

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

REINAR DESPUÉS DE MORIR

Edición crítica y anotada
de
WILLIAM R. MANSON y C. GEORGE PEALE

Estudio introductorio
de
DONALD R. LARSON



Juan de la Cuesta
Newark, Delaware

ÍNDICE

Nota preliminar.....	9
Abreviaturas	11
Estudio introductorio de DONALD R. LARSON	13
Estudio bibliográfico y métrico de C. GEORGE PEALE.....	41
<i>La transmisión editorial de Reinar después de morir</i>	41
<i>Dramatismo, lirismo y versificación</i>	47
<i>Criterios de edición</i>	53
Bibliografía	55
<i>Reinar después de morir</i> de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA	65
Acto Primero	69
Acto Segundo	102
Acto Tercero	130
Notas.....	159
Índice de voces comentadas.....	177

En comparación con dramas cuya acción está enteramente inventada, los que se basan en acontecimientos históricos presentan a sus autores con ventajas y desventajas intrínsecas. La primera de estas ventajas se centra en la cuestión de la verosimilitud. Hasta mediados del siglo XIX, la mayoría de las teorías sobre el teatro insistían en que las obras dramáticas—en particular aquellas que trataban asuntos serios—debían mantener una relación reconocible con la vida real. Dependiendo de la naturaleza de las tramas creadas, parecían posibles dos tipos de conexiones. En el caso de tramas totalmente ficticias, la relación de la obra con la realidad sería del tipo llamado por los críticos nearistotélicos «verdad poética», término derivado de la famosa discusión del *Arte poética*, capítulo IX, en el cual Aristóteles hace constar que la poesía se ocupa, no de lo que ha sucedido, sino de lo que puede suceder, conforme a las leyes de la probabilidad o necesidad. La verosimilitud poética es, intrínsecamente, susceptible a cuestionarse. Por el contrario, en intrigas basadas en «hechos» aceptados, la relación de la obra con la realidad no es la de «verdad poética», sino de «verdad histórica». Siendo así, puede suponerse que el público reconocerá algo ya conocido o al menos aceptado como un hecho histórico, y su verosimilitud se da por sentada.

Los dramas basados en la historia gozan de otros beneficios también. Por ejemplo, si el argumento es muy conocido, el autor no tiene que dedicar mucho tiempo a la exposición. Puede omitir los sucesos circunstanciales del enredo, porque ya les son familiares al público. Más, si el material seleccionado es interesante de por sí, el dramaturgo y todos aquellos involucrados en la producción de su obra pueden estar un tanto seguros de que ésta atraerá al público al menos durante las dos o tres primeras representaciones. Naturalmente, si el guión o la producción es inepta, nada ni nadie podrá garantizar que el teatro continúe llenándose por muy llamativos y seductores que sean los materiales adaptados.

Finalmente, está la cuestión que Herbert Lindenberger llama «magnitud».¹ El público generalmente anticipa que un drama histórico trate asuntos graves y que se centre en personajes cuya vida tiene importancia evidente. Suponen que habrá cierta grandiosidad. Al intentar crear esa magnificencia, el autor que extrae su enredo de la historia descubre con frecuencia que la calidad que busca se encuentra en el material original. Por supuesto ha de evocar el rumbo y boato de ese material debidamente, elevándolos y embelleciéndolos. Por lo tanto, en el caso de los mejores dramas históricos, el favor que les proporciona la historia se lo devuelven con la misma moneda. El recuerdo histórico le presta a la obra una magnitud inmediata; asimismo, el drama imparte esplendor al recuerdo histórico.

¹ *Historical Drama*, 54–94.

Pero si hay ventajas que se derivan de la creación de un drama basada histórico, se presentan también desventajas, o al menos dificultades. Una de éstas es la necesidad de compensar la falta de anticipación dramática. Como el público está familiarizado con los rasgos principales del asunto representado, el autor tiene que ingeniarse otros medios para mantener el interés del espectador. En la práctica esto significa que enfoca menos en qué se representa, y más en cómo se despliega la historia. Es decir, el dramaturgo tiene que caracterizar a los personajes históricos de un modo que sea interesante y convincente, y fijar un tono que sea acorde con la problemática del enredo. O sea, tiene que idear una forma que contribuya a la consecución de los fines que se ha propuesto, una forma que se acople con mayor o menor fidelidad a los hechos históricos, pero que también resulte dramáticamente efectiva.

Esta cuestión de la forma tiene que ver en parte con un proceso de eliminación. Al manejar numerosos hechos ya constatados por la historia, algunos de ellos recíprocamente contradictorios, el dramaturgo tiene que decidir cuáles va a descartar y cuáles va a retener. Una vez concluido este proceso, organiza los hechos seleccionados y arma con ellos una estructura coherente. Al moldear esta estructura, como señala Lindenberger, el autor suele recurrir a ciertas convenciones que han caracterizado al género histórico.

Una serie de estas convenciones se encuentra en obras centradas en actos de venganza por los agravios reales o imaginarios sufridos por un personaje o por un grupo de personajes. Los motivos personales se relacionan a menudo con asuntos de política comunitaria o nacional, y la cuestión que invariablemente suscitan es hasta qué punto se puede justificar la venganza violenta por el bien del individuo y/o de la comunidad. Ejemplifican este modelo varias obras de Shakespeare, en particular las tres partes de *Henry VI*, o *Edward II* de Marlowe.

Otra serie de convenciones se manifiesta en dramas cuyo enredo versa sobre un complot en contra de la jerarquía establecida: en otras palabras, dramas de conspiración. La trama de estas obras, como la de obras de venganza, con frecuencia trata cuestiones acerca de la autenticidad de un poder legítimo frente a otro presunto. A veces la legitimidad les corresponde a los conspiradores; en otros casos le corresponde al objeto de la conspiración; y de vez en cuando la legitimidad en contienda es compartida entre ellos, lo cual conduce a lo que Lindenberger llama una reacción dividida del auditorio. Sin embargo, siempre se implica que la salud de la polis depende del triunfo final de la justicia. Shakespeare era especialmente adepto con este último tipo de argumento, y lo empleó, entre otros ejemplos, en *Julius Caesar*, *Richard II*, y las dos partes de *Henry IV*. También era un concepto predilecto del Romanticismo: e.g., *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, *Don Carlos* de Schiller, *Hernani* de Hugo.

Una tercera serie de convenciones se encuentra en obras sobre tiranos. Estas piezas representan las acciones crueles e injustas de un poderoso soberano que es con frecuencia un usurpador, introduciendo por este medio y de nuevo la cuestión de la legitimidad. En una obra histórica la resistencia exitosa a la tiranía

produce un desenlace centrado en el tema del heroísmo, y el tono de aprensión y miedo se resuelve en alivio y satisfacción, como es el caso de *Richard III* de Shakespeare, y de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Por otro lado, los dramas de una resistencia que, pese a su valor, fracasa ante la tiranía engendran enredos centrados en el tema del martirio. Tal es el caso de *El príncipe constante* de Calderón, de *Polyeucte* de Corneille y, modernamente, de *Murder in the Cathedral* de Eliot. El sentimiento que provocan cuando concluyen es de profunda conmiseración combinada con admiración. Esta amalgama de sentimientos nos lleva a concluir que tales obras, al igual que muchas otras basadas en temas históricos, son esencialmente tragedias.

Un último grupo de convenciones está asociado a dramas que Lindenberger llama ceremoniales.² Estas obras, concebidas para celebrar la grandeza nacional, se centran en acontecimientos de carácter público —la firma de un tratado, una batalla ganada, un matrimonio entre individuos importantes— y están llenas de acción ritualizada y de cuadros escénicos impresionantes. En verdad, tan esencial es el aspecto visual de estas obras que en muchas escenas llega a tener prioridad sobre el verbal. Dado el carácter nacionalista de su público, no es de extrañar que en el teatro inglés y en el español de los últimos años del siglo XVI y los primeros del siglo XVII abundaran obras de esta índole, y es fácil pensar en ejemplos: *Henry V* y *Henry VIII* de Shakespeare, *El asalto de Mastroque por el príncipe de Parma* y *El Brasil restituído* de Lope, y *El sitio de Bredá* de Calderón.³

Claramente, muchas obras históricas se sirven de convenciones procedentes de más de uno de los diferentes tipos presentados. A veces, una obra en particular combina elementos de las cuatro categorías expuestas por Lindenberger, y el resultado, si el dramaturgo es hábil, es un texto de singular profundidad y riqueza. En mi opinión éste es el caso de *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara, universalmente reconocido hoy como una de las obras maestras del teatro del Siglo de Oro español.

² Existen, desde luego, otros tipos de drama histórico además de los que se han mencionado aquí. Hay, por ejemplo, dramas «biográficos» que se enfocan en los trances críticos en la vida de un monarca, como *King John* de Shakespeare, y dramas que Herbert Lindenberger denomina «panorámicos», que pretenden abarcar toda una época histórica, como *The Dynasts* de Thomas Hardy. Pero por la mayor parte, los enredos de estas obras simplemente combinan de maneras diferentes las mismas convenciones que ya se han descrito.

³ Según John Loftis, el desarrollo extenso del drama histórico en los teatros españoles e ingleses en esta época fue posibilitado en parte por el rechazo consciente de las unidades «aristotélicas» que los dramaturgos de otros países se veían obligados a observar: «This conscious refusal to be limited by neoclassical theory made possible the development of history plays that are representations—with varying degrees of fidelity to historical or semi-historical records or legends (including in Spain the record preserved in the ballads)—of coherent sequences of events, usually of national significance» (*Renaissance Drama in England and Spain*, 5).