



DIÁLOGOS CON EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL. TEXTO, ESCENA Y TEORÍA. EL CASO DEL TEATRO DE TEMA HISTÓRICO

Florencia Calvo

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina

Universidad de Buenos Aires

florenciacalvo@fibertel.com.ar

1.

Cuando las organizadoras del Simposio me invitaron a participar en él mi primera reacción fue de extrañeza ya que supuse que poco podía aportar yo, desde mi espacio de investigación sobre algún tipo de fenómeno relacionado con la literatura española del siglo XXI. El teatro del siglo XVII español, sobre todo desde el aspecto en que me he formado y desde la metodología que siempre he suscripto funciona la mayoría de las veces como un objeto alejado y distante de cualquier posibilidad de reconexión con el presente y con el futuro. Es decir estaba frente a un problema de temporalidades.

Es cierto que la brecha de la temporalidad en el caso del género dramático se resuelve a partir de la actualización escénica, y ahí es que los dramaturgos corren con cierta ventaja en relación con los críticos. Su propia actividad les permite no solo establecer esos puentes sino también reescribir las obras volviendo a significar las distancias temporales, alejándolas o acercándolas. En algunas ocasiones las adaptaciones y las puestas necesitan de la mirada del crítico, pero casi como un asesoramiento literario, de contexto o para los casos extremos de reconstrucción o metodología. Por el contrario, en la operación realizada por el crítico no hay lugar para experimentos.

Si la actualización temporal es compleja, y es uno de los aspectos que llevan al presente el texto dramático, en el caso del teatro de tema histórico esta actualización se multiplica en niveles casi infinitos y la problemática se hace aún más difícil. La temporalidad está implícita en la definición de teatro histórico, a tal punto que uno de los estudios tradicionales, el de Herbert Lindenberger (1975) quien partiendo del libro de Walter Benjamin ([trad] 1990) sobre el drama barroco alemán realiza una suerte de



sistematización del drama histórico desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Lindenberger, en un claro proceso de transversalidad historiográfica, considera que el teatro histórico no es un género sino que en todas las épocas posee algunos principios definitorios y mecanismos de dramatización que lo constituyen a través de los tiempos como por ejemplo: las diferentes relaciones de temporalidad con el pasado, que se establecen más allá de las convenciones dramáticas y las formas de intercambio, entendiendo que la continuidad entre el pasado y el presente es la aserción central en los dramas históricos de todos los tiempos y de todos los estilos.

Otro ejemplo de la importancia de la temporalidad especialmente en el drama histórico lo ofrece el también clásico estudio de Francisco Ruiz Ramón (1988) quien al analizar el teatro contemporáneo explica detenidamente todos los elementos que entran en juego en la doble temporalidad implícita del teatro histórico y define en esa interacción la funcionalidad ideológica que resultaría. Así, uno de los rasgos definitorios del drama histórico estriba en esa doble temporalidad que no solamente es funcional a los efectos de una caracterización dramática sino que además opera construyendo niveles de sentido ideológicos, que ya no conjugan dos sino tres o más tiempos diferentes.

Cuando comencé a estudiar el teatro de tema histórico de Lope de Vega focalicé mi análisis en el problema genérico y en la mediación producida por la ideología, ambos elementos fundamentales en el momento de establecer una sistematización que superara la tautológica taxonomía que definía: son dramas de tema histórico porque dramatizan sucesos históricos.

Así llevé adelante un trabajo centrado exclusivamente en las categorías dramáticas que permitieran definir ciertas constantes y a partir de allí establecí cuatro subgéneros de acuerdo al modo en que funcionaba la materia histórica. Era un análisis que respetaba también la preceptiva de la época acerca de la comedia nueva, de las relaciones entre poesía e historia y los aspectos contextuales de las obras. Tal vez y de manera paradójica limitaba uno de los elementos constitutivos del teatro histórico, su redefinirse constantemente en esa suerte de renovación temporal que actualiza las obras una y otra vez y les da su completo carácter ideológico (Calvo, 2007).

Claro que uno de los modos de percibir esas actualizaciones son las puestas en escena, labora dramaturgica a la que las obras de teatro histórico parecerían no ser del todo proclives con excepción de *Fuenteovejuna* o *Peribáñez* repetidas una y otra vez con esta “funcionalidad didáctico-ideológica” capaz de religar tiempos y contextos



y de lograr que las piezas cumplan fuertemente un rol dentro del momento en que se las representa.

Pero, el teatro de tema histórico de Lope es mucho más que las dos o tres obras continuamente citadas, representadas y erigidas como emblema de rebelión a opresiones, o de disparates diversos sino que está constituido por un corpus extenso y denso, cuyo núcleo central lo constituyen, ya sea realmente, ya sea por acción de Marcelino Menéndez Pelayo y por omisión del resto de los editores y de la crítica hasta, por lo menos la década del '60 del siglo XX, aquellas obras que dramatizan sucesos de la historia de España, desde los reinos visigodos hasta algunos hechos mediamente contemporáneos a la época de escritura.

Dentro de estas piezas, sin embargo, los mecanismos de construcción no son idénticos sino que de acuerdo al tratamiento de la materia histórica y su relación con la escritura dramática pueden clasificarse de diferentes maneras. Hay una serie de ellas, escritas todas entre 1603 hasta 1618 que en su mayoría dramatizan hechos históricos acaecidos ya sea en la primera época de la Reconquista, ya sea en períodos temporales más cercanos a los Reyes Católicos.

Las llamé “tragicomedias nuevas” y las definí como el resultado de un proceso que ha ido evolucionando y que manifiesta una confluencia de diversos elementos que hacen posible que la historia no sea más la condición previa a la escritura sino que pase a integrarse en la ingente *summa* temática que se encuentra al alcance del dramaturgo. Son obras que pueden además ser resueltas en otros géneros dramáticos, delimitados a partir de claves temáticas o espaciales (Calvo, 2007: 148).

Casi veinte años después y volviendo a reflexionar acerca de los temas que estas piezas desarrollan defino una suerte de paradoja en las relaciones de temporalidad que operarían en algo que pudiera entenderse como la extrañeza del teatro histórico, el subgénero cuyos juegos temporales son constitutivos se encontraría frente a una encrucijada, sobre todo en estas épocas en donde creo existe una dificultad de reponer en estos temas la pluritemporalidad. Temporalidad que en el momento de escritura de las obras planteaba, en estos casos, una clara filiación entre el reino de Castilla y el imperio de los Austrias.

Dentro de este grupo incluyo *Las almenas de Toro*, una obra de Lope que se inicia con un sitio a la ciudad de Toro en el que sus protagonistas son Sancho y su hermana Elvira, poseedora de la ciudad por mandato de su padre, Fernando I. Con una fuerte intertextualidad con el Romancero, la obra va desplegando dos núcleos dramáticos que se superponen: uno histórico que comprende la entrada del rey en



Toro, el cerco de Zamora y la muerte de Sancho en dicho cerco. En este núcleo se acumulan los personajes histórico-legendarios como Urraca, reina de Zamora, Bellido Dolfos, el Cid y el rey Alfonso. El otro núcleo tiene como protagonista a la infanta Elvira quien huye al campo disfrazada de varón y provoca allí los consiguientes enredos de identidad y amorosos. En *Las almenas de Toro* encontramos también paralelamente a estos núcleos dramáticos intercambios dialógicos con personajes graciosos que se insertan en estas dos tramas y participan tanto de la intriga histórica como de la comedia. Es decir que a pesar de no estar incluida en el canon ni de obras históricas emblemáticas de una época ni de obras valiosas por sus características poéticas es una obra que conjuga de manera eficaz las características de las comedias de tema histórico.

Volviendo a nuestro problema de la temporalidad, *Las Almenas de Toro* funciona del mismo modo que el resto de las obras cuya temática tiene que ver con estos períodos de la Reconquista. Pero tiene algo más, la obra reflexiona sin hacerlo explícito sobre la problemática constitutiva del teatro histórico ya que en el segundo acto se cita en forma de romance ya cristalizado cierta parte de la historia que ha ocurrido en el primero:

BELLIDO

Ya se canta por ahí
y hasta en la cama se duerme
el niño con las canciones
que se han hecho a las almenas
de Toro y aun están llenas
de tu historia mil naciones
y pues todos han sabido
que te enamoraste de ella
no será imposible en ella
que quieras ser su marido.

(*Las almenas de Toro*)

Ahora bien, esta historia del primer acto que luego se repite como romance en el resto de la obra no es más que la referencia a unos versos que dan nombre a la obra. Así lo explica Menéndez Pelayo en sus *Estudios sobre Lope de Vega*:



El título de esta comedia y una de sus más bellas escenas provienen del siguiente romance inserto en la Rosa española de Juan de Timoneda:

En las almenas de Toro,—allí estaba una doncella
Vestida de paños negros,—reluciente como estrella.
Pasara el Rey don Alonso,—namorado se había della;
Dice: Si es hija de Rey,—que se casaría con ella,
Y si es hija de Duque,—serviría por manceba.
Allí hablara el buen Cid,—estas palabras dijera:
—«Vuestra hermana es, señor,—vuestra hermana es aquella.»
—«Si mi hermana es —dijo el Rey,—¡fuego malo encienda en
ella!
Llámenme mis ballesteros,—tírenle sendas saetas,
Y aquel que la errare,—que le corten la cabeza.»
Allí hablara el buen Cid,—de esta suerte respondiera—
«Mas aquel que la tirare—pase por la misma pena.»
—«los de mis tiendas, Cid,—no quiero que estéis en ellas.»
—«Pláceme —respondió el Cid,—que son viejas y no nuevas;
Irme he yo para las mías—que son de brocado y seda,
Que no las gané holgando,—ni bebiendo en la taberna;
Ganélas en las batallas,—con mi lanza y mi bandera. (374-375)

Para inmediatamente negarlo:

No creo que el texto que tuvo a la vista Lope, o que citaba de memoria, fuese el mismo de la *Rosa española*. Pocos versos concuerdan, y en los añadidos por nuestro poeta hay algunos rasgos que, aunque revestidos de afiligranada forma artística, parecen más tradicionales que los del romance. Lope, no obstante, era muy capaz de lograr por sí mismo tal género de bellezas; cuando se inspiraba en la poesía nacional, acertaba casi siempre, y a veces logró que lo inventado por él se incorporase en el fondo de la tradición y no dionase de ella. (375)

Acá se puede verificar, un primer ejemplo de las relaciones temporales que instaura la obra. A Menéndez Pelayo, dispuesto a construir el canon de la literatura



española a partir de una selección que mira más a las posibilidades de significación en su contemporaneidad, es claro que no le interesa el Lope dramaturgo más allá de su capacidad de erigirse, en cualquiera de los géneros con los que trabaja como poeta nacional. Más allá de que la crítica de Menéndez Pelayo no resulta fundamental para lo que quiero explicar aquí me parece interesante rescatarla porque va a anticipar el primer mojón de la obra sobre el que me querría detener, ya en el siglo XX.

3.

En 1931 con la llegada de la II República se intenta no solo mejorar las condiciones de vida de los españoles sino también sus capacidades educativas y culturales. El teatro se vislumbra como una de las herramientas más eficaces para lograr esos objetivos. El nuevo gobierno lanza dos proyectos, el *Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas* y *La Barraca*, grupo compuesto por jóvenes universitarios y liderado por Federico García Lorca. *La Barraca* con una actitud receptiva y abierta hacia el teatro clásico español como lo manifiestan las dos citas siguientes:

Toda nuestra primera aventura- a esto no se le puede llamar temporada – será eso: teatro clásico, que llevaremos al pueblo. Tenemos que ser nosotros, los istas, los snobs, quienes desempolvemos el oro viejo sepultado en las arcas– (Federico García Lorca 1932, *apud* AA.VV., 2011: 35)

El Teatro Universitario se propone la renovación, con un criterio artístico de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción que tiende a desarrollarse en las Capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del teatro en las masas campesinas que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral. (Extracto de la *Memoria del Teatro Universitario* 1932, *apud* AA.VV., 2011: 35)

Así parecen confirmarlo los títulos de las obras elegidas:

Repertorio original

La vida es sueño Auto sacramental de Calderón de la Barca

Entremeses de Cervantes (*La guarda cuidadosa, Los dos habladores, La*



cueva de Salamanca). Luego se les unió el *Retablo de las maravillas*. Este último se solía hacer también al finalizar *Fuenteovejuna* o *El caballero de Olmedo*.

El burlador de Sevilla

Égloga de Plácida y Victoriano de Juan del Encina.

Y lo más importante para lo que intento explicar aquí: la llamada *Fiesta del romance* que era un espectáculo formado por las siguientes piezas: *Romance del conde Alarcos*, *La tierra de Alvargonzález* de Machado, *Las almenas de Toro* (fragmentos de la comedia de Lope de Vega) más el paso *La tierra de Jauja* de Lope de Rueda.

El reparto de *Las almenas de Toro* era el siguiente:

Recitador (voz en off) .. Federico García Lorca

Conde Ansúrez Modesto Higuera

El Rey Luis Sáenz de la Calzada

Arquero Carmelo Mota

Figurines José Caballero

La presencia entonces de *Las Almenas de Toro* dentro del repertorio no se referenciaba en incluir un teatro político o pedagógico en tanto teatro sino en rescatar lo que la obra tenía de cercanía con el Romancero, lo confirma tanto la selección de los otros textos, el lugar del recitador reservado a Federico y además estas reflexiones de Sáenz de la Calzada:

La Barraca no ponía en escena sino el pasaje que se refería concretamente al romance; éste era recitado por Federico detrás de las cortinas, en off. (...) La escena de Lope que se representaba duraría unos veinte minutos más o menos, pero encantaba al público, que la aplaudía entusiasmado. Ciertos poetas, creo que Guillén y Salinas, afirmaron que aquello estaba perfecto, que no se podía quitar ni añadir nada. (*Fuentes bibliográficas*, Sáenz de la Calzada: 125-128)

Enamorado del romancero viejo desde niño, Lorca sitúa el romance en el centro del escenario: ¡los tres géneros de poesía –lirica, épica y dramática



unidos! Y además organiza la fiesta en tres momentos históricos distintos: para la Edad Media contará con el bellissimo romance del conde Alarcos; para el Siglo de Oro con *Las almenas de Toro* de Lope de Vega y para el siglo XX con *La tierra de Alvargonzalez*, el largo romance que Antonio Machado incluyó en *Campos de Castilla*. (AA.VV, 2011:96)¹

Así como veíamos en las observaciones de Menéndez Pelayo, la obra interesa por lo que tiene de poesía tradicional más que por sus características dramáticas. Así, la temporalidad queda redefinida en otro aspecto que va más allá de la temporalidad definitoria de los dramas históricos. Se recupera justamente una temporalidad ahistórica que es capaz de juntar un romance medieval, uno de Antonio Machado y un romance nuevo inserto en una obra de teatro de tema histórico. La obra pierde lo que tiene de obra de teatro y se redefine en un nuevo género en un momento en el cual seguramente este tipo de teatro histórico no era del todo necesario. *Las almenas de Toro*, en la llegada de la Segunda República, no son *Fuenteovejuna*, aunque a ésta haya que sacarle los reyes.

4.

Al cumplirse en 2006 los 75 años de la proclamación de la República española la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales quiso rendir homenaje a la labor llevada a cabo en el campo de la cultura durante aquella década de los treinta. Para eso organizó una gran exposición sobre Misiones Pedagógicas en la que el mundo de la escena tuvo lugar preferente e inició también un proyecto que conmemoraba la acción de Federico García Lorca, éste se llamó *Las rutas de la Barraca*. Se seleccionaron cuatro grupos de teatro universitarios: Santiago, Valencia, Murcia y la Carlos III de Madrid. Comenzaron con *Entremeses*, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo* y *El Burlador de Sevilla*. Con los años fueron cambiando y ampliándose los grupos de teatro y abriéndose el repertorio a distintas obras, no necesariamente montadas por la Barraca primera. De *Rutas de la Barraca*, el proyecto pasó a llamarse *Las Huellas de la Barraca*.

En 2011 el Aula de Teatro de la Universidad Carlos III monta *Las almenas de Toro* –no un fragmento, sino una síntesis del texto íntegro. Entre las intenciones del

¹ “¿Quién olvidará aquel trozo en *Las almenas de Toro* en el que de tal modo supo hacer resaltar al mismo tiempo la tradición nacional y la belleza poética y plástica? ¿qué hubieran sido estos momentos teatrales encomendados a la ramplonería de nuestra tramoya profesional? Lorca destruye los acartonados monstruos e ilumina de blanca, de parpadeante luz finísima de España el ámbito prodigioso de la escena. (Dámaso Alonso, *apud* AA.VV. 2011: 97)



grupo figura “apostar, como hicieran Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, por redibujar, desde una **óptica contemporánea**, este **mosaico medieval** capaz de deleitar aún el oído de los nuevos públicos”. Esta manifestación primera ya define frente a qué tipo de temporalidad estamos en esta versión de *Las almenas*...una relación nueva que opera desde 2011 primero hacia 1933 y luego hasta la edad media, productora del “mosaico medieval”, opción que borraría de alguna manera el espacio histórico del barroco español.²

Se comienza a verificar cómo la obra está disparando esta multiplicidad de niveles temporales. Podríamos aducir aquí que por ahora nada hay ni de Lope ni del momento de escritura de la pieza. Si bien esta afirmación es verdadera creo, por diversas explicaciones que se dan luego en la presentación del proyecto que en la palabra mosaico podemos pensar la fuerte presencia de la multiplicidad genérica presente en la comedia de Lope en general y en *Las almenas de Toro* en particular.

Además de estas consideraciones en su presentación el grupo de teatro del Aula Carlos III define en su propuesta tres elementos principales que tendrán en cuenta en el momento de la puesta en escena de la obra:

1. La libertad de acción Entienden que en *Las almenas de Toro* “convive esta destrucción de los límites y preceptos “clásicos” con una deliciosa interconexión genérica o estilística”.
2. La calidad de la escritura, lo que implicará el otro nexo ineludible con el texto barroco: el verso
3. El desarrollo de una” trama fascinante”.

Sin tener acceso a la totalidad del espectáculo puedo establecer algunos ejes rectores, que le dan identidad a esta puesta.³ La obra opta claramente por privilegiar la comicidad del texto a partir de la exageración de los rasgos propios del gracioso, del

² Así se manifiesta en las preliminares del grupo: “La **versión** a que hemos sometido el original de Lope se dirige a la síntesis de los tres actos, sin que ello implique la pérdida de los elementos fundamentales del relato ni el deterioro de las estrofas. Hemos tenido el suficiente cuidado de conservar todos los caracteres cuya presencia es determinante para el curso de los sucesos, de modo que sigan quedando nítidas tanto la trama principal como las secundarias. Los atuendos del vestuario y los elementos de utilería se conciben mediante la perspectiva jerárquica (a mayor tamaño, mayor rango social).[...]. Es tal vez en el **estilo de interpretación** que nos hemos hallado ante la principal disyuntiva. Si en todos los terrenos investigados –texto, plástica, música– pueden rastrearse pistas, en lo concerniente al actor el asunto es más complejo. Hemos optado, pues, por propiciar un acercamiento a los versos de Lope de Vega desde varias posturas, del juego a la seriedad, de la prosificación al marcaje más ortodoxo del metro.”

³ Una síntesis de la puesta puede verse aquí: [Las almenas de Toro | | DOGMA TEATRO por i-Tek.es](https://www.youtube.com/watch?v=zcxJgQNISec&feature=youtu.be)
<https://www.youtube.com/watch?v=zcxJgQNISec&feature=youtu.be>



exceso en los maquillajes de los personajes, en la idea de lograr la risa a partir del acento extranjero extremado a lo ridículo de Enrique de Borgoña, y de la caracterización de doña Urraca, ya no como el personaje histórico poderoso propio de los romances relacionados con el cerco de Zamora y con la figura cidiana sino acercándolo a los personajes femeninos de las comedias cómicas.

Es decir en estos aspectos la puesta borra lo que *Las almenas de Toro* pueda tener de tragedia, desconociendo –tal como propongo yo en mis lecturas sobre el teatro histórico ya mencionadas– la relación automática y mecánica entre tragedia e historia tal como la señala la *Poética* aristotélica e instalando la posibilidad de una lectura cómica que sea ella misma la que muestre los índices de las actualizaciones temporales, verdadera y tal vez única marca de especificidad de este tipo de teatro.

Por su parte, la religación temporal con los procedimientos dramáticos de La Barraca lorquiana pueden verse en las partes cantadas de la puesta, en el vestuario y en el montaje horizontal al que hace alusión el proyecto, ya no propios de un corral de comedias del siglo XVII sino de una plaza de pueblo tal como informa el proyecto del grupo:

Para **la composición del espacio escénico** estudiamos el agolpamiento de los personajes en los primeros planos, la cuasi eliminación de los efectos de profundidad, y la yuxtaposición en horizontal –y en algunos casos también en vertical– de las figuras, así como la representación de paisajes mediante telones de colores con una carga simbólica específica, ajustándonos de tal forma a los hábitos pictóricos de la época.

Resulta curioso e interesante que en esta cita encontramos una nueva relación de temporalidad, si bien el montaje en un plano remite al espacio de La Barraca más que al corral quienes están a cargo de la puesta han intentado recrear el tiempo histórico medieval y su “mosaico”.

5.

Cada uno de estos ejemplos nos muestra así las diversas posibilidades temporales que la obra promueve: la vuelta a los orígenes de Castilla por parte de Lope, su inserción como poeta dentro del Romancero nuevo, la construcción como poeta nacional a fines del siglo XIX en la crítica de Menéndez Pelayo, el rescate de la “lírica popular” en la década del '30 con la puesta de la Barraca, el regreso- homenaje



al proyecto didáctico, político, pedagógico de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales en el siglo XXI con la obra del Aula Universitaria Carlos III.

Todas estas interpretaciones proponen no solo una lectura de *Las almenas de Toro* sino las múltiples y diversas posibilidades que la obra ofrece para ir y venir desde el presente hacia diversos pasados. Así los sentidos de la obra se construyen a partir de todas esas idas y vueltas del texto, de sus lecturas, de sus críticas y de sus puestas y en el camino se va desdibujando su uso histórico más básico, aquel de la materia histórica pasada que se resignifica en la historia presente (Lope vuelve a los orígenes del imperio castellano para sostener el imperio habsburgo, Marcelino Menéndez Pelayo vuelve al siglo XVI como modelo para reconstruir una España que se está perdiendo) para dar lugar a una serie de relaciones temporales nuevas que privilegian no tanto las correspondencias estructurales de la historia sino los aspectos relacionados con la dramaturgia.

En el caso de *Las almenas de Toro* me parece en esta línea fundamental la mediación de La Barraca, al retacear lo que la obra tiene de histórico y reconstruir su valor “ideológico” en la apropiación del romancero adelantando nuevas posibilidades de lectura del teatro histórico que ya no pasen por la representación directa del hecho histórico, tal como le reclamaba la mayor parte de la crítica decimonónica.

Más allá de las diferentes especulaciones y posibilidades que permiten los análisis de los distintos abordajes a la obra y su resolución en algunos casos en puestas en escena es interesante pensar cómo también un recorrido sobre estos mojones puede además añadir sentidos a la definición de teatro histórico. Es decir postular que estos diversos modos de recuperar la obra para sus utilidades éticas y estética colaboran también para reafirmar la idea de que lo que hace la obra dramática de tema histórico es deshistorizar la historia llevándola a ser potestad exclusiva de la dramaturgia. Y desde esa dramaturgia volver a plantear las posibilidades de lo histórico centrándose en las relaciones temporales y en los modos en que eso y no una supuesta ontología del teatro histórico construyen la ideología. Lo mismo a lo que apuntaba Lope, ya establecido su modelo de comedia al usar la historia solo como un pretexto para contar otras cosas.



Bibliografía

- AA. VV., (2011), *La Barraca. Teatro y Universidad: ayer y hoy de una utopía*, Madrid, ACE-ITEM.
- BENJAMIN, Walter ([trad.1990]), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- CALVO, Florencia (2007), *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia español*, Buenos Aires, Eudeba.
- HUERTA CALVO, Javier (2012) "El ejemplo de La Barraca: teatro, universidad, utopía". Consultado el 15/04/2014 en <http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_utopia.htm>
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Enrique Sánchez Reyes (e d), ts.III-VI, Madrid, CSIC.
- OLIVA, César (2012), "Ayer y hoy de una utopía teatral". Consultado el 14/04/2015 en <http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_teatral.htm>
- RUIZ RAMÓN, Francisco, (1988). *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Universidad.
- VEGA, Lope de ([e d.1966]), *Las almenas de Toro* en *Obras de Lope de Vega*, M. Menéndez Pelayo (editor), XVIII, CXCVII,239-296.
- VITSE, Marc (1990), *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, PUM.

Datos de la autora

Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente se desempeña como Profesora Regular Asociada en Literatura Española II. Es Investigadora Adjunta de CONICET, dirige proyectos de investigación que abordan temas como el teatro moderno español, sobre la historiografía crítica, entre otros. Ha publicado *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, y en colaboración con Lidia Amor, *Historiografías literarias decimonónicas: la modernidad y sus cánones* y *El erudito frente al canon. Filología y crítica en Marcelino Menéndez y Pelayo y Gaston Paris*.