

# *DOCENDO DISCIMUS. ACTAS DEL VII CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2017)*

**Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin  
y Sara Santa Aguilar (eds.)**





PROBLEMÁTICA EN TORNO AL SUBGÉNERO  
DE LA COMEDIA HISTÓRICA: EL CASO DE *LAS ARMAS  
DE LA HERMOSURA*, DE CALDERÓN DE LA BARCA

*Laura Hernández González*  
*Universidad de Valladolid*

Tradicionalmente, tanto *Las armas de la hermosura*, de Calderón de la Barca, como la comedia en colaboración que la inspiró, *Los privilegios de las mujeres*, se han adscrito al subgénero de la comedia histórica basándose en el hecho de que su argumento se desarrolla en los albores de la civilización romana, en un momento histórico muy distante de aquel en el que se redactaron ambas obras, el siglo XVII. Sin embargo, las peculiares características temáticas y estilísticas de estos textos provocan ciertas reflexiones acerca de su categorización, acerca de lo que pensamos que es, o lo que los dramaturgos barrocos creían que era, una comedia histórica.

La cuestión del género, en lo que a teatro áureo se refiere, siempre plantea numerosos problemas metodológicos dado que uno de los pilares fundamentales en los que se asienta la nueva fórmula teatral barroca es, precisamente, la ruptura con las categorías genéricas clásicas de comedia y tragedia para crear un teatro híbrido, que, fruto de la mezcolanza de recursos de ambos géneros, fuera capaz de reflejar la compleja y contradictoria esencia de la realidad barroca.

De este modo, referido al teatro áureo español, el término «comedia» se desemantiza, pierde los atributos que lo habían caracterizado desde época grecolatina, para pasar a significar, simplemente, algo así

Publicado en: Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), *«Docendo discimus»*. *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 147-157. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 48 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-621-2.

como «espectáculo teatral en tres jornadas». Frente a las características mucho más definidas de otros subgéneros dramáticos de época barroca, como el auto sacramental o el entremés, la comedia aparece como un auténtico cajón de sastre, un subgénero que da cabida a todo tipo de argumentos, personajes y recursos y que, sin embargo, resulta, indiscutiblemente, la pieza clave del imaginario teatral de la España del siglo XVII.

Esta variedad de temas, personajes, objetivos y estilos que caracteriza la *comedia nueva* así como la propia voluntad de los dramaturgos barrocos de crear un nuevo tipo de teatro alejado de los marcos genéricos tradicionales ha dado lugar, paradójicamente, a innumerables esfuerzos metodológicos por parte de los investigadores del teatro de Siglo de Oro para crear una clasificación lo más exhaustiva posible del acervo teatral barroco. Estos estudios, sin embargo, parecen tener una utilidad muy limitada, dado que la variedad temática característica de la dramaturgia áurea obliga a crear infinidad de categorías y, a la vez, numerosas piezas podrían adscribirse simultáneamente a varias de ellas. Paralelamente, la visión subjetiva de cada investigador ha definido sus propias categorías en cada intento de clasificación, dotándolas de matices particulares y creando una variadísima terminología. No obstante, pese a sus limitaciones, estos intentos de clasificación han puesto de manifiesto la existencia de determinadas constantes temáticas en cierto número de piezas áureas, lo cual resulta excepcionalmente útil para su estudio. Así, ciertas categorizaciones, como «comedia de santos» o «comedia histórica» son comúnmente empleadas en el ámbito de la investigación pues, aunque no resulten excluyentes entre sí y no sirvan para una clasificación unívoca y precisa de la pieza teatral (una «comedia de valido», por ejemplo, puede ser en muchos casos también una «comedia histórica»), sí inciden en un determinado aspecto esencial dentro del argumento de la obra dramática.

Así las cosas, en este trabajo planteamos ciertas reflexiones críticas acerca de la aparentemente sencilla categorización de *Las armas de la hermosura* como «comedia histórica». Frente a otros subgéneros teatrales, la comedia histórica fue, desde época temprana, considerada como algo especial o distinto respecto a otras manifestaciones dramáticas. Ya Bartolomé Torres Naharro, en el proemio de su *Propalladia* (1517) clasifica sus textos teatrales en dos categorías: las comedias «a fantasía» (basadas en hechos inventados) y las comedias «a noticia» (construidas a partir de sucesos reales, acontecidos). Con ello, Torres Naharro

muestra la necesidad de diferenciar las obras puramente ficcionales de aquellas que poseen algún nexo de unión con la realidad. En esta última categoría se encuentran, en efecto, las comedias históricas que definiremos, siguiendo a Oleza<sup>1</sup>, como aquellas que, pese a no ser rigurosamente históricas, «contienen algún elemento histórico no incidental en su acción o en su circunstanciación».

Desde otra perspectiva, Ignacio Arellano se acerca al subgénero de la comedia histórica planteando la finalidad ideológica de muchas de estas obras:

Definida por la peculiar relación entre historia y poesía, la comedia histórica suele proyectarse sobre universos temáticos de trascendencia política y social, que exploran las relaciones de poder, las ambiciones y el dominio de los héroes sobre las situaciones en que se hallan y sobre sus mismas pasiones. Las fuentes y los datos históricos, no hay que decirlo, son solamente un punto de partida: la libertad del dramaturgo es omnímoda<sup>2</sup>.

Sin embargo, otros investigadores, como Calvo y González han planteado la inexactitud de este concepto de teatro histórico, en tanto en cuanto aglutina textos de variadísimas tipologías artísticas, estéticas e ideológicas:

«Teatro histórico» se construyó como una de esas categorías taxonómicas generalizadoras en las que se incluyó todo tipo de obras cuya única característica común era exhibir algún elemento histórico en cualquiera de los niveles dramáticos. Un corolario de esta actitud crítica fue evidentemente la desatención de los rasgos genéricos específicos de cada pieza. [...] Es evidente que la noción de teatro histórico no define un género en sí mismo sino que propone una caracterización desde el nivel del argumento que obliga a realizar una lectura que lo trascienda. Por otra parte, el hecho de que se dramatice un suceso histórico da lugar a la aparición de particularidades genéricas que no deben dejarse de lado<sup>3</sup>.

Como punto de partida en el análisis de *Las armas de la hermosura* como teatro histórico tomaremos el trabajo de Herbert Lindenberger<sup>4</sup>, quién ha distinguido hasta cuatro planos diferentes en el análisis de una

<sup>1</sup> Oleza, 1997, p. XXII.

<sup>2</sup> Arellano, 1995, pp. 350-351.

<sup>3</sup> Calvo y González, 2002, pp. 163-164.

<sup>4</sup> Lindenberger, 1975, p. 10.

comedia histórica: los sucesos históricos representados, las convenciones dramáticas de cada época, el sentido de continuidad histórica y el significado de un hecho histórico determinado en las distintas épocas.

En primer lugar, nos referiremos al tiempo histórico representado en la comedia, el tiempo extraído de las fuentes históricas. Toda obra histórica se caracteriza por su carácter intertextual, por su ineludible ligazón con otro texto, sea este historiográfico, folclórico o legendario que le sirve como fuente. A partir de este material argumental, cada escritor construye una secuencia literaria mediante la cual presentar los acontecimientos conforme a un propósito determinado, sea estético o ideológico. Las alteraciones o añadidos que realiza el artista para transformar la materia histórica en una fábula literaria proporcionan mucha información acerca del pensamiento del autor, su forma de relacionar el pasado con la realidad contemporánea y su concepción acerca de la propia obra literaria. Si bien la acción que Calderón plantea al espectador se desarrolla en los albores de la civilización romana, sabemos que esta es totalmente ficcional, dado que surge de la unión de un relato que podemos considerar mitológico, como es el del rapto de las sabinas y otro quizá en cierta medida histórico, como es el de Coriolano. Ambas historias, pero sobre todo la de Coriolano, han sido engarzadas por el dramaturgo para la creación de una obra original y alejada de sus fuentes, con un propósito que podemos considerar dramático y estético pero en ningún caso historiográfico.

Calderón en *Las armas de la hermosura* emplea fundamentalmente una única fuente histórica, *Ab urbe condita* de Tito Livio, escrita en el siglo I. Hemos de recordar, sin embargo, que el concepto de historiografía en la antigua Roma era muy distinto al actual. Frente a la búsqueda de la precisión y la objetividad que caracteriza a los historiadores de nuestros días, el historiador romano buscaba transmitir ante todo cierta motivación ideológica. Concretamente, Tito Livio escribe su monumental obra, una historia de Roma desde sus orígenes, *Ab urbe condita*, con el propósito de crear un pasado legendario y mítico para su nación, con el objetivo de engrandecer a Roma y a su *princeps* Augusto. Tito Livio construye su obra a partir de infinidad de fuentes: consulta de archivos, textos historiográficos anteriores, textos literarios, leyendas populares transmitidas oralmente... Pese al indudable valor de su hazaña historiográfica, la veracidad de su legado es más que cuestionable. Así, la fiabilidad de algunas de sus fuentes es dudosa y muchos de sus relatos poseen un tinte poético y legendario de naturaleza más

literaria que historiográfica. Esto ocurre especialmente tanto en el libro I, que relata los sucesos acaecidos en torno a la fundación de Roma, como en el libro II, centrado en la historia primitiva de la ciudad, en los que, precisamente, encontramos los pasajes que sirvieron como fuente a *Las armas de la hermosura*. Esta consideración plantea entonces la posibilidad de que esta pieza no sea estrictamente una «comedia histórica» pues, de entrada, no podemos afirmar con total seguridad que se haya construido a partir de lo que hoy consideramos un texto historiográfico. Ello nos lleva asimismo a plantearnos cómo debe ser un texto para considerarlo historiográfico y hasta qué punto lo que la historia proporciona al escritor no es más que otra suerte de *constructo*, distinta de la literatura pero artificial al fin y al cabo, una perspectiva de unos hechos, de una realidad, determinada por condicionantes ideológicos, sociales, políticos, culturales...

Esta circunstancia se complica si, como en el caso de las obras analizadas, nos referimos a una obra historiográfica de época clásica, periodo en el que este tipo de textos era convencionalmente considerado literatura. Ello implica que el propio Livio, en el siglo I, ya alteró la materia legendaria que le proporcionaron sus fuentes con el propósito fundamentalmente artístico de ennoblecerlas poéticamente. Esto hace que *Las armas de la hermosura* diste todavía más que otras comedias históricas barrocas de ofrecer un reflejo veraz de la realidad.

Asimismo, durante el Siglo de Oro, aunque la historia ha perdido su consideración poética, encontramos cierta confusión teórica en la diferenciación entre lo historiográfico y lo literario, especialmente si nos referimos a relatos de tipo folclórico como las leyendas y cuentos populares. Así, Benjamin, en su estudio clásico sobre el drama barroco alemán<sup>5</sup>, sugiere que, durante los siglos XVI y XVII, los mitos y leyendas eran concebidos en idénticos términos que, por ejemplo, una fuente historiográfica que hoy consideraríamos de cierta fiabilidad, como una crónica y, en consecuencia, tanto lo legendario como lo netamente historiográfico era empleado del mismo modo por los dramaturgos para la elaboración de sus comedias históricas. En este sentido, *Las armas de la hermosura* resultan paradigmática, pues en ella se aborda un suceso de carácter legendario como es el rapto de las mujeres sabinas por parte de los romanos, como si de un hecho histórico absolutamente veraz se tratara y, además, esta leyenda se conjuga con la historia

<sup>5</sup> Benjamin, 1990.

de un personaje, el general Coriolano, cuya existencia no está totalmente confirmada por los testimonios de la época.

En relación con la fidelidad a la fuente histórica de Calderón, encontramos un nuevo escollo que pone otra vez en entredicho la posible consideración de este texto como una comedia que intentan reproducir acontecimientos históricos. En efecto, la fusión entre dos episodios histórico-legendarios muy alejados en el tiempo, las guerras entre romanos y sabinos acaecidas como consecuencia del rapto de las mujeres sabinas y la caída en desgracia y posterior venganza del general Coriolano, crean un nuevo marco histórico absolutamente ficcional, una Roma ancestral que nunca existió en la que el general Cayo Marcio Coroliano se bate contra los ejércitos sabinos. La razón de la unión de dos motivos legendarios que la obra de Tito Livio presenta tan alejados en el tiempo pueda quizá deberse a la voluntad de Calderón de establecer una relación implícita con la situación política del momento, la guerra de Cataluña.

En cualquier caso, en el teatro barroco en general no encontramos una preocupación excesiva por reflejar con exactitud el tiempo histórico en el que se sitúa la acción dramática. Al igual que el resto de elementos que componen la representación teatral áurea, la historia constituye una herramienta más al servicio de la obra, de la cual el dramaturgo dispondrá a su antojo para crear un espectáculo lo más atractivo posible para su público, los espectadores de la España del siglo XVII. De este modo, en *Las armas de la hermosura* encontramos entremezclados personajes y situaciones pertenecientes a tiempos distintos y el material procedente de la obra de Tito Livio se combina con sucesos netamente ficcionales, fruto de la inventiva de Calderón. Estos desvíos respecto a las fuentes historiográficas no son práctica exclusiva del escritor madrileño, sino que los encontramos en toda la dramaturgia histórica barroca desde sus comienzos y se relacionan con el que Lindenberg ha señalado como segundo plano de análisis de una comedia histórica: las convenciones teatrales de cada época. En este sentido, el teatro barroco se caracterizó, desde finales del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVIII, por construir un espectáculo de gran eficacia dramática que buscara, ante todo, la satisfacción del espectador, aunque para ello resultara heterodoxo en ciertos aspectos. No hemos de olvidar que, desde la concepción barroca, muy influenciada por la *Poética* de Aristóteles, la literatura es manifiestamente superior a la historia y el poeta, como artista posee el poder de transformarla con fines creativos.

Mientras el dramaturgo respete los principios de decoro y verosimilitud propios de la obra literaria, podemos entender que ensalza la materia histórica, al proporcionarle un carácter literario. Es importante señalar que las nociones clásicas de decoro y verosimilitud están sometidas, asimismo, a evolución histórica. De este modo, en la mayoría de las obras históricas barrocas encontraremos aparentes faltas de decoro, anacronismos y actualizaciones injustificables para el espectador actual. Ello, sin embargo, está plenamente justificado desde la óptica del artista áureo que prefiere insistir en un concepto fundamental dentro del teatro histórico, como es la continuidad entre pasado y presente. De hecho, es posible que la identificación empática del espectador con unos protagonistas que viven en una sociedad similar a la suya ayudará más a dotar de un sentido ideológico, cultural y artístico a la obra que el atenerse a una ambientación histórica con la que el público no estaba realmente familiarizado.

Este pasado construido *ad hoc* para el desarrollo de la ficción teatral, se convierte para el dramaturgo barroco es un espacio de cierta libertad creativa ya que, sustentado a medias en hechos reales y a medias en sucesos facticios, permite la recreación de un pasado que responda a sus propósitos dramáticos e ideológicos. No son arbitrarios, en ningún caso, los hechos concretos que se dramatizan ni tampoco las modificaciones que los dramaturgos operan sobre los testimonios históricos en el momento de transvasar la historia a las tablas. Es por ello que, en el análisis de la comedia histórica barroca hemos de tener en cuenta el propio contexto histórico del siglo XVII en el que se redacta la pieza, pues este influye de modo determinante en la manera en la que el dramaturgo recrea los hechos pasados. Recordemos que uno de los aspectos de análisis propuestos por Lindenberger consiste precisamente en identificar los elementos que permiten establecer unos lazos de continuidad entre las acciones pasadas dramatizadas y el momento histórico en que las obras fueron escritas. En el análisis que nos ocupa nos centraremos en las indudables conexiones que las fábulas de tema romano que constituyen *Las armas de la hermosura* establecen con la realidad política y social de la España del siglo XVII.

En este sentido hay que señalar que el auge de la comedia histórica en los corrales barrocos es una realidad incuestionable y ello puede explicarse analizando algunos aspectos del pensamiento barroco. La nueva ideología, con su concepción desengañada de la existencia, fue especialmente consciente de la angustia que para el ser humano supone

el paso del tiempo. Un *tempus fugit* que, lejos de servir como invitación al disfrute de la existencia terrenal, no hacía sino amenazar al hombre con la llegada, próxima e inevitable de una muerte concebida en su aspecto más tenebroso de disolución absoluta de la existencia. Esta continua reflexión acerca del paso del tiempo hubo de conducir, inevitablemente, al recuerdo de los ausentes, de los predecesores, a aquellos a los que ni siquiera sus hazañas pasadas lograron arrancar de las fauces de la muerte. La rememoración artística se convierte así, en cierta manera, en una suerte de tributo, en un pobre intento humano de lucha contra el insaciable galopar del tiempo.

El nuevo teatro barroco presenta, desde su nacimiento, un marcado interés por argumentos relacionados con el pasado de España, por la recreación sobre los escenarios de un acervo legendario y mítico compartido, encaminado a reforzar cierto sentido de identidad nacional. De esta manera, tanto el teatro como el resto de artes del siglo XVII buscan cohesionar al público en torno a un determinado sentido de España que, en muchos casos, se fundamenta en un pasado mítico y glorioso compartido. Esta circunstancia se relaciona con el declive del Humanismo renacentista pues, desde finales del siglo XVI, la Antigüedad Clásica deja de entenderse simplemente como modelo a imitar (*imitatio*) para convertirse en un referente a superar (*aemulatio*) por el hombre moderno. Este cambio en el modo de concebir el pasado y el propio presente provoca que cada una de las incipientes naciones europeas, y especialmente España, busquen emular las grandes glorias imperiales de las civilizaciones clásicas y, por ello, Roma se convirtió en un referente ineludible, un espejo en el que las jóvenes naciones se veían reflejadas. La historia romana no aparece ante los ojos de los espectadores como algo ajeno, sino que es sentida como una historia propia, la del origen cultural del hombre moderno. A partir del desarrollo de la noción de continuidad entre pasado y presente, entre nuestros predecesores y el hombre actual, iniciada en el Renacimiento, la historia pasa a convertirse en un modelo, sirve como ejemplo, constituyéndose en auténtica *magistra vitae* ciceroniana. El hombre barroco, en su situación de crisis política, social y existencial se aferra a la historia como modelo de virtud, anhelando recuperar las glorias pasadas.

Estas características pueden verse con claridad en *Las armas de la hermosura* pues la dramatización del sitio de Roma pudo identificarse, en el momento de representación de la obra, con el asedio a Barcelona tras la revuelta de Cataluña. Tras la victoria, Felipe IV tuvo que decidir

si imponer las leyes castellanas en territorio catalán o perdonar a los insurrectos, manteniendo los fueros y privilegios tradicionales en prevención de futuras revueltas. Apoyándose en las políticas diplomáticas y reconciliatorias de su nuevo valido, Luis de Haro, el monarca optó por el perdón general, en una situación un tanto análoga a la que vive el general Coriolano en *Las armas de la hermosura*. Esta tesis, propuesta por Hartzbusch en su edición de las obras completas de Calderón, ha sido refrendada, entre otros, por Parker<sup>6</sup>. Desde esta perspectiva, la obra ofrecería un modelo de actuación en el conflicto a los gobernantes, mostrándose siempre partidaria de la resolución pacífica del mismo. A este respecto, hay que considerar la enorme implicación personal de Calderón en la revuelta de Cataluña, en la que participó dentro del Regimiento de las Órdenes Militares. No obstante, esta identificación entre Cataluña y Roma no resulta unívoca y algunos críticos, como Hernández Araico<sup>7</sup> y F. de Armas<sup>8</sup> han considerado que, desde la mentalidad de la época, Roma solo podría simbolizar a España.

Por otra parte, una comedia histórica como *Las armas de la hermosura* está plagada de contenido político. A lo largo de la pieza encontramos numerosos pasajes que contienen reflexiones acerca de cuestiones como el ejercicio del poder, la justicia o las virtudes del buen gobernante, las cuales, reflejan la preocupación calderoniana por la crisis política y social que se vivía en la España del siglo XVII y que, sin duda, el público barroco interpretaría en relación con su cosmovisión y conocimiento del mundo, esto es, vinculándolo a los conflictos de su época. Sin obviar la indudable conexión de la dramaturgia calderoniana con el momento histórico en el que fue escrita parece, sin embargo, más enriquecedor entender *Las armas de la hermosura* como objeto artístico independiente, con significado unitario en sí mismo, capaz de transmitir un conjunto de valores y reflexiones que no se circunscriben únicamente a unas décadas del siglo XVII, sino que trascienden su época para adquirir nuevos significados ante el espectador actual. Solo así puede concebirse la dimensión artística y universal del teatro áureo en general y del calderoniano en particular, entendiéndolo no como un vestigio fosilizado de épocas pasadas, sino como medio

<sup>6</sup> Parker, 1991, p. 382.

<sup>7</sup> Hernández Araico, 1994, p. 103.

<sup>8</sup> Armas, 1986.

de comunicación, diversión y emoción para el espectador de todas las épocas.

De este apresurado repaso a la caracterización de *Las armas de la hermosura* como comedia histórica, se deduce que el tradicional concepto de «teatro histórico» plantea numerosas controversias, puesto que una obra en la que, en efecto, se plantee un suceso histórico puede ser, simultáneamente, muchas otras cosas a la vez: comedia, tragedia, teatro cortesano... Si además abordamos una tradición dramática como la del teatro español del Siglo de Oro en la que el concepto de género se diluye y el tratamiento de un tema histórico no determina la utilización de las convenciones teatrales impuestas por esta noción, resulta prácticamente imposible caracterizar unívocamente el supuesto subgénero del teatro histórico, en tanto en cuanto ni los dramaturgos, ni los comediantes, ni los espectadores, ni los lectores del siglo XVII tenían conciencia alguna de él. El teatro del Siglo de Oro, por su naturaleza indudablemente híbrida, permite el acercamiento a cada texto desde múltiples perspectivas. Así, una comedia, un único texto áureo, es susceptible de ser estudiado en su faceta de teatro histórico y, simultáneamente, como drama de honor o como teatro amoroso. Desde esta perspectiva, las taxonomías y categorizaciones quizá deberían aplicarse al teatro español del siglo XVII desde un punto de vista meramente metodológico, utilitario, sirviendo como punto de partida para abordar el estudio de cada uno de los aspectos que obras tan fascinantes como las de la dramaturgia áurea nos ofrecen.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARMAS, Frederick A. de, «Empire without End», en *The Return of Astraea. An Astral – Imperial Myth in Calderón*, Lexington, Kentucky University Press, 1986, pp. 164-180.
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- CALVO, Florencia, y GONZÁLEZ, Ximena, «Tragedia y comicidad», en Melchora Romanos y Florencia Calvo (eds.), *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 156-172.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «El mito de Veturia y Coriolano en Calderón: *Las armas de la hermosura* como matronalia reales», *Críticón*, 62, 1994, pp. 99-110.

LINDENBERGER, Herbert, *Historical Drama. The Relation of Literature and Reality*, Chicago / London, University of Chicago, 1975.

OLEZA, Juan, «Estudio preliminar», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX-LV.

PARKER, Alexander A., «El drama como comentario sobre asuntos políticos», en *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 379-395.