

## La fuerza de la historia representada: la puesta en escena del primer teatro histórico de Lope de Vega y William Shakespeare<sup>1</sup>

Alejandro García-Reidy  
(Syracuse University)

En la conocida dedicatoria que Lope de Vega incluyó al frente de la comedia *La campana de Aragón*, publicada en 1623 dentro de la *Parte XVIII*, el dramaturgo madrileño ofreció un sentido elogio de la relación entre la historia y el teatro, destacando el gran valor que tenía el drama historial<sup>2</sup> por su capacidad de conmover de una manera con la que no podían competir las crónicas leídas:

La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurrendo, y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y periodos de imperios y monarquías grandes. [...] Pues con esto nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio. (Case 203-04)

El teatro se presenta como un vehículo privilegiado para la exposición de hechos históricos al poder conectar con el público de los corrales a niveles emocionales, gracias al despliegue de afectos a través de la labor interpretativa de los representantes. La acción intrínseca al hecho teatral y su escenificación, ese “poner al vivo” al que se refiere el Fénix, son los elementos fundamentales que dan la fuerza a la historia representada.

La vinculación entre representación de la historia y puesta en escena no es baladí, pues ya Rojas Villandrando incluyó en su *Loa de la comedia* las “farsas de guerras” como parte de las comedias “de tramoyas” (Rojas Villandrando 153) que estuvieron de moda en las décadas finales del siglo XVI. La crítica ha abordado algunos aspectos fundamentales de cómo fueron los montajes del drama historial barroco, con particular atención al teatro de Lope, como puede verse en los trabajos clásicos que Teresa J. Kirschner ha dedicado al asunto (1991, 1997 y 2002) o en el más reciente artículo de González Martínez sobre el teatro histórico de Vélez de Guevara. A ello hay que sumar estudios más generalistas sobre la puesta en escena del teatro de Lope (Rodríguez García; Kirschner, 1998; Lara Garrido), los cuales también han abordado aspectos de los dramas de tema histórico. Me parece, sin embargo, que queda todavía bastante trabajo por hacer para entender cómo la puesta en escena no es un elemento teatral que funciona por sí mismo, sino que se imbrica con la trama y contribuye a que funcione teatralmente la obra en su conjunto. Después de todo, el teatro histórico de la

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación financiados por el MINECO con las referencias CSD2009-00033, FFI2011-23549 y FFI2012-35950, así como en el proyecto *Manos Teatrales: An Experiment in CyberPaleography*, dirigido por Margaret R. Greer.

<sup>2</sup> Empleo el “historial” siguiendo la propuesta de Joan Oleza (2013: 154-155) para referirse al teatro histórico altomoderno por ser propio de la época y porque permite evitar las restricciones impuestas por una concepción moderna del concepto de historia. Ello no impide que, a lo largo de este artículo, use como sinónimos “teatro histórico” o “teatro de tema histórico” para evitar repeticiones.

alta edad moderna se fundamenta tanto en su concepto de historia como las convenciones de la ficción y del teatro en cuanto espectáculo representado.

En las páginas que siguen abordaré algunos aspectos esenciales de la puesta en escena del drama historial profano en torno a dos décadas fundamentales en la evolución del teatro comercial, el período 1580-1600, y cómo deben analizarse prestando atención a la manera en que se integran con la dramatización de la historia en estos años. En un trabajo anterior he utilizado la idea de “comunidad teatral” (García-Reidy 110) para reflexionar acerca de cómo los dramaturgos que escribían para el teatro participaban de una tradición y de unas convenciones. A fin de cuentas, elementos de puesta en escena (como podía ser el uso de tambores y otros sonidos para representar la cercanía de un ejército) eran un código compartido y comprensible por el público para que entendiera el sentido de lo que un dramaturgo quería representar sobre el escenario.<sup>3</sup> Paz Gago ya señaló la pertinencia de comparar las técnicas de puesta en escena de obras teatrales coetáneas, como hizo en el caso de los inicios dramáticos de Lope y Cervantes, dado que ambos escritores dieron sus primeros pasos como dramaturgos por las mismas fechas.<sup>4</sup> Me parece que conviene no sólo profundizar por esta vía, sino también empezar a adoptar con mayor sistematicidad una mirada comparatista, la cual nos ayudará a entender mejor cómo el teatro español se integró en la vanguardia del desarrollo del teatro de tema histórico en Europa.

Por ello, en este artículo me centraré en los primeros dramas historiales de dos dramaturgos que ocupan una posición central en el canon europeo, y que presentan interesantes semejanzas a la hora de teatralizar la historia: Lope de Vega y William Shakespeare. Aunque el éxito inicial del Fénix se fundamentó especialmente en un *corpus* de piezas imaginativas, como ha estudiado Joan Oleza (1986 y 2001), y nuestra imagen de Lope como dramaturgo de la historia se asocia a obras de madurez, las circunstancias han querido que la más temprana de las comedias del Fénix que conservamos, *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, sea una obra ambientada en plena conquista de Granada. Quizá no sea casualidad que por estas mismas fechas otro dramaturgo novel como era William Shakespeare también optara por la materia histórica como fuente para algunas de sus primeras obras teatrales. Walter Cohen ya señaló que las respectivas prácticas escénicas comerciales de la Inglaterra y la España de la segunda mitad del siglo XVI vivieron desarrollos sorprendentemente similares, alcanzando por vías distintas un grado de modernidad e impacto social que situó ambas tradiciones en la vanguardia del teatro europeo. Además, en ambos países el teatro histórico jugó un papel fundamental, como estudió Loftis. El reciente libro de Dillon sobre diversos aspectos de la puesta en escena de los dramas de Shakespeare basados en la historia de Inglaterra es un buen ejemplo de la pertinencia de centrarse en este subgénero dramático a la hora de abordar un estudio de la puesta en escena que indague en las formas en que se integra con los conceptos planteados a través de la palabra y de la acción. Son obras cargadas de teatralidad, donde distintos elementos de puesta en escena son aprovechados para dotar de emoción dramática a la acción.

---

<sup>3</sup> El drama historial participa de los mismos condicionantes de representación que cualquier otro género teatral, como señala Florencia Calvo (19), y que afectan tanto al despliegue en escena de la acción como a otros aspectos de la obra: “las condiciones básicas de la representación —el corral o la corte— condicionan no solamente las posibilidades escénicas, sino también otros niveles dramáticos. [...] Ciertos procedimientos constitutivos del teatro histórico al estilo de las alegorías, los sueños o los desplazamientos temporo-espaciales significativos necesitan modos escenográficos adecuados”.

<sup>4</sup> Apunto aquí que queda pendiente un estudio amplio de conjunto que tome en consideración todas las obras históricas fechables en el último cuarto del siglo XVI desde este punto de vista que integre estudio de la puesta en escena con las ideas que se plantean en los dramas.

En el caso de Shakespeare, los ejemplos más tempranos de drama histórico corresponden a su trilogía en torno al reinado de Enrique VI, cuya composición la crítica sitúa generalmente en el bienio 1590-1591 para las partes segunda y tercera, y un poco después para la que terminaría siendo la primera parte (Ribner 93), aunque esta propuesta no está libre de discusiones.<sup>5</sup> En el caso de Lope, sus tres dramas históricos más tempranos son *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, de 1579-1583; *El casamiento en la muerte*, probablemente escrita entre enero y abril de 1595; y *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, compuesta hacia 1596-1598 (Oleza *et al*). Conviene no olvidar que estos primeros dramas de tema histórico no fueron compuestos *ex nihilo*, sino que engarzan con una tendencia a emplear episodios de la historia como fuente de inspiración entre los dramaturgos de los años inmediatamente anteriores o coetáneos a los inicios de Lope y Shakespeare como poetas cómicos. En el caso peninsular, la conocida como la generación de los trágicos había explorado con notables resultados las posibilidades dramáticas que ofrecía la historia en torno a la década de 1575-1585. Por citar algunos ejemplos, es el caso de las dos *Nises* de Jerónimo Bermúdez; de *La gran Semíramis* y *Atila furioso* de Cristóbal de Virués; de *La Numancia* y *La conquista de Jerusalén* de Miguel de Cervantes; *La destrucción de Constantinopla* de Lobo Lasso de la Vega, y sobre todo varias de las obras de Juan de la Cueva, como *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, *El saco de Roma*, *La libertad de Roma por Mucio Cévolá* y *Los siete infantes de Lara*, entre otras piezas existentes (McDermott Bunn 67-93). En Inglaterra también se representaron varios dramas basados en la historia en los años anteriores a que Shakespeare compusiera su trilogía sobre Enrique VI (Ribner 1-91). Entre dichos dramas destacan las dos partes de *Tamburlaine*, escritas por Christopher Marlowe en 1586-1587, que gozaron de un éxito tremendo entre el público; pero también hay que destacar una serie de dramas, de atribución dudosa al mismo Marlowe, como son *The True History of George Scanderbeg*, *Edward the Third* o *Arden of Faversham*, piezas escritas entre 1582 y 1590, o la anónima *The Famous Victories of Henry V*, escrita con anterioridad a 1588. Lope y Shakespeare son herederos directos de esta tradición, pero no seguidores sin más: con sus obras contribuyeron a afianzar ciertas tendencias presentes en estas obras previas, al mismo tiempo que exploraron nuevos horizontes en la dramatización de la historia.<sup>6</sup>

Mi análisis de algunos aspectos de la puesta en escena de estos dramas históricos se articulará a partir de dos ideas que me parecen claves en la aproximación de Lope y Shakespeare a la dramatización de la historia: el uso de este subgénero para reflexionar acerca de una idea de lo nacional que responde a las circunstancias sociopolíticas concretas del desarrollo de estructuras estatales en la Europa occidental de la alta edad moderna, y la atención que se presta en estas obras a individuos de diversa procedencia social como figuras esenciales en el devenir histórico.

---

<sup>5</sup> A lo largo de este artículo sigo la convención extendida de citar cada pieza de esta trilogía con la forma abreviada de *1 Henry VI*, *2 Henry VI* y *3 Henry VI*. Además de la cuestión de si *1 Henry VI* fue el primero o el último de estos tres dramas en escribirse, sigue siendo cuestión debatida entre la crítica la posible colaboración de otros dramaturgos en la composición de parte de esta trilogía (Bevington 308-311).

<sup>6</sup> Por ejemplo, en el caso español se percibe una distancia significativa entre la forma en que Lope aprovecha las posibilidades escénicas del tablado al componer *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, y las opciones de representación empleadas por Juan de la Cueva en su drama coetáneo *El saco de Roma*, que Alfredo Hermenegildo (2001: 306) describe como una obra donde “el artificio escénico es pobre, la teatralidad es reducida y queda absorbida por el discurso y sus inevitables enfrentamientos”.

## 1. La dramatización de lo nacional y su puesta en escena

No es casualidad que, en sus primeras obras, tanto Lope como Shakespeare dejaran en un segundo plano episodios de la historia grecolatina que tanto interés habían despertado entre los hombres del Renacimiento (aunque volverían sus miradas a estos temas en años posteriores de su vida profesional)<sup>7</sup> y escogieran poner en escena momentos considerados como significativos en el desarrollo de las respectivas historias nacionales: Lope, fijándose en la guerra de Granada como etapa final del proceso de reconquista cristiana del territorio peninsular y en el rechazo de la supuesta invasión por las tropas de Carlomagno (defendiendo, por consiguiente, la independencia peninsular del imperio franco); Shakespeare, inspirándose en el desastroso reinado de Enrique VI durante el segundo tercio del siglo XV, con la pérdida de las posesiones inglesas en tierra francesa y el trauma de la guerra civil que significó la Guerra de las Rosas. El final del siglo XVI fue una etapa rica en discursos de formación de lo que podríamos llamar conciencias nacionales, tanto en España como en Inglaterra, entendiendo dicho concepto en el contexto del estado monárquico que impera en la Europa altomoderna. No se trata de una conciencia nacional de raigambre contemporánea, sino de una serie de mitos, es decir, de relatos históricos que establecen conexiones con determinados hechos del pasado para así construir una particular narración de la realidad, una memoria histórica que contribuye a reflexionar sobre cuestiones identitarias del presente, como ha estudiado con detalle Veronika Ryjik en el caso del Fénix. Como señala Paterson (155), “Lope uses theatre to convey themes that are concerned with national identity, that is with the building of a nation and with the lapses that obstructed the attainment of that goal”. Estas dinámicas no son privativas de Lope o el teatro español, sino que permean también la pluma dramática de Shakespeare (Cahill). Después de todo, las décadas finales del siglo XVI fueron un período fecundo en los eventos relevantes con esta construcción de una conciencia nacional, con la publicación de obras históricas de gran influencia, como la *Historia de rebus Hispaniae* de Juan de Mariana en 1592, o, en el caso de Inglaterra, el auge de un sentimiento nacionalista en los años posteriores a la victoria sobre la Armada Invencible (Pearlman 2-3).

Lope y Shakespeare ofrecerán en su teatro una reflexión de su época a través de una imagen artísticamente trazada del pasado. El pasado se repite sobre los escenarios, pero lo hace centrado en el presente y con un carácter celebrativo. Por ejemplo, el mundo lírico-romanceril de las dos comedias de tema granadino de Lope, con sus intrigas amorosas y moros cortesanos, no se diferencia en lo esencial de la sucesión de batallas en escena que caracteriza *1 Henry VI* entre los ingleses y los franceses: en ambos casos se formula un enfrentamiento entre un ellos (los musulmanes y los franceses) y un nosotros (los españoles y los ingleses), el cual sirve para celebrar la identidad nacional propia y afianzar la necesidad de unidad.<sup>8</sup> Tampoco es casualidad

---

<sup>7</sup> Como señala Ryjik (37 n. 15), los dramaturgos del Quinientos italiano y francés prosiguieron más constantemente con este interés humanista por la historia clásica a la hora de componer dramas históricos, como apuntan obras como *Il Cesar* de Orlando Pescetti (1594) o *Marc-Antoine* de Robert Garnier.

<sup>8</sup> En este sentido, *2 Henry VI* y *3 Henry VI*, centradas en la guerra civil que fue la contienda conocida como la Guerra de las Rosas, insisten aún más en la idea de unidad nacional como esencial para la estabilidad y crecimiento del país (Goy-Blanquet 37-44), especialmente a la hora de enfrentarse a los retos que suponían las intervenciones militares en el extranjero. A veces la dicotomía ellos/nosotros puede desplazarse dentro de una misma obra, jugando la puesta en escena un papel importante para marcar este cambio. En el tercer acto de *El casamiento en la muerte*, el caballero francés Dudón escapa del ejército moro que persigue por la Peña de Francia a los soldados franceses que salieron vivos de Roncesvalles, y lo hace con la intención de poner a salvo un crucifijo y una imagen de la Virgen e impedir así que caigan

que en estas primeras obras de cariz histórico tenga una relevancia significativa la conquista o protección del territorio. En el fondo laten las ansiedades expansionistas de cada país: en el caso de España, con una faceta triunfadora por su condición de principal potencia imperial; en el caso de Inglaterra, con la rememoración de un pasado cercano, el siglo XV, en el que mantenía una presencia en el continente, renovada a finales del siglo XVI con su apoyo militar al bando anti-español en los conflictos en Francia y los Países Bajos. Precisamente Agustín de Rojas Villandrando, en su *Loa de la comedia*, asoció de manera ciertamente peculiar el auge del teatro con la expansión imperial:

en los días que Colón  
 descubrió la gran riqueza  
 de Indias y Nuevo Mundo,  
 y el Gran Capitán empieza  
 a sujetar aquel reino  
 de Nápoles y su tierra,  
 a descubrirse empezó  
 el uso de la comedia,  
 porque todos se animasen  
 a emprender cosas tan buenas,  
 heroicas y principales,  
 viendo que se representan  
 públicamente los hechos,  
 las hazañas y las grandezas  
 de tan insignes varones,  
 así en armas como en letras. (Rojas Villandrando 149)

Al optar por dramatizar estos momentos de la historia que se centran en conflictos claves en el devenir político del territorio, los dramaturgos aprovecharon una serie de recursos espectaculares a su disposición para dotar de una especial vistosidad a estas producciones. Después de todo, como señala Grene (65) en el caso de Inglaterra —y lo mismo puede decirse del público español—, es de suponer que la inmensa mayoría de quienes asistieran a estas representaciones no contarán con experiencia directa en combate. De ahí que la representación del mundo de la guerra no deba verse como de naturaleza realista, sino como imaginativa. La puesta en escena es, por tanto, esencial a una representación de estos conflictos del pasado que cautive la imaginación del público.

### 1.1. El vestuario

Al plantearse en varios de estos dramas un enfrentamiento entre bandos, los dramaturgos pudieron hacer buen uso del vestuario como elemento fundamental de la puesta en escena. Su carga semiótica era especialmente relevante para transmitir visualmente al espectador una serie de datos fundamentales acerca del espacio y tiempo

---

en manos musulmanas. Al buscar un lugar donde esconder estos objetos religiosos, Dudón se encuentra con que una peña de la montaña se abre misteriosamente para que pueda meterlos (“Ábrese la peña en cuatro partes”, Vega Carpio, 1897: 283) y después de hacerlo ésta se cierra (“Pone las imágenes dentro la peña, y ciérrase la peña”, Vega Carpio, 1897: 283). El milagro ilustra cómo, aunque los franceses han sido presentados a lo largo del drama como enemigos de los españoles, que han contado con la inestimable ayuda de un ejército musulmán para derrotar a los hombres de Carlomagno, la identidad cristiana común pesa más que las diferencias nacionales. De ahí que Lope incluya esta escena, en donde un elemento espectacular del decorado permite una celebración del cristianismo.

en el que se desarrollaba la escena, así como de la condición social de los personajes que intervenían. Como señalan Sanz Ayán y García García, el vestuario cumplía una función informativa que suplía la ausencia de otros elementos semióticos:

El vestuario y los aderezos o accesorios de representación constituían un elemento imprescindible para la caracterización de los personajes y para mostrar los cambios de ambientación de las escenas, dada la economía general de medios técnicos que ofrecían los teatros comerciales disponibles y, sobre todo, los lugares de actuación improvisados en tablados ocasionales como los que se levantaban en las fiestas de los pueblos. (Sanz Ayán y García García 34)

Valgan como ejemplo el inicio de *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, donde la indumentaria mora que llevarían los dos actores que interpretarían a Tarfe y Leocán —cuyo diálogo da comienzo a la obra— indicarían claramente al público que la acción se iniciaba en el bando granadino, o una escena de *El cerco de Santa Fe* donde un caballero español observa cómo sale de Granada una comitiva “de moros y moras, con cántaros, y cantando los músicos” (Vega Carpio, 1900a: 245). El vestuario de los personajes moros cumple una doble función adicional más allá de su papel identificador: por un lado, servía para señalar visualmente en escena quiénes eran los enemigos a los que se enfrentaban los ejércitos cristianos; por otro lado, otorgaba a la puesta en escena un cierto exotismo orientalista, con el uso de ropas que se asociaban con el mundo musulmán. Los documentos de la época que ofrecen datos medianamente detallados acerca de los hatos de las compañías nos permiten vislumbrar —aunque sea mediante una *écfrasis* legal— la espectacularidad que podía presentar el vestuario de personajes moros. Véase, a modo de ejemplo, una escritura por la que, a finales de abril de 1603, el autor de comedias Gabriel Núñez alquiló a Pedro García Martínez el hato de ropa que éste iba a necesitar para representar con su compañía en las fiestas del Corpus de la villa de Alovera. En el contrato de compraventa se especificaba los papeles a los que corresponderían las diferentes prendas, entre las que figuran algunas que se emplearían para personajes moros:

Primeramente, tres turbantes, el uno colorado y blanco, y el otro de terciopelo azul y otro de tafetán listado azul; tres sayos baqueros, el uno de damasco con medias mangas y jirones de terciopelo fondo de oro y el otro de brocatel carmesí y dorado, y el otro de terciopelo azul y jirones de raso colorado de primavera; y más tres capellares, el uno de damasco carmesí nuevo y los dos de tafetán; y más una basquiña y ropa de tiritaña amarilla y unos cuerpos de tela de plata fina con pasamanos de plata fina; dos tunicelas, una blanca y otra colorada de tafetán. (Sanz Ayán y García García 42)

Junto con una prenda fuertemente asociada al mundo oriental como es el turbante encontramos también el uso de capellares, una especie de manto morisco abierto por delante y que cubría la cabeza. Éste tenía unas raíces netamente hispánicas, aunque ya bastante ajenas para el público que asistía a las representaciones en los corrales, especialmente en las zonas de Castilla donde no había población morisca. En el caso de los personajes que son reyes o reinas moras en estas obras de Lope, podemos suponer que la espectacularidad de sus vestidos sería todavía mayor.

Shakespeare aprovechó las posibilidades del vestuario como elemento significativo de puesta en escena en *3 Henry VI*, donde se dramatiza la Guerra de las Rosas. El primer cuadro presenta el enfrentamiento entre ambos bandos, los partidarios

del duque de York y los partidarios de la casa de Lancaster. Los primeros se asocian al símbolo de la rosa blanca, mientras que los segundos emplearon la rosa roja como su símbolo. Shakespeare hace que los actores que pertenecen a cada bando entren en escena portando en sus sombreros una flor del color que corresponde a sus lealtades: “Enter Richard Plantagenet, the Duke of York, Edward, Richard, Norfolk, Montague, Warwick, with white roses in their hats, and Soldiers” (*3 Henry VI* 1.1) y “Enter King Henry, Clifford, Northumberland, Westmorland, Exeter, with red roses in their hats, and the rest” (*3 Henry VI* 1.1.49). El valor simbólico de las rosas no sólo permite una clara identificación de la lealtad de cada individuo, sino que también funciona como componente visual que refuerza la vistosidad de la escena. Shakespeare recurriría de nuevo el valor simbólico de este elemento del vestuario en *1 Henry VI*, cuando dos seguidores de Somerset, de la casa de Lancaster, y de York se presentan ante el rey para pedirle que les permita mantener un duelo por agravios entre ellos. Esta petición lleva al rey a enterarse de la existencia de las primeras tensiones entre los seguidores de la casa de Lancaster y los de York, pero Enrique VI pide que se pongan de un lado las rivalidades nobiliarias para no debilitar la imagen de Inglaterra en su guerra contra Francia y porque él ama por igual a sus dos nobles. Sin embargo, al mismo tiempo que pronuncia estas palabras, toma una rosa roja y se la pone en la cabeza, indicando que esto no supone que se posicione a favor de uno u otro. Este gesto no pasa desapercibido para el duque de York, quien se siente agraviado por esta simbólica preferencia del monarca por su contrincante. Al hacer que se coloque una rosa roja, Shakespeare hace que las palabras de Enrique VI estén huecas y establece así una conexión semiótica y semántica con *3 Henry VI*, obra que una parte del público sin duda recordaría al haberse estrenado poco tiempo antes.

## 1.2. Los personajes alegóricos

Algo similar sucede con el uso que se hace en algunos de estos dramas historiales de personajes alegóricos —frecuentes en el teatro español hacia 1580—,<sup>9</sup> dado que los actores que interpretaban estos tipos de personajes debían quedar claramente caracterizados de manera visual para que el público los identificara. Al mismo tiempo, los dramaturgos aprovecharon este elemento espectacular para incidir en el carácter providencialista de la historia, una perspectiva de tradición medieval que todavía se percibe en varios de los dramas historiales compuestos hacia 1580-1600 (Dillon 97-110). En el segundo acto de *El casamiento en la muerte*, el personaje de Bernardo se queda dormido en una silla mientras aguarda la llegada del ejército francés. En el contexto del sueño hacen su aparición los personajes alegóricos de Castilla y León, identificados visualmente en escena a través “dos banderas” (Vega Carpio, 1897: 275). Los personajes alegóricos cumplen en esta escena una función encomiástica, marcada visualmente en el plano vertical haciendo que ocuparan la galería superior del fondo del escenario. Castilla augura a Bernardo grandes gestas y le refiere que su sangre llegará hasta los duques de Alba (a la sazón el quinto duque de Alba era el mecenas de Lope), mientras que León enumera la genealogía de los reyes godos, que llega hasta

---

<sup>9</sup> Recuérdense los personajes alegóricos que por esos mismos años emplearon dramaturgos como Cervantes, Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva, Virués, Rey de Artieda o Lobo Lasso de la Vega (Brioso Santos 82). Cuestión aparte, en la que no me puedo detener aquí, es la invocación de espíritus o demonios, de gran efectividad escénica, que encontramos en *1 Henry VI* (espíritus familiares que aconsejan a Juana de Arco) y en *2 Henry VI* (un espíritu invocado para conocer el futuro de Inglaterra), y que recuerdan a la aparición de un demonio o la reanimación de un muerto en la segunda jornada de *La Numancia* cervantina.

Felipe II, como garantía de la victoria de Bernardo sobre los franceses. La función celebrativa de índole religioso-nacionalista también caracteriza el uso de los personajes alegóricos de la Fama y de España hacia el final de la tercera jornada de *El cerco de Santa Fe*, aunque no hay ninguna acotación detallada que ofrezca mayores detalles acerca de cómo se representó visualmente a estos personajes en el escenario.

En *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, la música sirve como apoyo espectacular para la representación del personaje alegórico de la Fama, que toca la trompeta al entrar y marchar del escenario a través de la galería superior del fondo del escenario. Lara Garrido (102) ha destacado cómo el uso de esta galería para representar el mundo onírico del personaje refuerza la potencialidad simbólica del tablado con la escisión entre el mundo del suelo y el mundo de lo real. La arenga de la Fama concluye con dos endecasílabos en los que conmina al joven caballero a que coja la espada para enfrentarse al enemigo musulmán de Granada: “¡Al arma, al arma, ilustre Garcilaso! / Recuerda, pues, al son de mi trompeta. *Vase la Fama tañendo la trompeta, y despierta Garcilaso al ruido*” (Vega Carpio, 1900b: 223). La relación entre las palabras finales de la Fama y el sonido de la trompeta al marchar está dirigida no sólo al personaje de Garcilaso, sino que también cumpliría la función de entusiasmar al público y hacerlo partícipe auditivamente de la emoción de los grandes hechos que se han pronosticado. Como señala Kirschner (1997: 226), reverberaría entre los asistentes el deseo de derrotar al enemigo musulmán del norte de África.

### 1.3. Las cabezas artificiales

En relación con esta escena, el posterior combate cuerpo a cuerpo entre Garcilaso y Tarfe no tiene lugar en el escenario, a la vista del público, sino que es relatado por el mismo personaje de la Fama, quien refiere la victoria de Garcilaso sobre su contrincante musulmán desde una de las galerías del fondo del escenario. Al término del relato, el caballero cristiano vuelve a aparecer en escena llevando consigo en la mano “la cabeza del moro y el pergamino al cuello” (Vega Carpio, 1900b: 227). El uso de una cabeza artificial remite al gusto por la tradición trágica que cultivaron diversos dramaturgos inmediatamente anteriores a Lope y fue empleado con frecuencia en el teatro de la época (Ruano de la Haza 313). En esta escena sirve ante todo como forma de visualizar eficazmente el sentido de derrota total del enemigo y el triunfo del bando con el que se identifica el público. Al mostrar la cabeza de Tarfe, el enemigo es humillado.

Lo mismo sucede en el segundo acto de *El cerco de Santa Fe*, donde tras una batalla con tropas granadinas se presenta ante la reina Isabel un soldado raso llamado Hurtado, quien le había prometido presentarle diez cabezas de moros como pago por una merced que le había hecho. La acotación correspondiente informa de que el actor entraría en escena llevando “dos o tres cabezas” (Vega Carpio, 1900a: 243). El soldado explica que ha seleccionado unas pocas de entre las diez cortadas, aunque el motivo real detrás de esta diferencia entre el número de cabezas prometido y el presentado radicaría en las limitaciones del utillaje de la compañía. El mismo recurso espectacular cargado de valor simbólico está presente en la trilogía de Shakespeare. Por ejemplo, en el primer cuadro de *3 Henry VI*, Ricardo, uno de los hijos del duque de York, enseña a su padre y compañeros la cabeza de Somerset (“Shows the head of Somerset”, *3 Henry VI* 1.1.15), rival político a quien había matado en un duelo en *2 Henry VI*, para así mostrar sus habilidades como guerrero. Cuando en el segundo acto se reúnen los reyes, el príncipe y varios nobles en la población de York para debatir quién heredará el trono, lo hacen con la cabeza de su rival derrotado, el duque de York, situada en el nivel superior del



escenario, como dejan implícitas las palabras que la reina Margarita dirige a su esposo: “Yonder’s the head of that arch-enemy / that sought to be encompassed with your crown” (3 *Henry VI* 2.2.2-3). El uso de estas cabezas artificiales no debe leerse como un mero interés de los dramaturgos por impresionar al público con un elemento violento, sino que se explica por el valor simbólico que adquieren estas cabezas decapitadas en estos dramas dentro de los parámetros de enfrentamientos bélicos entre bandos opuestos.

#### 1.4. Las armaduras y armas

El componente bélico de estas obras se refleja asimismo en la presencia constante de armas y armaduras en el escenario, otro elemento de gran vistosidad escénica y que refuerza el carácter militante de estos dramas. Traeré a colación tan sólo tres ejemplos de los muchísimos que existen en los primeros dramas históricos de Lope y Shakespeare. En el final de *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, el joven caballero cristiano que da nombre al drama decide desobedecer la orden del rey Fernando y salir al campo de batalla para enfrentarse en singular combate a Tarfe. Hace llamar a sus criados para que lo preparen para el combate, y es armado en escena al mismo tiempo que comenta con tono altamente heroico cada una de las piezas que le colocan:

Pon esa gola en mi dichoso cuello,  
 porque enderece al cielo mi deseo,  
 y en él contemple el premio que me aguarda  
 si muero por defensa de la Virgen.  
 Aprieta el peto, porque encubra y guarde  
 el noble corazón, que me endereza  
 a aquella empresa honrosa que tomaran  
 mil ángeles y el dulce secretario  
 de la embajada del Eterno Padre,  
 si dél les fuera dado y concedido.  
 Pon sobre mi cabeza la celada,  
 señal de la corona de victoria  
 que ya me espera si muriendo vivo.  
 Dame ese escudo de la fe cristiana,  
 con cuyo amparo pienso defenderme  
 de la soberbia e hinchazón del bárbaro,  
 Muestra esa lanza de mi buen deseo,  
 por quien espero la victoria y lauro;  
 y mientras hago mi oración al cielo,  
 con el mayor secreto que ser pueda  
 aparejadme mi alazán caballo. (Vega Carpio, 1900b: 227)

La conjunción de lo visual y de lo verbal en esta escena, que se refuerzan mutuamente a través de esta *écfrasis* escenificada, invita a pensar que Lope buscó con esta escena impresionar al público, subiendo el tono épico de la acción por medio de las palabras del personaje de Garcilaso y preparando al espectador para la conclusión victoriosa que poco después tendrá lugar. El héroe se convierte en el foco de toda la atención y la armadura remarca visiblemente sobre el escenario el carácter militar de la gesta (y de la victoria) a la que marcha a enfrentarse Garcilaso.

Lope emplearía un recurso similar en *El casamiento en la muerte*, en cuyo segundo acto se presenta a Bernardo del Carpio siendo armado por sus criados (“Sale Bernardo y criados, que le van armando”, Vega Carpio, 1897: 275) en preparación a la llegada del ejército francés. Bernardo quiere descansar antes de la batalla portando su armadura completa (“No falta sola una hebilla” —Vega Carpio, 1897: 275—, afirma uno de los criados que le arma), para lo cual se sienta en una silla para echar una cabezada. La escena muestra el tópico del reposo del guerrero, que da pie además a que Bernardo tenga un sueño premonitorio. Igualmente, la batalla de Roncesvalles permite mostrar en escena toda la parafernalia militar, con los caballeros con sus armaduras y enfrentándose con las espadas desenvainadas. Esto puede adquirir un valor simbólico como sucede cuando el héroe francés Roldán se presenta, a punto de expirar, “herido y la espada desnuda” (Vega Carpio, 1897: 278). Dicha espada es la célebre Durandana, que según la tradición había sido originariamente la espada del troyano Héctor. Roldán, deseoso de prevenir que sus enemigos puedan hacerse con este preciado objeto, termina por atravesar una peña con ella e impedir que nadie pueda sacarla de ahí, cual Excalibur arturiana:

*Tira Roldán la espada*

ROLDÁN            ¡Romperte quiero en esta peña dura!  
                          ¡Ea, fuerte Durindaina! ¿Qué, no quieres?  
                          ¡Pues entra por la peña, y tú procura  
                          que no te saquen, ni otro dueño esperes!

*Hinca la espada en la peña* (Vega Carpio, 1897: 278)

### 1.5. Las escenas de conjunto

Un sencillo pero efectivo recurso escénico es el de presentar en escena un conjunto numeroso de personajes, lo que ofrecía un contraste con las escenas articuladas en torno a unos pocos actores. Es el caso del cuadro inicial de *3 Henry VI*, que tiene lugar en el palacio real. Ahí llegan primero el duque de York y sus partidarios con la intención de hacerse con el poder, y el duque de York llega incluso a sentarse en el trono para simbolizar su deseo de ser coronado monarca. Irrumpe a continuación el rey Enrique VI, acompañado por los nobles que le son leales, e intenta negociar con su contrincante una salida pacífica al conflicto. Cada uno de los dos bandos estaba visualmente identificado por el uso de una rosa blanca o de una rosa roja, y el número de actores que debía haber en escena superaba de largo la decena: diez actores principales representan al rey y los nobles enfrentados, a los que hay que sumar un número de personajes no computables que servían de acompañamiento, y a los que las acotaciones se refieren tan sólo como “Soldiers” (*3 Henry VI* 1.1) y “the rest” (*3 Henry VI* 1.1.49).

El fuerte peso de lo militar en estas obras era especialmente propicio para desplegar escenas de conjunto. Espectacular es el momento del segundo acto de *El casamiento en la muerte* donde el ejército castellano-leonés aguarda en Roncesvalles la llegada del ejército francés encabezado por Carlomagno. El destacamento español se representa en escena con los reyes de Castilla y de Aragón, Alfonso y Marsilio, y los héroes Bernardo y Bravonel, todos ellos acompañados por “soldados, cajas y banderas, una con un león pintado, otra con el padre de Bernardo, preso” (Vega Carpio, 1897: 272). Más adelante el ejército francés se representa físicamente en escena de manera

idéntica, con la presencia del emperador Carlomagno acompañado por siete de sus caballeros y por un grupo de “cajas y banderas” (Vega Carpio, 1897: 274). Ante la enormidad de la batalla, la victoria española queda engrandecida, y es por ello especialmente merecedora de permanecer en la memoria colectiva. En el tercer acto Lope recurre de nuevo a una escena de conjunto al representar una entrada triunfal del ejército español en León, acto que se escenifica mediante la presencia sobre el tablado de “cajas, soldados y banderas, en orden; don García, don Rodrigo Rasura, don Ramiro, Bernardo del Carpio y el rey Alfonso el Casto” (Vega Carpio, 1897: 283). Esta amplia presencia de actores en el escenario permite un contraste con la escena siguiente, donde quedan a solas el rey y Bernardo, y éste puede echarle en cara que no haya cumplido todavía su promesa de permitir que sus padres se casen para así quedar legitimado.

Como apunta el último ejemplo citado, el recurso podía engarzarse con aspectos semánticos del desarrollo de la trama, haciendo que el espacio horizontal del tablado adquiriera valor simbólico gracias a la disposición en escena de los representantes. La apertura de *El casamiento en la muerte* aprovecha muy bien este potencial de la escena de conjunto. La obra se inicia con la entrada sucesiva en el tablado de cuatro nobles castellanos (Hernán Díaz, Rodrigo Rasura, don García, don Ramiro), cada uno de los cuales recita una octava real en la que manifiesta su rechazo a la voluntad del monarca de nombrar al francés Carlomagno heredero del trono. Una posible disposición del espacio haría que, tras recitar su octava, cada actor se colocara a uno de los lados del tablado, creando así un equilibrio escénico que focalizara la atención en el espacio central. Precisamente ahí se colocaría el rey Alfonso II el Casto al llegar, quien discute con todos los presentes la herencia del trono. La escena de grupo se completa con la llegada alborotada de Bernardo del Carpio, quien tiene que forcejear con los guardas que protegen la entrada a la sala donde se encuentra el rey para recriminarle que todavía mantenga presos a sus padres para impedir sus bodas, y acusarle de vender a España entregándosela a un monarca francés. La arenga de Bernardo concluye con una invocación a todos los linajes de nobles castellano-leoneses para que le sigan e impidan la afrenta que el rey quiere causar. La acotación (“Vase Bernardo, y todos tras él, y queda solo el Rey”, Vega Carpio, 1897: 261) requería que los nobles presentes marchasen tras Bernardo, dejando así solo al monarca sobre el tablado. El contraste permite mostrar la soledad política en la que se encuentra el monarca y forzarle a reconsiderar su decisión inicial de entregar la corona a Carlomagno.

## 1.6 La batalla

El componente militar de las tramas también permitía a los dramaturgos representar en escena grandes batallas, para lo cual aprovechaban diversas técnicas dramáticas. Una de ellas es la representación rápida y sucesiva de escenas de combate individual, lo que acelera el ritmo de la acción con las entradas y salidas de personajes, y que sirve como eco simbólico del caos que caracteriza una batalla. La otra es el empleo del interior del fondo del escenario como recurso para dotar de profundidad a la acción, haciendo que algún actor recite unos versos o que suenen ruidos de combate para crear entre el público la ilusión de una batalla que excede las limitaciones del espacio del tablado y que abarca más allá de lo que la vista puede percibir.<sup>10</sup> Véase el inicio de la batalla de Roncesvalles tal y como se representa en el final del segundo acto

---

<sup>10</sup> Este efecto de profundidad creado auditivamente, que expande el plano horizontal del tablado hacia un espacio invisible pero que se oye, fue empleado por numerosos dramaturgos del período, como Cervantes, Virués, Tárrega, Aguilar o Turia (Brioso Santos 75), y que también aparece a lo largo de la trilogía de Shakespeare sobre Enrique VI.

de *El casamiento en la muerte*, donde se combinan varias estrategias de puesta en escena:

*Aquí se da la batalla, y salen Bravonel y Oliveros peleando*

BRAVONEL    ¡Ríndete, loco Oliveros!

OLIVEROS    ¿Quién eres, moro cruel?

BRAVONEL    Soy Bravonel.

OLIVEROS                    ¿Bravonel?  
Pues ¿por qué no me haces fieros?

*Vanse, y dice dentro Roldán*

ROLDÁN        ¡Muertos somos, caballeros!  
¡Engañanos Galalón!  
Muchos los de España son;  
morid todos como buenos.

*Salen Dudón, Montesinos y don Beltrán el viejo*  
(Vega Carpio, 1897: 277)

Algo similar sucede en el tercer acto de este drama, cuando el ejército moro que persigue los restos de los soldados franceses se enfrenta a ellos en la Peña de Francia: “hacen luego la batalla, saliendo algunos moros y franceses peleando. Vuelve a salir Dudón” (Vega Carpio, 1897: 282). Quizá sucedería lo mismo al inicio del segundo acto de *El cerco de Santa Fe*, donde la acotación lee “Empiézase con una batalla, y sale Garcilaso solo” (Vega Carpio, 1900a: 241), lo que invita a pensar que o bien se recurriría a anunciar por medio de sonidos que había una batalla en marcha, como se hace en una batalla posterior (“Suena ruido de armas dentro”, Vega Carpio, 1900a: 256), o bien algunos actores entrarían y saldrían del tablado escenificando una escena de combate. El recurso auditivo es especialmente utilizado por Shakespeare en su trilogía sobre Enrique VI, donde encontramos desde referencias a ruidos de armas (“Alarum”, 3 *Henry VI* 1.1), al ruido de un ejército en movimiento generado con un sutil ruido de tambores para hacer parecer que todavía se encuentra en la lejanía (“A march affar off. EDWARD I hear their drums”, 3 *Henry VI* 1.2.66-67).

Había recursos visuales adicionales que podían complementar este elemento de la puesta en escena. Es bastante conocido el uso que hace Lope en el inicio del tercer acto de *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* de un lienzo pitando para representar la ciudad de Santa Fe, como ilustra la acotación correspondiente: “Descúbrese un lienzo y hase de ver en el vestuario una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias, con música de trompetas y campanas” (Vega Carpio, 1900b: 221). Algo similar sucede en el segundo acto de *El casamiento en la muerte*, donde los héroes Bernardo y Bravonel exploran la cueva encantada de Roncesvalles. Aunque Bernardo se muestra reticente a entrar en ella, Bravonel se niega a dar marcha atrás y penetra en este espacio mágico acompañado por el héroe castellano. En ese momento se emplea el recurso escénico del torno para fingir que una piedra de la cueva se gira y hace visible una representación pictórica de una batalla: “Vuélvese una piedra, y vese una batalla pintada” (Vega

Carpio, 1897: 273). Probablemente se utilizase el mismo recurso del lienzo pintado empleado en *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe* para representar esta batalla. Los personajes de Bernardo y Bravonel se encargan de verbalizar supuestos detalles de esta representación pictórica, que mostraría el pronóstico de la victoria de España sobre Francia, y la futura desgracia de Roldán y de los doce pares. *Écfrasis* y escenografía se aúnan para celebrar el espíritu nacionalista que atraviesa este drama.

## 2. La puesta en escena del individuo

La segunda característica más interesante de los primeros dramas históricos tanto de Shakespeare como de Lope es el papel que conceden ya a individuos concretos en la evolución de la historia, buscando un complejo e innovador punto de encuentro entre lo particular y lo colectivo, la dimensión privada y la dimensión pública, un binomio que Kurt Spang (13-16, 19) considera en tensión dentro del drama histórico. De ahí que los primeros dramas históricos de Lope supongan una interesante mezcla de hechos famosos públicos (la guerra de Granada, la batalla de Roncesvalles) con hechos famosos privados (la gesta de Garcilaso de la Vega, la legitimación de Bernardo del Carpio), pues no se concibe una historia desconectada de las gestas de individuos específicos. Joan Oleza (158) ha destacado recientemente el papel que juega en algunos dramas históricos de Lope el que “un personaje que se siente yo, y que se reconoce como tal, se incorpora con sus acciones propias a la historia, como un agente de acontecimientos real o potencialmente históricos”. Los hechos privados pueden quedar involucrados en hechos famosos públicos (Oleza, 2012: 78) y así pasar a formar parte de la memoria colectiva —reforzada precisamente a través de la actualización artística de los acontecimientos del pasado que supone el teatro. Neema Parvini (122-173), por su parte, ha incidido en esta concepción humanística de la historia en Shakespeare, quien indaga en las terribles consecuencias que para el país tuvieron las decisiones tomadas por el monarca Enrique VI y los nobles que conspiraron contra él para hacerse con el trono. Se trata de una doble dinámica: no deja de ser un discurso nacional, pero al mismo tiempo supone una fina observación de las responsabilidades individuales en el transcurso de la historia.

### 2.1. Las limitaciones del monarca

Este análisis del individuo se observa sobre todo a través de un proceso doble: exponiendo en escena las limitaciones que pueden afectar a la figura del monarca; y celebrando las gestas de héroes distintos al rey.<sup>11</sup> Dillon (21) ha apuntado la vinculación que puede existir sobre el escenario entre la crítica a los poderosos y la existencia de otros personajes que actúan de contrapunto: “dramatized history can offer a different perspective by inserting scenes that look at the actions of the great through the eyes of men firmly anchored in the jobs they do, who see clearly the distortion and corruption of ambition, freed, and a life led within the factional confines of the court”. El peligro que para el bienestar de la nación supone un monarca débil en su liderazgo representa uno de los ejes centrales de la trilogía shakesperiana, donde la inseguridad de Enrique VI contribuye a la irrupción de la guerra civil entre las familias de Lancaster y de York. En una célebre escena del segundo acto de *3 Henry VI* se presenta al monarca en un

---

<sup>11</sup> Como afirma Rojas Villandrando en la ya citada *Loa de la comedia*, vinculándolo a la utilidad social del teatro: “porque aquí representamos / una de dos: las proezas / de algún ilustre varón, / su linaje y su nobleza, / o los vicios de algún príncipe, / las crueldades o bajezas, / para que al uno se imite / y con el otro haya enmienda” (Rojas Villandrando 149).

soliloquio en la cima de un monte, a donde acude en medio del fragor de la batalla tras haber sido apartado de la misma por la reina, que lo considera un impedimento para la victoria. En un momento en que su corona está en juego, Enrique VI evidencia su incapacidad para hacer frente a la situación en la que se encuentra. En vez de mostrarse batallador, en un lírico monólogo expresa su voluntad de escapar de su posición social y convertirse en un simple pastor. La elección de Shakespeare de hacer que el rey pronuncie este discurso lírico en soledad sobre el tablado refuerza visualmente el significado de toda la escena. Las consecuencias que un carácter inadecuado para el gobierno tiene para el conjunto del país suponen uno de los *leitmotifs* que articula la trilogía shakespeariana, la cual plantea preciosamente la problemática evolución del feudalismo al estado moderno que atraviesa la alta edad moderna (Loehlin 136).

En el caso de Lope, las reflexiones en torno al poder y las consecuencias que tiene la condición humana de los gobernantes no es un elemento tan central a todas sus primeras comedias históricas, pero sí que aparece en *El casamiento en la muerte*. El personaje del rey Alfonso II el Casto se configura como un monarca injusto, cuyas decisiones van en contra tanto del bien común como de la rectitud debida a sus vasallos. Ya he mencionado antes cómo la escena de conjunto que abre *El casamiento en la muerte* escenifica potentemente de manera visual la polarización y enfrentamiento entre el monarca y sus nobles por la decisión de Alfonso II de nombrar heredero del reino a Carlomagno. También en sus decisiones privadas muestra Alfonso II la injusticia de su comportamiento y las consecuencias negativas que conlleva. Pese a los continuos requerimientos de Bernardo, el rey castellano no termina por conceder la libertad al padre del noble héroe para que pueda casarse con su madre y así eliminar su bastardía a través de un matrimonio legítimo. Lope no duda en presentar al monarca como el causante de esta injusticia hacia Bernardo, y éste se lo echa en cara en diversas escenas. La tensión se manifiesta a veces con una disposición escénica mínima pero eficaz, como sucede de manera magistral en el tercer acto. Bernardo queda a solas en el escenario y recita un poderoso monólogo en el que se lamenta de su infortunio, y que articula dramáticamente dirigiéndose a su espada. Henchido de rabia por el comportamiento de Alfonso II el Casto, Bernardo considera que es inútil que ponga su espada al servicio del rey y decide quitársela del cinturón donde la lleva colgada en un gesto de rebeldía, llegando incluso a debatir consigo si debe matar al monarca por traidor. El uso del *atrezzo*, el gesto y el tono de voz del actor que interpretara a Bernardo son los elementos que se ponen en juego en este monólogo para manifestar en escena toda la rabia del protagonista.

## 2.2. Las gestas del héroe

La segunda estrategia principal desarrollada por Lope y Shakespeare para reflexionar teatralmente acerca de la responsabilidad de los individuos en la historia es el interés en presentar las gestas de un héroe. Bajo ello subyace la idea de que el bienestar del reino no depende tan sólo del monarca, sino que se trata de una tarea en la que interviene un mayor número de individuos, cuyas acciones tienen consecuencias directas en el devenir histórico. En el caso de los dramas de Lope, este elemento presenta una clara vinculación con la materia genealógica, en el sentido de que la conmemoración del héroe caballeresco supone la celebración de un determinado linaje nobiliario, con la consiguiente búsqueda de mecenazgo que podría conllevar (Ferrer Valls, 2012). Esta faceta no aparece en el caso de las obras de Shakespeare, pues en Inglaterra las dinámicas de mecenazgo funcionaban por cauces algo distintos al caso español. Pero ambas tradiciones muestran un interés en presentar cierta responsabilidad

compartida por una serie de individuos en el contexto de los grandes acontecimientos históricos, quedando los reyes al margen de la acción en estas ocasiones.

En la trilogía de Shakespeare, el mejor ejemplo lo encontramos en *1 Henry VI* y la figura de John Talbot, el comandante de las fuerzas inglesas en Francia que se enfrenta al ejército encabezado por Juana de Arco. Este episodio de la trilogía tiene por función principal mostrar las taras que ya caracterizaron el comienzo del reinado de Enrique VI, especialmente en relación con la pérdida de las posesiones inglesas en el continente. La figura del héroe Talbot, que resiste con valentía los avances de las tropas francesas y despliega a lo largo del drama un comportamiento ejemplar, emerge como la figura dominante. Como ha señalado Pearlman (25), Shakespeare desarrolló el personaje de Talbot a partir de los ideales caballerescos que se asociaban a un pasado más noble. Son valores como la lealtad, la valentía y el coraje en el fragor de la batalla. Esta valentía heroica es destacada por medio de algunos recursos de puesta en escena. Memorable es también la escena a principio del acto cuarto cuando Talbot, en un ataque de ira, arranca de la pierna de Falstofe el emblema de la orden de Garter como castigo por haber huido del campo de batalla de Patay, pues, como afirma Talbot, a dicha orden sólo deben pertenecer los caballeros de noble nacimiento y comportamiento virtuoso.

La importancia de las gestas del héroe caballeresco es central a los tres primeros dramas históricos de Lope, dominados por la figura de Bernardo del Carpio en *El casamiento en la muerte* y por una serie de caballeros cristianos y musulmanes en sus dos dramas del cerco granadino. En el caso de *El cerco de Santa Fe*, se enfatiza que la heroicidad en el asedio a la ciudad de Granada es una tarea compartida por todos los involucrados, dado que el drama se configura como una sucesión de hechos valerosos por parte de los caballeros cristianos, que compiten entre sí para lograr la más ilustre hazaña. Así, un soldado raso es capaz de presentarse tras una escaramuza con las tropas granadinas portando nueve cabezas de soldados enemigos; Hernando del Pulgar consigue entrar en la ciudad de Granada y clavar con su lanza en la puerta de la mezquita una hoja con la oración del Ave María, y finalmente el joven Garcilaso vence en combate individual al moro Tarfe.

La importancia del héroe individual en varios de estos dramas se refleja asimismo en el uso que se hace de un recurso de puesta en escena muy frecuente en el teatro bélico de finales del siglo XVI: el uso de la galería superior del fondo del escenario para representar las murallas de una ciudad. La presencia de este recurso en lo que se ha llamado “comedias de cerco” remite a la tradición espectacular de ascendencia cortesana (Sirera 179; Ferrer Valls, 1991: 75-77), y fue empleado por diversos dramaturgos barrocos para dar vistosidad a los asaltos a las ciudades (Ruano de la Haza 214). Es también un recurso usado para destacar la valentía de héroes secundarios. En las escenas finales del primer acto de *El cerco de Santa Fe* el fondo del escenario representa los muros de Granada y una de sus puertas —probablemente la central—, la puerta principal de acceso a la ciudad. A ésta se acercan dos caballeros para clavar unos rótulos con sus puñales en señal de osadía y de orgullo patrio: primero lo hace un caballero portugués para defender la grandeza de la nación portuguesa sobre la castellana, a quien sigue el noble don Martín Fernández, quien no quiere ser menos que el portugués y coloca su rótulo más adelante, acrecentando así el honor español. Todo esto sucede bajo la mirada de soldados granadinos, situados en la galería superior. La escena se completa con la llegada de Tarfe, quien llega ensangrentado del campo de

batalla tras haber luchado contra varios soldados españoles,<sup>12</sup> sólo para encontrarse con los rótulos clavados en la puerta de su ciudad.<sup>13</sup>

Este recurso fue también bastante utilizado en el teatro comercial inglés (Gurr 224). Shakespeare lo utiliza admirablemente en *1 Henry VI*, dado que esta obra de la trilogía es especialmente bélica al centrarse en los intentos de los ingleses por mantener las posesiones que tenían en tierras francesas y evitar que cayeran en manos del ejército liderado por Juana de Arco. Aunque se encuentran escenas donde se hace un uso esperable de este elemento de puesta en escena, en ocasiones se emplea específicamente para visualizar la valentía de un individuo. Por ejemplo, entre el primer y segundo actos de *1 Henry VI* se asiste al asalto a la ciudad de Orleans. La última escena del acto se inicia de noche, con los personajes del delfín Carlos, Juana de Arco, dos nobles franceses y un número indeterminado de soldados colocados en la galería superior del fondo del escenario (“Enter on the walls”, *1 Henry VI* 1.6.1), comentando desde lo alto de la muralla de la ciudad la aparente contención de los asaltos ingleses. Estos personajes son sustituidos al inicio del segundo acto por un sargento y dos centinelas, quienes son los encargados de hacer guardia en la misma muralla. Aprovechando la oscuridad de la noche y la confianza de los franceses, John Talbot se hace acompañar por dos fieles suyos hasta el muro de la ciudad, portando en sus manos tres escalas (“with scaling ladders”, *1 Henry VI* 2.1.7). Consiguen escalar los muros y asaltar la ciudad antes de que los guardas se den cuenta de lo que sucede. Para escenificar la sorpresa del asalto, Shakespeare hace que varios actores que interpretan a franceses salten despavoridos y en camisa desde lo alto del muro hasta el escenario (“The French leap over the walls in their shirts”, *1 Henry VI* 2.1.38), un salto que podía suponer una caída de algo más de dos metros (*1 Henry VI* 165).

### 2.3. El reto individual

La gallardía de los héroes se puede poner en escena en ocasiones a través del recurso del reto individual, que funciona como recurso inverso a las escenas de conjunto al focalizar toda la atención en escena en dos (o pocos más personajes) que van a batirse en duelo. Este recurso escénico está firmemente integrado en el desarrollo de las tramas

---

<sup>12</sup> El uso de sangre falsa para dar vistosidad a una escena figura también en la trilogía de Shakespeare, como en una escena del tercer acto de *1 Henry VI* donde se indica que varios criados del regente Gloucester y del cardenal Winchester aparecen en escena con las coronillas sangrientas con motivo del enfrentamiento entre estos dos bandos (“Enter in skirmish, with bloody pates”, *1 Henry VI* 3.1.85).

<sup>13</sup> El enojo de Tarfe se incrementa al escucharse desde el interior de la ciudad el ruido de las justas que varios caballeros moros deciden celebrar como forma de mostrar su desprecio hacia el cerco cristiano. Por medio de recursos sonoros (“Suenan de dentro cascabeles y tambor, y hablan los moros desde dentro”, Vega Carpio, 1900a: 240) que evocan el interior bullicioso de la ciudad en fiestas, Lope amplifica la sensación de profundidad que podía caracterizar el recurso escénico de representar las murallas de una ciudad por medio del fondo del escenario. Este elemento de puesta en escena podía llegar a complicarse haciendo que algún actor tuviera que descender de esta galería, como sucede en el tercer acto de *El cerco de Santa Fe*. Una dama mora de alcornia, deseosa de los higos que produce una higuera a los pies de la muralla de la ciudad, hace que un criado descienda usando una cuerda para cogerle los tan deseados frutos. La acotación correspondiente presenta perfectamente lo llamativo de esta escena, donde la sensación de altura se refuerza con el movimiento vertical del actor atado con una cuerda: “Salen dos moras, y una a la almena, donde ha de estar puesta una higuera abajo, y atan un moro, y descuélganle con una cesta en el brazo” (Vega Carpio, 1900a: 249). La escena, que se extiende durante una treintena de versos, se remata con la irrupción de un caballero español, quien corta la cuerda del moro para llevárselo prisionero.



del drama historial,<sup>14</sup> pues permite incidir escénicamente en la valentía del individuo. Por ejemplo, una serie de cuadros del primer acto de *El casamiento en la muerte* tienen lugar en París, donde se celebran grandes fiestas ante la noticia de que Carlomagno se convertirá en el heredero al trono de Castilla y León. Este ambiente festivo da pie a que se manifiesten las pullas por cuestiones de honor y rivalidades que existen entre varios de estos caballeros: Durandarte y Oliveros, Dudón y Montesinos, y sobre todo Reinaldos y Roldán. Las tres parejas bravuconamente se emplazan a enfrentarse en un reto para dirimir la supremacía de cada caballero. El desafío múltiple, con las tres parejas situadas sobre el escenario con las espadas desenvainadas, supondría una escena de gran espectacularidad con la polarización espacial mediante la disposición de los actores en dos bandos enfrentados. Justo entonces irrumpe en escena Carlomagno, alertado por el aviso de un criado y dispuesto a poner fin inmediatamente a estas trifulcas, con lo que el reto es frustrado.

Esta escena prepara el cuadro final del acto, cuando las tres parejas de caballeros acompañan a Carlomagno en una de las salas de su palacio para celebrar su pronta posesión de los reinos de Castilla y León. En ese momento llega al lugar Bernardo del Carpio, quien ha sido enviado por mensajero por Alfonso II el Casto para comunicar al emperador francés su decisión de revocar su intención de nombrarlo su heredero motivado por el rechazo de los reinos peninsulares, y para avisarle de que no intente entrar en España con sus ejércitos porque una coalición cristiano-musulmana se lo impediría. En medio de la sala donde se encuentra Carlomagno con algunos de sus mejores caballeros, Bernardo del Carpio se muestra arrogante (“Toma silla Bernardo del Carpio con estruendo, y siéntase”, Vega Carpio, 1897: 269) e imbuido por un espíritu patriótico al comunicar a los franceses las noticias que trae. Esta escena, de gran tensión, concluye con un enfrentamiento verbal entre Bernardo y Roldán, quienes se emplazan para un futuro encuentro en España. Éste tiene lugar a final del segundo acto, en la batalla de Roncesvalles, cuando, estando moribundo y desarmado Roldán, reta a gritos a Bernardo. Éste llega al lugar, arroja su espada y se lanza sobre el caballero francés (“abránzanse riñendo”, Vega Carpio, 1897: 279). Tiene lugar un combate cuerpo a cuerpo entre los dos, que concluye con la muerte de Roldán a manos de Bernardo, quien acaba con él elevándolo con sus brazos y asfixiándolo con ellos, como hizo Hércules con Anteo.

Este recurso de puesta en escena ofrece diversas posibilidades a los dramaturgos. A veces el reto se frustra, como al final del primer acto de *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, donde el celoso Gazul echa mano a la espada para enfrentarse a Tarfe por haber cortejado a la dama de la que está enamorado, pero la irrupción en escena de la reina impide que la pelea llegue más allá de unas escaramuzas iniciales. A veces es tan sólo una escaramuza, como el breve combate cuerpo a cuerpo que tienen John Talbot y Juana de Arco en el primer acto de *1 Henry VI*, en el que la heroína francesa se muestra más hábil que el inglés en la lucha cuerpo a cuerpo, pero abandona el combate aunque vaya venciendo aduciendo que todavía no es hora de que Talbot muera. Esto prepara la tensión del siguiente encuentro entre los dos paladines. Otras veces el reto da paso a una peripecia sorprendente, como en el final del segundo acto de *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, donde Tarfe se enfrenta a quien cree que es un mozo, pero es en realidad Alhama, una dama a la que había burlado en el pasado con una promesa de matrimonio que no llegó a cumplir. Alhama se arma para enfrentarse al hombre al que quiere porque prefiere morir a sus manos que seguir viviendo deshonorada. Al poco de iniciar el

---

<sup>14</sup> Este motivo y recurso escénico figura en otros dramas históricos de la época, como las obras de Juan de la Cueva *El saco de Roma* y *El cerco de Zamora*, o en *El cerco de Rodas* y *El cerco de Pavía y prisión del rey de Francia* de Francisco Agustín de Tárrega.

combate, Tarfe hiere a Alhama, quien cae a tierra. Cuando ella se quita su casco y le revela su verdadera identidad, Tarfe se arrepiente enormemente de todo el daño que ha causado a Alhama y, como forma de compensarla, la pide que le dé su mano como señal de casamiento para restituir su honor. Esta promesa matrimonial sirve para que Alhama recupere su salud casi milagrosamente y marche al lado de Tarfe, quien por medio de este reto redime su pasado celoso y deshonorador.

#### 2.4. El conflicto humano

El singular papel que se concede en estas obras a héroes caballerescos establece puntos de contacto entre este temprano drama historial y la tradición épica, pero con una novedad: no se trata de personajes unidimensionales, en el sentido de que sólo se les presente desde la óptica guerrera, sino que Shakespeare y Lope los dotan de una cierta profundidad humana. Esto se refleja en algunas decisiones de puesta en escena. En *I Henry VI* sobresale la escena en que John Talbot y su hijo mantienen su última conversación antes de lanzarse a una batalla contra los franceses condenada de antemano por la clara inferioridad de las tropas inglesas. Aunque John Talbot intenta convencer a su hijo de que huya, finalmente acepta que lo más honroso es que fallezcan juntos en el campo de batalla. Como señala Pearlman (28-29), con esta escena Shakespeare incide en la lealtad familiar y la emoción, valores mucho más humanos que nociones más abstractas, como el patriotismo, que emergen en otros lugares de la obra. De ahí la escena de gran intensidad en la que el cuerpo sin vida del hijo de John Talbot es llevado ante el caballero, quien acaba muriendo por el dolor que le causan la pena ante la muerte de su hijo y las heridas que ha sufrido.

En el caso de Lope destacaré las escenas finales de *El casamiento en la muerte*, caracterizadas por un poderoso patetismo y por un hábil uso por parte de Lope del mismo recurso de la muerte en escena. Después de salvar la vida de Alfonso II el Casto y de haber obtenido de él el anillo y aprobación para que sus padres se casen, Bernardo del Carpio llega al Castillo de Oro, donde el rey ha tenido prisionero a su padre durante tantos años. Allí le recibe el alcalde del castillo, quien indica a Bernardo que abra una puerta y descorra una cortina para ver a su padre. Al hacerlo, Bernardo descubre horrorizado el cadáver de su padre, sentado en una silla, quien ha muerto de viejo antes de que su hijo pudiera llegar a verlo para casarlo con su madre: “Descubren una cortina, y ve Bernardo el Conde muerto, sentado en una silla” (Vega Carpio, 1897: 288). Lope hace así uso del espacio de apariencias, o hueco central de la parte del fondo del escenario, para lograr un efecto de gran patetismo con la revelación repentina del cadáver del padre de Bernardo. De este modo el impacto no sólo es para el personaje, sino también para el público, al que se revela esta peripecia con la misma inmediatez. Lope no se queda en este uso del espacio de las apariencias. En la escena final del drama, el propio Bernardo utilizará el cadáver de su padre de un modo efectista, haciendo que se case con su madre. Para ello, y tras sacar a su madre del convento donde se encontraba y llevarla al castillo, toma la mano de su madre y la mano del cadáver de su padre, haciendo que se la cojan como si fueran a desposarse. Bernardo pregunta a su madre si acepta casarse con su padre y, tras dar ella el sí, le hace la misma pregunta al cadáver de su padre. Para poder legitimar simbólicamente el consentimiento de su padre y, ante la evidente posibilidad de que acepte de palabra, Bernardo le pide que afirme con la cabeza a modo de consentimiento, para lo cual “toma la cabeza con la mano, y hácela bajar” (Vega Carpio, 1897: 290). Con estos gestos, Bernardo los une en matrimonio, con lo que él queda legitimado ante los ojos de la sociedad y de los cielos. Al editar esta comedia, Menéndez Pelayo destacó el gran valor poético de esta escena

inventada por el Fénix: “Si esta escena estuviera en Shakespeare, todo el mundo la sabría de memoria y no hubiera habido palabras con qué ensalzarla. Como está en Lope, ni los españoles mismos se acuerdan de ella” (214).

Shakespeare hace también uso de la muerte como recurso escénico siguiendo las convenciones de mayor crudeza que requiere el teatro de venganza. Así sucede en *3 Henry VI*. Uno de los hijos del duque de York es capturado cuando marcha a encontrarse en su casa con un noble del bando rival, Clifford, cuyo padre había muerto a manos del de York. Clifford aprovecha la ocasión para asesinar a su rival de una puñalada en escena, y se lleva luego el cadáver consigo. Unas escenas más adelante es el mismo duque de York quien es capturado por Clifford y la reina Margarita tras una batalla. El de York se encara a la reina y la insulta cuando le hace entrega de un pañuelo bañado en la sangre de su hijo para que se limpie las lágrimas con él. Se consuma entonces la venganza, con Clifford apuñalando por dos veces al de York y haciendo lo mismo la reina una vez más.

## 2.5. El estamento popular

Tanto Shakespeare como Lope se preocupan también por implicar a personajes que no son nobles en sus dramas historiales, y esto se refleja en ciertos usos de puesta en escena. En *El cerco de Santa Fe*, Lope presenta al soldado Hidalgo, un soldado raso que sufre las penalidades de la vida soldadesca, pero que recibe la ayuda de la mismísima reina Isabel, participa en una batalla contra las tropas granadinas como cualquier otro valeroso caballero cristiano y acaba logrando honores tras derrotar a nueve soldados enemigos: la gloria de los grandes acontecimientos históricos es una gloria al alcance de muchos. Pero también los padecimientos históricos afectan a todos. Especialmente dramática es una escena de *3 Henry VI*, que se nos presenta como una estampa de los horrores de la guerra civil por el trono de Inglaterra. En un determinado momento, entran en escena dos hombres con sendos cadáveres de contrincantes a los que han vencido en batalla. Al levantar las viseras y descubrir los rostros de aquellos a quienes han matado, descubren para su espanto que tienen entre sus brazos respectivamente a su propio padre y su único hijo, a quienes las circunstancias habían situado como combatientes en el bando enemigo. El patetismo de la escena no está destinado tan sólo a conmover catárquicamente al público mediante este despliegue escénico de un doble parricidio inintencionado. La escena también sirve para incidir en cómo los conflictos históricos, aun cuando están dirigidos por las élites el país, conciernen al conjunto de la nación, incluyendo a ciudadanos rasos.<sup>15</sup> No es casualidad que las didascalías identifiquen a ambos personajes de manera genérica, nombrándolos respectivamente tan sólo como “Son” y “Father” (*3 Henry VI* 2.5.53), abstracción de la que se sirve Shakespeare para apuntar cómo cualquier persona puede ser víctima directa de los horrores de la contienda civil. Lo individual y lo colectivo están imbricados, pues en Shakespeare “the destruction of the family foreshadows the collapse of the state” (Pierce 44).

Un caso similar, pero en el que no puedo entrar aquí por cuestiones de extensión, es un célebre episodio de *2 Henry VI* en el que el duque de York echa mano de un agitador llamado Jack Cade para que dirija una revuelta popular para valorar el apoyo que tendría entre la gente si intentara hacerse con la corona de Inglaterra. Inicialmente la revuelta triunfa y Cade llega a nombrarse alcalde de Londres con la promesa de que

<sup>15</sup> Piénsese también en el papel que juega la colectividad en *La Numancia* cervantina, donde todos los habitantes de la ciudad, sin importar su condición social, sufren las consecuencias del asedio. Véanse al respecto los comentarios de Hermenegildo (1976: 80-102).

mejorará las condiciones del pueblo llano (fundamentalmente artesanos), pero posteriormente un noble que apoya al rey Enrique VI logra convencer a la gente de que sigan fieles al monarca. Con el abandono del pueblo, Cade pierde todo el poder y debe huir. La crítica debate el mayor o menor rechazo o apoyo de Shakespeare al sustrato democratizante de esta revuelta y su inspiración en la revuelta real de 1450 que inspiró este episodio (Caldwell). Lo que aquí me interesa destacar es que engarza perfectamente con este interés del dramaturgo inglés por mostrar que la historia dramatizada supera el ámbito del poder soberano para profundizar en el papel jugado por sectores mucho más amplios de la sociedad, capaces de suponer una fuerza significativa en el devenir de los acontecimientos históricos y de dejar una huella perenne en la memoria colectiva.

### 3. Conclusión

Quiero terminar con una última reflexión: el uso de estos recursos espectaculares para la puesta en escena de los primeros dramas historiales de Lope y Shakespeare no sólo refleja cómo se ocuparon de plasmar sobre los tablados la fuerza escénica de una determinada concepción de la historia representada. Su uso se explica también por el hecho de que estos dramas historiales son, sobre todo, obras destinadas para el teatro comercial. Por ello, no podemos olvidar un factor esencial: el público y su respuesta positiva a los dramas historiales en cuanto género, en gran parte debido al componente espectacular de sus puestas en escena. En el caso de Shakespeare, la configuración misma de la trilogía en torno a la figura de Enrique VI fue el resultado del éxito que tuvo cada una de las obras que la componen. La crítica ha señalado que la primera de las partes en ser escrita es la que actualmente se conoce como *La segunda parte de Enrique VI*, compuesta hacia 1590-1591. El éxito que esta obra tuvo entre el público motivó que Shakespeare escribiera una continuación a este drama historial prácticamente de manera inmediata, que es la obra que actualmente se conoce como *La tercera parte de Enrique VI*, la cual se compuso en torno a esos mismos años de 1590-1591. El éxito también acompañó a esta obra y ello llevó a Shakespeare a escribir una tercera comedia sobre el reinado de Enrique VI, aunque en esta ocasión compuso una precuela, es decir, la comedia que actualmente se conoce como *La primera parte de Enrique VI*. Al igual que en los dos casos anteriores, el público respondió muy positivamente. El escritor Thomas Nashe dejó constancia en su apología de las comedias incluida en su obra *Pierce Penniless*, publicada en 1592, de la enorme popularidad que había alcanzado el personaje de John Talbot, llegando Nashe a cuantificar de manera exagerada en 10.000 el número de espectadores que habían acudido a ver representar esta obra desde su estreno un año antes (Pearlman 2). En conjunto, el público de la década de 1590 fue especialmente proclive al teatro de tema histórico, pues la mitad de las obras de esta naturaleza que se escribieron entre los siglos XVI y XVII se representaron en la década de 1590 (Greene 7).

En el caso de Lope, no disponemos de noticias de representación relativas a sus primeros dramas historiales, lo que se explica por las extensas lagunas documentales en torno a esta época temprana de la Comedia Nueva. No obstante, sabemos que en las décadas de 1580-1590 estuvieron especialmente de moda las llamadas comedias de cerco. No sorprende encontrar que dos de los tres primeros dramas historiales compuestos por Lope, las obras centradas en la toma de Granada, pertenezca a este grupo de comedias de cerco —a las que podríamos añadir varios de los dramas historiales que el Fénix escribiría en los años siguientes—. Es probable que el gusto que el público tenía por esta clase de obras se reflejase también en una aceptación de estos dramas de Lope, sobre todo si consideramos cómo *El cerco de Santa Fe* supone una

reescritura *sui generis* de *Los hechos de Garcilaso de la Vega*: Lope percibiría que el público respondería favorablemente a este tipo de obras al optar por volver sobre el mismo tema. Después de todo, el éxito moderado del teatro de Cervantes en la década de 1580 se fundamentó en una parte importante en el componente espectacular de sus montajes (Granja 225-226). Y Lope, como buen dramaturgo de éxito, siempre estuvo pendiente de las modas y preferencias de cada momento, como ya he estudiado en otro lugar (García-Reidy).

A lo largo de estas páginas he pretendido hacer un acercamiento general a las primeras obras historiales de Lope y Shakespeare para mostrar la utilidad de integrar el análisis de la puesta en escena con el sentido de lo que se está representando sobre los tablados. De esta manera se observa que las decisiones escénicas buscan realzar una serie de sentidos que, explícita o implícitamente, están codificados en la historia representada. La puesta en escena no puede desligarse de los restantes elementos que integran la obra teatral, y la elección de diversos recursos escénicos cobra su pleno sentido cuando se analizan como parte integrante de los temas que los dramaturgos plantean en sus obras. Al adoptar una perspectiva comparatista, observamos puntos de contacto entre dos tradiciones teatrales y dos dramaturgos diferentes, pero que comparten unos intereses dramáticos parecidos. Para Lope y Shakespeare, el drama historial emerge desde sus primeras obras como un subgénero propicio para dramatizar una serie de cuestiones ideológicas inscritas en la sociedad altomoderna: sus decisiones de puesta en escena no sólo buscan de dotar de espectacularidad a sus montajes, sino también incidir teatralmente en aquello que constituye el meollo temático de su escritura. Separados por la distancia geográfica, ambos dramaturgos son esenciales para las dinámicas más amplias del desarrollo del drama historial en la Europa de finales del siglo XVI.

**Obras citadas**

- Bevington, David. "1 Henry VI." Richard Dutton y Jean E. Howard eds. *A Companion to Shakespeare's Works. Volume II. The Histories*. Malden: Blackwell, 2003. 308-324.
- Brioso Santos, Héctor. "Introducción" a Miguel de Cervantes (atribuida). *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Madrid: Cátedra, 2009. 9-119.
- Cahill, Patricia A. "Nation Formation and the English History Plays". Richard Dutton y Jean E. Howard eds. *A Companion to Shakespeare's Works. Volume II. The Histories*. Malden: Blackwell, 2003. 70-93.
- Caldwell, Ellen C. "Jack Cade and Shakespeare's 2 Henry VI." *Studies in Philology* 92.1 (1995): 18-79.
- Calvo, Florencia. *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- Case, Thomas E. *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1975.
- Cohen, Walter. *Drama of a Nation. Public Theater in Renaissance England and Spain*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
- Dillon, Janette. *Shakespeare and the Staging of English History*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Ferrer Valls, Teresa. "Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*." *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 18 (2012): 40-62.
- . *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador al reinado de Felipe III*. Londres: Tamesis Books-IVEI, 1991.
- García-Reidy, Alejandro. "Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de *El castigo sin venganza*)." *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 24 (2013): 108-131.
- González Martínez, Javier J. "Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara." *Anagnórisis* 4 (2001): 6-31.
- Goy-Blanquet, Dominique. *Shakespeare's Early History Plays. From Chronicle to Stage*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Granja, Agustín de la. "Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes." en VV.AA. *Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995: 225-254.
- Greene, Nicholas. *Shakespeare's Serial History Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage. 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Hermenegildo, Alfredo. *La «Numancia» de Cervantes*. Madrid: SGEL, 1976.
- . *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Universitat de Lleida, 2001.
- Kirschner, Teresa J. "Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 15.3 (1991): 453-63.
- . "Lope-Lope y el primer Lope: *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*." *Edad de Oro* 16 (1997): 207-20.
- . "La puesta en escena de *El sitio de Bredá*: muro y muralla, sitiadores y sitiados." Jesús Pérez Magallón y José María Ruano de la Haza coord. *Ayer y hoy de*

- Calderón: actas seleccionadas del congreso internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*. Madrid: Castalia, 2002. 277-90.
- . *Técnicas de representación en Lope de Vega*. Londres: Tamesis Books, 1998.
- Lara Garrido, José. "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)." Aurora Egido ed. *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989. 91-126.
- Loehlin, James N. "Brecht and the rediscovery of *Henry VI*." Ton Hoenselaars ed. *Shakespeare's History Plays. Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 133-150.
- Loftis, John. *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- McDermott Bunn, Elaine. *Audiences of Empire. Lope de Vega, the Spanish History Play, and Me*. Bloomington, IN: iUniverse, 2010.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España. T. 3*. Enrique Sánchez Reyes ed. Madrid: CSIC, 1949.
- Oleza, Joan. "Historical dramas of private events, by Lope de Vega": a requirement of subjects." *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*. New York: IDEA, 2012. 61-102.
- . "El primer Lope: un haz de diferencias." *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 658 (2001): 12-14.
- . "La propuesta teatral del primer Lope de Vega." José Luis Canet Vallés coord. *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. Londres: Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986. 251-308.
- . "Variaciones del drama historial en Lope de Vega." *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 19 (2013): 151-187.
- Oleza, Joan et al. *ARTELOPE. Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*. Publicación en web: <http://artelope.uv.es> (consultada el 11 de junio de 2014).
- Parvini, Neema. *Shakespeare's History Plays. Rethinking Historicism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Paterson, Alan K. G. "Stages of History and History on Stage: On Lope de Vega and Historical Drama." Kenneth Adams, Ciaran Cosgrove y James Whiston eds., *Spanish Theatre: Studies in Honour of Victor F. Dixon*. Woodbridge: Tamesis Books, 2001. 147-156.
- Paz Gago, José María. "Texto y representación en el teatro español del último cuarto del siglo XVI (Cervantes y Lope: una perspectiva comparada)." *Bulletin of the Comediantes* 45.2 (1993): 25-275.
- Pearlman, Elihu. *William Shakespeare. The History Plays*. New York: Twayne Publishers, 1992.
- Pierce, Robert B. *Shakespeare's History Plays. The Family and the State*. Columbus: Ohio University Press, 1971.
- Ribner, Irving. *The English History Play in the Age of Shakespeare*. Abingdon: Routledge, 2005.
- Rodríguez García, Eva. *La puesta en escena de Lope de Vega*. Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Oviedo, 2014.
- Rojas Villandrando, Agustín de. Jean Pierre Ressot ed. *El viaje entretenido*. Madrid: Castalia, 1995.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.

- Ryjik, Veronika. *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*. Woodbridge: Tamesis, 2011.
- Sanz Ayán, Carmen, y Bernardo J. García García. *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- Shakespeare, William. Edward Burns ed. *King Henry VI. Part 1*. London: Arden Shakespeare, 2001.
- . Ronald Knowles ed. *King Henry VI. Part 2*. London: Arden Shakespeare, 1999.
- . John D. Cox y Eric Rasmussen eds. *King Henry VI. Part 3*. London: Arden Shakespeare, 2001.
- Sirera, Josep Lluís. “La evolución del espectáculo dramático en autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral.” *Bulletin of the Comediantes* 34.2 (1982): 173-187.
- Spang, Kurt. “Apuntes para la definición y comentario del drama histórico.” En Kurt Spang ed. *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 1998. 11-50.
- Vega Carpio, Lope de. Marcelino Menéndez Pelayo ed. *El casamiento en la muerte. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 1897. VII, 257-290.
- . Marcelino Menéndez Pelayo ed. *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 1900. XI, 231-258.
- . Marcelino Menéndez Pelayo ed. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 1900. XI, 209-228.