

Florencia CALVO, *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, Buenos Aires, Eudeba, 2007, 311 pp.

FLORENCIA CALVO (Universidad de Buenos Aires) se propone en este libro enfrentar sistemáticamente un tema fascinante: el de la dramatización de la historia en el teatro áureo, y especialmente en la producción de tres creadores, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Calvo viene desarrollando esta investigación desde hace más de una década y ha publicado un libro antecedente: es editora, junto a Melchora Romanos, de la compilación de estudios *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco* (Buenos Aires, Eudeba, 2002, 234 pp.). Para calibrar el reconocimiento académico que han obtenido, es importante señalar que tanto éste último como el volumen que reseñamos fueron incluidos oportunamente entre los Trabajos Destacados del Premio Teatro del Mundo (rubro Ensayística) que otorga la Universidad de Buenos Aires.

El recurso a términos como «teatro histórico» o «drama histórico» pronto evidencia la complejidad de la materia, complejidad de la que la autora es plenamente consciente, como se desprende de la introducción y de los dos capítulos iniciales «Lecturas y modos de leer» (pp. 9-36) y «Praxis y preceptiva» (pp. 37-86). Algunas preguntas fundamentales despliegan una intrincada situación problemática de la investigación y exigen clara elucidación para poder avanzar: ¿a qué se llama «teatro histórico»? ¿cómo se define, en tanto género o subgénero, el «drama histórico»? ¿cuántas maneras diversas encuentra el teatro de elaborar la «materia histórica» en un mismo período y en una territorialidad?, ¿qué debe entenderse por «historia»? ¿acaso deben tenerse en cuenta las concepciones historiográficas coetáneas en los siglos XVI-XVII o pensar la historia desde afirmaciones posteriores, corriendo el riesgo del anacronismo?, ¿qué implica morfológicamente el concepto de «dramatización» en los siglos XVI-XVII en España?, ¿cómo es posible, a través de qué negociaciones poéticas, políticas e ideológicas, la relación entre historia y *poiesis*, opuestas por Aristóteles?, ¿qué función política cumple este variado «teatro histórico» en el imperio español?

A la dificultad que encierra la precisión categorial se suma otra, la que implica la diversidad del corpus estudiado, tanto por los diferentes tipos de piezas dramáticas como por su diversa localización en el tiempo (si se considera que entre la primera dramatización histórica de Lope de Vega y la última de Calderón transcurren unos ochenta años). Baste mencionar algunas de las obras que Calvo analiza dentro

del corpus «teatro histórico» para advertir esa diversidad: en el caso de Lope de Vega, *El Brasil restituido*, *La campana de Aragón*, *Las mocedades de Bernardo del Carpio* y *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*; de Tirso, la *Trilogía de los Pizarros*, *La prudencia en la mujer*, *Antona García* y *Las Quinas de Portugal*; de Calderón, *El sitio de Bredá*, *La cisma de Ingalaterra*, *La aurora en Copacabana* y *El postrer duelo de España*. Sólo mencionamos algunas obras, y la heterogeneidad salta a la vista. Luego del desarrollo analítico centrado en cada autor (capítulos III, IV y V), el tomo se cierra con una recapitulación, «Hacia una poética del drama histórico barroco español» (pp. 281-294), en la que Calvo propone una visión de conjunto a partir de cuatro grandes ejes: la cronología, la distinta posición frente a la historia de cada uno de los dramaturgos, la pertinencia de definir el teatro histórico como un subgénero y los ideologemas de la historia en el teatro áureo.

Detengámonos en los tres primeros ejes. Con respecto a la cronología, afirma la existencia de «una lógica temporal interna de las obras» (p. 282), que permite descubrir «una suerte de evolución, fundamental en Lope y no tan importante en los otros dos dramaturgos, acompañada por diferencias en el tratamiento de la Historia y en el lugar que se le otorgaba como materia dramática» (p. 282). Calvo establece un «primer momento» (hasta «alrededor de 1610»), en el que «se desarrollan las crónicas dramatizadas, las tragedias incompletas y las comedias del otro» (p. 282), protagonizado por Lope; un «segundo momento» (entre 1610 y 1630), en el que predominan «las tragicomedias nuevas y las nuevas crónicas dramatizadas, y las figuras más importantes son Lope y Tirso, mientras Calderón se hace presente con sus primeros dramas celebrativos» (p. 282); un «tercer momento» (posterior a 1630), en el que «descuella» Calderón y en el que «las comedias son puramente dramas individuales que imbrican casi de manera perfecta la historia y la ficción y tienen reminiscencias de las tragicomedias nuevas lopescas» (p. 282). En cuanto a la distinta posición frente a la historia de cada uno de los dramaturgos, Calvo asegura: «Es posible delimitar una serie de actitudes frente a lo histórico que van desde la percepción casi cronística de Lope, pasando por la fuerte mirada ejemplificadora de Tirso hasta la completa visión dramático-ideológica de Calderón de la Barca. Es imposible, entonces, desde esta línea de lectura, ignorar la clara existencia de tres figuras autorales distintas y de tres modos diferentes de apropiarse de la Historia» (p. 284).

Sobre la pertinencia de definir el teatro histórico como un subgénero, la precisión resulta más compleja, ya que por un lado afirma que

«el teatro histórico del Siglo de Oro español puede ser definido como un subgénero dramático en sí mismo, no relacionado ni automática ni mecánicamente con ninguno de los grandes géneros dramáticos» (p. 288), pero también sostiene que «muchas veces, para la consecución de estos rasgos fijos el teatro histórico echa mano de otros subgéneros dramáticos» (p. 287). Calvo realiza entonces un recorte dentro del corpus estudiado: «[...] 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» (p. 288).

Creemos que puede ser interesante el ejercicio de releer las observaciones de Calvo recurriendo a la terminología del Teatro Comparado, y específicamente al área de la Poética Comparada. Es necesario entonces, primero, confrontar una *poética abstracta ahistórica* (el «teatro histórico», más allá de sus realizaciones temporales, como lo intenta Kurt Spang en el estudio inicial de su ed. *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1998) con una *poética abstracta histórica* específica que resulta de la abstracción de las prácticas concretas del teatro histórico en los tiempos áureos. Si bien la de «teatro histórico» –en el plano de la poética abstracta (o archipoética)– es, en su planteamiento inicial, una categoría eminentemente tematológica (todas las expresiones del teatro que reelaboran la «materia histórica»), incluye en su diseño abstracto un repertorio morfológico específico pero puede –como sostiene la Poética Comparada– manifestarse en diversas versiones, al menos tres de las seis que prevé toda poética abstracta: la *canónica*, la *ampliada* y la *fusionada*. Hasta aquí, entonces, cuatro diseños abstractos: el de la *poética abstracta ahistórica* y el de la *poética abstracta histórica* en al menos sus tres versiones principales (habría que verificar, además, si es posible diseñar también las versiones *crítica*, *paródica* y *disolutoria*, aunque a primera vista podría adelantarse que no acontecieron en el período áureo).

En el plano de las poéticas de conjunto (o macropoéticas), es necesaria una subcategorización que ponga el acento en la dimensión mor-

fotematológica de articulación de los materiales históricos (en diferentes aspectos vinculados a los planos básicos de análisis: la estructura, el trabajo, la concepción), para establecer relaciones y diferencias entre los diversos individuos poéticos (micropoéticas). Esas calas de problematización y tipologización permiten profundizar la percepción de la multiplicidad, propia de las textualidades históricas y territoriales, más allá de los modelos abstractos y los posibles rasgos de previsibilidad y regularización: la modalidad laboral de relación del drama con las fuentes históricas en que se basó su escritura; el valor de los componentes representacionales de procedencia histórica en la reelaboración de cada poética interna (micropoética como unidad de estructura-trabajo-concepción) y su articulación poética; la producción de subjetividad que se desprende, en diversos niveles (subjetividad interna, de la enunciación externa, del acto ético, de la vida cívica, institucional, etc.), de la relación entre la poética, la política y los contextos de producción, circulación y recepción. Se suma entonces un quinto diseño ya no abstracto sino histórico-territorial-particular: el de la sistematización de relaciones y diferencias de conjunto entre las micropoéticas de cada texto analizado y la estructura mayor de una macropoética que da cuenta de las regularidades pero en su multiplicidad.

Retomando el cuarto eje de conclusiones, el de los ideogramas de la historia en el teatro áureo, Calvo afirma: «[...] los dramas históricos de todo tipo presentan una cantidad de coordenadas ideológicas fijas y comunes que pueden enumerarse fácilmente: -la concepción providencialista de la historia que permite el manejo de la continuidad temporal y también hace posible la relación con diversos matices entre historia y religión; -la instauración de determinadas figuras históricas como signos metonímicos del Imperio; -la reivindicación de la Reconquista como cifra y emblema de todas las conquistas posteriores del Imperio español; -los desenlaces felices en los que de uno u otro modo se produce el triunfo de la Monarquía y retorno al orden establecido, logrado generalmente por la figura de poder» (p. 290).

En suma, el estudio de Florencia Calvo constituye un aporte relevante a una materia sobre la que, como señala la misma investigadora, queda aún mucho por investigar.

JORGE DUBATTI

Universidad de Buenos Aires