo con una sensibilidad de época muy consciente de la historicidad de la vida humana. La constatación de la continuidad entre el pasado y el presente invita a conocer aquél para guiarse en éste. Tampoco puede separarse

³⁰ Recuérdese, en este sentido, la advertencia de Lázaro Carreter, 1966, p. 215: «A veces, Lope gustó de situar la acción dramática en una época concreta, sin que así lo exigiese su naturaleza».

³¹ En el trabajo del que nos ocupamos a continuación, Oleza, 1997, XLIII llama la atención sobre aquellos dramas —en general, de hechos particulares, aunque entretijados en la historia— en los que la intriga amorosa se imbrica perfectamente con la histórica. Entre ellos se cuentan algunos de sus más notables dramas históricos como *Peribáñez*, *El caballero de Olmedo* o incluso *Fuente Ovejuna*.

la nueva conciencia de historicidad del interés por el proceso de individualización de cada pueblo y los proyectos de construcción de los Estados-nación. Se busca en el pasado nacional una mitología propia, unos orígenes prestigiosos que den cuenta de la grandeza contemporánea. En este contexto es fácilmente comprensible la revalorización de las leyendas épicas, el romancero viejo y las crónicas medievales.

Señala Oleza que los historiadores, desde los tiempos de los Reyes Católicos hasta los de Felipe II, se muestran conscientes de la plenitud de la condición nacional de los españoles. Es significativo de la nueva conciencia histórica y nacional el impulso dado a las crónicas generales de España, iniciado con Ocampo y Morales y culminado con Garibay, cuyo *Compendio historial* (1571) llega hasta la muerte de Fernando el Católico. Entre los géneros historiográficos del momento se encuentran las relaciones de sucesos militares contemporáneos, cuya boga hay que relacionar con los dramas de Lope de este tipo, que constituyen el corpus de nuestro estudio. Otro género que tiene su equivalente dramático es el de las genealogías, cultivado por casi todos los historiadores del reinado de Felipe II.

Sugiere el lopista que la concepción de la historia de Mariana es especialmente cercana a la del escritor. El jesuita embellece e incluso dramatiza los acontecimientos y muestra una aguda conciencia de identidad nacional y una orientación populista. Acercan al historiador y al dramaturgo el énfasis en la utilidad de la historia para el presente, un pragmatismo compatible con esquemas providencialistas, el casticismo étnico, la libertad crítica hacia el pasado político o la identificación con las causas populares. Hay que situar al Lope dramaturgo de la historia de España en el doble contexto de la utilidad de la historia representada, tal como arguyen los defensores de la comedia, y el surgimiento «de una conciencia histórica nacional, posthumanista, [...] impulsada por los historiadores de la época desde Ocampo a Mariana» (p. xxxv).

El autor del «Estudio preliminar» advierte de que más a menudo de lo que se suele pensar Lope respeta en lo sustancial los hechos históricos de base, que se limita a adornar con «cosas de gusto» (p. xxxix). Esta parte de su dramaturgia, de la que propone como ejemplos *Fuenteovejuna*, *El Brasil restituído* o *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, no queda bien explicada a juicio del lopista en el artículo ya comentado de Stephen Gilman, 1981. Oleza también apunta que el romancero, antes que el juego con la historia que sugiere el americano, fue otra forma

de historia, sobre todo en el caso del romancero viejo, y que Lope se documentó en él como podría haberlo hecho en una crónica.

Antes que contar la verdad de los hechos, advierte Oleza, buena parte del teatro histórico de Lope tiene por objetivo celebrarlos. Desde la primeriza *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, en el drama histórico de Lope «se impone el carácter de hecho famoso, notable, extraño, [...] que exige ser celebrado, sobre toda posible intención de acotar un reinado una guerra, una revolución, un segmento de historia en suma, y de narrarlo en toda su extensión» (pp. XL-XLI). La mayoría de los dramas históricos de Lope no pretenden dar una lección de historia sino celebrar teatralmente hechos ya conocidos, famosos.

Los dramas de hechos famosos del mundo hispánico son los más representativos del período, entre los que un grupo característico es el de las comedias genealógicas, en las que trabajó condicionado por el mecenazgo la nobleza. En general, Lope dedica sus energías sobre todo a los dramas sobre la Edad Media y la España moderna. Oleza propone cuatro edades de la historia de España en las que dividir los dramas de Lope según el período llevado a escena y el tratamiento histórico asociado. En primer lugar, encontraríamos un período desde los orígenes míticos hasta el penúltimo rey goda al que le correspondería una elaboración fabulosa. El segundo iría desde la pérdida de España hasta el final del primer milenio y recibiría un tratamiento épico o legendario, tomado de las crónicas y el romancero viejo. El tercer período es el de los reinos medievales peninsulares (del siglo XI a finales del XV) y la mirada del dramaturgo, la de la crónica. La última edad sería el tiempo presente, desde los Reyes Católicos hasta Felipe III y estaría caracterizada por un Lope historiador, con una perspectiva «más política, más ceñida a los acontecimientos públicos, más circunstanciada y atenta a la cadena de causas y consecuencias» (p. XLIX).³²

Aparte de los dramas de hechos famosos, el Lope maduro también cultiva los dramas particulares de la honra con ambientación histórica o legendaria. En ellos interesa más el análisis del conflicto que la recreación o celebración de unos acontecimientos. Los dramas de la honra villana, que no son todos históricos, aparecen por primera vez en este período y son igualmente analíticos y no celebrativos. Se trata de un género insólito en el teatro europeo de la época, lo que ha llevado a

³² Oleza podría haber alargado este período hasta Felipe IV, en cuyo reinado se produce la acción de *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *El Brasil restituido*.

buscar en la realidad histórica —concretamente, en el tipo del labrador rico— la explicación de su aparición. Para Oleza, estas obras constituyen «una de las aportaciones estéticas más originales, e ideológicamente más emancipatorias e igualitarias [...] de toda la cultura europea barroca» (p. LIV) y reprocha a Salomon, 1965 que no aceptase plenamente que se sitúan «fuera de los límites de la ideología dominante».³³

Loftis, 1987 aborda específicamente los dramas históricos de tema contemporáneo, entre los cuales varios de nuestro corpus, en el marco de un estudio comparado con los correspondientes ingleses. Señala que la lectura flexible de la preceptiva clasicista hizo posible el desarrollo de un teatro histórico que representa secuencias coherentes de acontecimientos, normalmente de relevancia nacional (p. 5). El anglista observa que sólo España e Inglaterra produjeron una dramaturgia de importancia sobre sus respectivas historias, y que únicamente Lope escribió un cierto número de piezas históricas sobre acontecimientos coetáneos (p. 26). Tan sólo en la España del Siglo de Oro surgieron obras como *El Brasil restituído* o *El sitio de Bredá* de Calderón, textos de calidad sobre victorias conseguidas el mismo año en que se escribieron (p. 221). Aceptados su carácter conmemorativo y la adulación propia del teatro cortesano, Loftis destaca la exactitud histórica de ambas comedias, que no comparte, en cambio, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*.

El estudioso americano señala que la fe religiosa, así como la creencia de que España estaba destinada a la hegemonía mundial, influyeron en los dramaturgos a la hora de llevar a escena la historia, dotándola de una dimensión religiosa y de implicaciones universales (p. 228). Lope escribió con especial énfasis sobre el poder militar español y la extensión de sus dominios (p. 231). Loftis recuerda que si la guerra para sofocar la rebelión de súbditos del rey (*Los españoles en Flandes, El asalto de Mastroique*) o para recuperar territorios del soberano ocupados ilícitamente (*El Brasil restituído*) entraban en los presupuestos de la doctrina de la guerra justa, la intervención masiva en la guerra de Alemania al invadir el Palatinado en 1620 presentaba más problemas (p. 230). *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, sobre una victoria de 1622, justifica la operación como el apoyo a un aliado.

³³ Oleza, 2013 retoma en sus páginas iniciales la distinción entre los dos modos fundamentales del drama historial: 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 su parte, Hernández Valcárcel, 1993 se enfrenta a la historia de España y América en el teatro de Lope a partir de sus temas y personajes. Para la estudiosa, esa parte de la producción del dramaturgo idealiza el pasado histórico y tiene una función escapista del presente (p. 39). La filóloga distingue entre las comedias históricas propiamente dichas, que suelen tratar hechos relativamente cercanos en el tiempo, y aquellas —mayoritarias— en las que la historia sirve de marco en el que se desarrolla una trama ficticia (p. 57). Hernández Valcárcel señala asimismo la mayor fidelidad histórica de las comedias que se sitúan en la Edad Moderna respecto a aquellas que transcurren en la Edad Media. La autora subraya en el teatro histórico de Lope el recurso a algunos temas y personajes, constantemente reutilizados y renovados, y a la caracterización de dichos elementos y sus variadas combinaciones en determinadas estructuras dedica la mayor parte de su monografía. Es inevitable plantearse, sin embargo, hasta qué punto estos temas y personajes son propios del teatro histórico de Lope o del conjunto de su dramaturgia.

Ferrer Valls, 1995 plantea la cuestión de los antecedentes remotos del drama histórico barroco —especialmente el de hechos contemporáneos—, que sitúa en los entremeses medievales de circunstancias políticas y las piezas de circunstancias políticas del Quinientos. Los entremeses formaban parte de una fiesta dirigida oficialmente y a menudo representaban hechos históricos concretos, como la conquista de Granada. Las piezas de circunstancias del primer Renacimiento remiten asimismo a acontecimientos de actualidad (invasión de Nápoles por parte de Francia, conquista de Orán por el Gran Capitán o la llegada de Carlos V a España) y muestran en algún caso un carácter cortesano, de fasto privado. Si bien estas formas anteriores a la comedia se integraban en un espectáculo circunstancial, ritual, y no se adscribían sólidamente a la ficción, comparten con el drama barroco el modelo de espectáculo, de puesta en escena, y la función propagandística.

En el primero de dos artículos dedicados a la dramatización de la materia genealógica, Ferrer Valls, 1998 observa que dicho género, tipificado desde muy pronto, fue especialmente susceptible al encargo. La estudiosa considera genealógicas algunas de las comedias más antiguas de la colección teatral de la Biblioteca de Palacio, y señala que en 1599 Lope ya cultiva el género. En las dedicatorias a estas obras, defiende repetidamente la dignidad de la dramatización de la historia y su función pública. El escritor ofrece en estos textos liminares una imagen de cronista histórico y genealógico, recuerda su cualificación y ofrece sus

servicios como autor de este tipo de dramas. La comedia genealógica era un buen instrumento en el afán del dramaturgo por ganarse el favor de la nobleza y convertirse en su cronista particular. Además, le permitía demostrar su conocimiento de la historia, algo útil en su pretensión del puesto de cronista real.

Entre la treintena de obras que Ferrer Valls, 2001 considera genealógicas se cuentan algunas de las que constituyen nuestro corpus. La lopista incluye *Arauco domado*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* y *El valiente Céspedes* dentro del tipo genealógico de dramas de hazañas militares, que formarían parte de los «dramas de hechos famosos» de los que habló Oleza, 1986. Dichos textos «se construyen sobre un proceso de mejora social del protagonista», que mediante la exhibición de hazañas demuestra su valor, por el que será recompensado (p. 20). El carácter secundario o nulo del amor como motor de la acción principal y el uso de la comicidad o las escenas de ambiente o de costumbres para aligerar la materia histórica caracterizan asimismo este grupo de dramas genealógicos. La falta de enredo se compensa con el didactismo programático, dirigido a la exaltación patria, monárquico-señorial y religiosa, todo ello en un espectáculo de gran aparato.

La monografía de McKendrick, 2000 sobre la figura del rey en el teatro de Lope contiene asimismo algunas reflexiones sobre su dramaturgia histórica que vale la pena recordar. La estudiosa inglesa parte de la relevancia contemporánea del mundo histórico llevado a escena, y de hecho la conversión del pasado en paradigma para el presente explicaría en parte la frecuente manipulación de las fuentes. Desde luego, los reyes medievales se juzgan a partir de ideas renacentistas sobre la monarquía como encarnación del Estado y, en general, los ropajes medievales visten asuntos del Siglo de Oro. Según McKendrick, el recurso a la historia, el desplazamiento cronológico, sirve para explorar de forma indirecta, con mayor libertad, las inquietudes políticas del momento, al tiempo que se invita al público a una mayor distancia respecto a los problemas planteados. Caracteriza la visión de la historia de Lope como conformada por la actividad humana, aunque sobre el fondo ideológico de una representación providencial. Señala, por otro lado, la contribución de las obras de historia española a la conciencia de identidad nacional y de continuidad histórica. Constata, en fin, la familiaridad de Lope con los puntos de vista de teóricos políticos como Rivadeneyra y, muy especialmente, Mariana, cercanos a su concepción de la figura real.

También Paterson, 2001 relaciona el teatro histórico de Lope y la historiografía de su tiempo, especialmente Mariana, sobre todo en cuanto al interés compartido por la construcción nacional y los obstáculos a los que tuvo que enfrentarse. Ilustra su artículo con el análisis de las comedias del honor villano, de las que destaca la compleja dialéctica entre lo local y lo nacional. Detecta en ellas, además, un esquema común de ruptura de un viejo orden y consecución de otro superior, relacionado con el fortalecimiento de la autoridad real y la formación del Estado moderno, y garante de justicia. El autor sugiere que antes que dividir la historia en períodos, el dramaturgo busca en el pasado las prefiguraciones del orden que finalmente iba a emerger, como si la naturaleza del Estado moderno se hubiera ensayado en ciertas coyunturas críticas, lo que dota al pasado de ejemplaridad. Finalmente, una característica original de la visión histórica de Lope es su populismo, es decir, la consistencia con la que relaciona el proceso histórico con las aspiraciones del pueblo.

Finalmente, Kirschner y Clavero, 2007 han analizado diez comedias histórico-legendarias de Lope, de *La comedia de Bamba* (siglo VII) hasta *El cerco de Santa Fe* y *Los hechos de Garcilaso* (siglo XV). Concluyen que, a través del pasado, Lope plantea problemas relacionados con el gobierno monárquico y con la estructura social de su época y enfrenta al público con cuestiones vigentes entonces. Aparecen en estas comedias una serie de temas candentes en la España de los Austrias como la transferencia del poder, la legitimidad, la función de confidentes y validos o las características del príncipe ideal, preocupaciones a menudo compartidas por el tratado *De rege et regis institutione* de Juan de Mariana. Las obras analizadas difunden la idea de un destino histórico glorioso reservado a España, basado en su unidad política y religiosa, pero eso no impide que, a juicio de las autoras, se cuestione a las personas y los procedimientos que materializaron ese destino.³⁴

En conclusión, este recorrido ha permitido observar la perennidad de algunas cuestiones críticas como la referida a la actitud o intención

³⁴ Complétese la bibliografía de alcance general sobre el teatro histórico de Lope con Díez Borque, 1976, pp. 194-207, Rozas, 1990, pp. 469-478, Swislocki, 1993, Carreño, 2002, Calvo, 2007, y sobre todo Ryjik, 2011, que estudia la correlación entre la imagen de España y de los españoles que el dramaturgo construye en sus comedias y el proceso de formación de una conciencia nacional a principios del siglo XVII.

con la que Lope lleva a escena la historia, en particular la nacional, el papel del romancero en el desarrollo de esa parte de su teatro, o los distintos períodos cronológicos en los que el Siglo de Oro y la práctica teatral de Lope dividía la historia y, en consecuencia, la acción histórica llevada a escena. Junto a estas constantes encontramos, sin embargo, algunas transformaciones críticas. Pensamos en el paso de la negación del sentido histórico del dramaturgo a la matización de ese juicio; del énfasis en la tradición, en la continuidad, a un estudio más sincrónico, atento a la relevancia contemporánea de la materia tratada, a su relación con las circunstancias e intereses de la sociedad del momento o de determinados grupos, así como a la historiografía coetánea y su horizonte ideológico; de un teatro que reproduce fielmente categorías espirituales preestablecidas a otro que participa en su conformación; de la conexión con un espíritu nacional estático a una construcción nacional dinámica. La mayoría de las obras del teatro histórico de Lope, y ciertamente la mayoría de las de nuestro corpus, aguardan todavía ese tipo de análisis.