

STUDIA IBERICA  
*et*  
AMERICANA

*Journal of Iberian and Latin American  
Literary and Cultural Studies*

Year 4 - December 2018

Ebook/Monograph, 5

*General Editor and Coordinator:*

Enric Mallorquí-Ruscalleda

(Indiana University-Purdue University, Indianapolis)

*LAS OTRAS MODERNIDADES DE VENEZUELA*

Editor

Juan Pablo Lupi

(University of California, Santa Barbara)

*LA REPRESENTACIÓN DE LA CASA DE AUSTRIA  
EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO*

Editores

Roberta Alvitì

(Università degli Studi di Cassino)

María Luisa Lobato

(Universidad de Burgos)

ISSN: 2327-4751 (print)

ISSN: 2327-476X (online)

© *Studia Iberica et Americana*, Department of World Languages and Cultures, Program in Spanish, Indiana University School of Liberal Arts, Indiana University-Purdue University, Indianapolis, 425 University Blvd., Indianapolis, IN 46202 USA

*Front Cover, graphic design, electronic edition, layout, and proof reading and copy-editing: María A. Fuentes Ibáñez, Cristóbal Macías Villalobos y Enric Mallorquí-Ruscalleda.*

*Studia Iberica et Americana* is published under the auspices of the Department of World Languages and Cultures of the Indiana University School of Liberal Arts at Indiana University-Purdue University, Indianapolis, in collaboration with the Center for Medieval Studies-University of São Paulo, University of Girona, Prometeo/ISIC-IVITRA/University of Alicante, the Seu Universit ria de la Nu cia (Alicante), Pablo de Olavide University, and the University of California-Santa Barbara (Center for Catalan Studies).

The authors have attempted to trace the copyright holders of all the images reproduced in this publication and apologize to copyright holders if permission to publish in this form has not been properly obtained. If any copyright materials has not been acknowledged please write and let us know so we may rectify it. In any case, *Studia Iberica et Americana* does not accept responsibility for a third party potential copyright infringement.

*Studia Iberica et Americana* does not accept responsibility for views expressed in articles, reviews, and other contributions that appear in its pages.



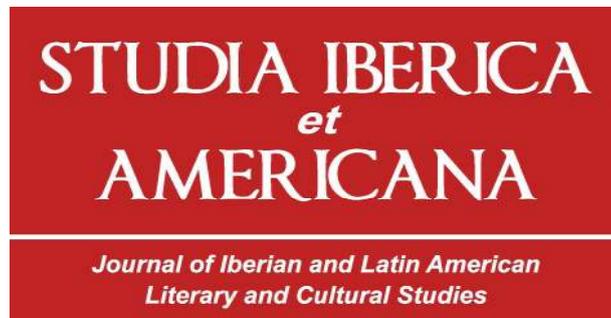
SCHOOL OF LIBERAL ARTS

INDIANA UNIVERSITY  
Department of World Languages and Cultures  
IUPI

*Program in Spanish*

CEMOrOc  
EDF-FEUSP





*Studia Iberica et Americana (SIBA)* is an international, double-blind, peer-reviewed journal hosted by Department of World Languages and Cultures of the Indiana University School of Liberal Arts at Indiana University-Purdue University, Indianapolis. It is published annually (December) in digital format (and in print on demand). Founded in 2013 by Professor Enric Mallorquí-Ruscalleda, *SIBA* is product of an international consortium formed by the following universities: Department of World Languages and Cultures of the Indiana University School of Liberal Arts at Indiana University-Purdue University, Indianapolis, Center for Medieval Studies-University of São Paulo, University of Girona, Prometeo/ISIC-IVITRA/University of Alicante, the Seu Universitària de la Nucía (Alicante), and Pablo de Olavide University. In addition, the journal is also sponsored by the Center for Catalan Studies (University of California-Santa Barbara).

*SIBA* seeks to publish original high-quality scholarly articles which may contribute to the advancement of Iberian and Latin American studies, including the Caribbean, while fostering the articulation of new and innovative approaches in these and related fields. It welcomes work in any period from the Middle Ages to the twenty-first century and in any of the linguistic and cultural manifestations encompassed by the aforementioned domains. Submissions may be in English, Spanish, Portuguese, Catalan or Galician.

Manuscripts should be in MS Word format, submitted electronically as an email attachment to our email address: [emallorq@iu.edu](mailto:emallorq@iu.edu). We also welcome:

— Both books for review or unsolicited reviews. In the case of books for review, please send them to:

Prof. Dr. Enric Mallorquí-Ruscalleda  
Director, Program in Spanish  
Department of World Languages and Cultures  
Indiana University School of Liberal Arts  
Indiana University-Purdue University, Indianapolis  
Cavanaugh Hall 539C  
425 University Blvd.  
Indianapolis, IN 46202

— Monographs dealing with any of the areas/periods covered by *SIBA*.

— Proposals for volumes of collected essays. In this case, abstract, title and name of the collaborators should be sent, along with a short general abstract.

*SIBA* employs double blind reviewing, where both the referee and author remain anonymous throughout the process.

## INDEXATION

SIBA is a member of The Council of Editors of Learned Journals (CELJ) (An allied organization of the Modern Language Association) and it is already indexed in the following databases:

- MLA (Modern Language Association) Directory of Periodicals
- ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities)
- CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas)
- ProQuest - Serial Solutions
- ProQuest - Ulrich's Knowledgebase
- Ulrichs Web-Global Serials Directory
- Latindex (33/36)
- MIAR 2015-2018. Matriz de información para el análisis de revistas
- The Linguist List
- Regesta Imperii
- Portal del Hispanismo (Instituto Cervantes)
- Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP)/Italian Periodicals Catalogue (ACNP)
- Atlas de Humanidades y Ciencias Sociales (University of Granada)
- AISC (Associazione italiana di studi catalani)
- GrinUGR (University of Granada)
- In-Ref-Hispanismo (Índice de referencia de revistas digitales abiertas del Hispanismo)
- Worldcat
- Philobiblon Resource List (University of California-Berkeley)
- Biblioteca Virtual de Biotecnología para las Américas (Universidad Nacional Autónoma de México)
- The Library of Congress (USA)
- Sherpa/Romeo

**MONOGRÁFICO**  
**LA REPRESENTACIÓN DE LA CASA DE AUSTRIA**  
**EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

Editores

Roberta Alviti  
(Università degli Studi di Cassino)

María Luisa Lobato  
(Universidad de Burgos)

ROBERTA ALVITI (Università degli Studi di Cassino) <i>Presentación</i> .....	177
MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS (Universitat de València) <i>El reinado de los Austrias en el teatro portugués del siglo XVII</i> .....	187
BEATA BACZYŃSKA (Uniwersytet Wrocławski) <i>El teatro como espejo de la realeza. Las parejas reales y su función en la fiesta sacramental (Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón)</i> .....	201
ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA (Universidad de Barcelona) <i>Mariana de Austria como santa Rosalía en La mejor flor de Sicilia, de Agustín de Salazar y Torres</i> .....	221
JUAN CARLOS GARROT ZAMBRANA (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance-Université de Tours) <i>Felipe IV y Carlos II en algunos autos de Calderón</i> .....	237
JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ (Universidad Internacional de La Rioja) <i>Sobre una comedia para modelo de gobierno de Felipe III: La conquista de Orán</i> .....	251
ALBERTO GUTIÉRREZ GIL (Universidad de Castilla-La Mancha) <i>Críticas y alabanzas veladas a la casa de Austria y su sistema de poder en la dramaturgia de Rojas Zorrilla</i> .....	265
RENATA LONDERO (Università degli Studi di Udine) <i>Reveses de poder y fortuna: Álvaro de Luna y el Duque de Lerma en el teatro de Salucio del Poyo y Mira de Amescua</i> .....	281
ELENA MARTÍNEZ CARRO (Universidad Internacional de La Rioja) <i>Los límites del poder real en la comedia áurea. El tercero de su afrenta o No es rey quien no se vence</i> .....	297

JUAN MATAS CABALLERO (Universidad de León) <i>Panegíricos teatrales a Fernando de Austria por la victoria de Nördlingen (I)</i> .....	313
PHILIPPE MEUNIER (Université Lumière Lyon 2) <i>Sustituciones y simulacros o cómo ve Lope de Vega las relaciones franco-españolas en Carlos V en Francia</i> .....	327
HÉLÈNE TROPÉ (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 CRES/LECEMO) <i>“El hombre sabio de sí mismo es hijo.” Nobleza de letras versus nobleza heredada en El premio de las letras por el rey Felipe Segundo de Damián Salucio del Poyo (Alcalá, 1615)</i> .....	341

#### PARTE ABIERTA

DANIEL ESCANDELL-MONTIEL (Manchester Metropolitan University) <i>La poesía en la filosofía wiki: el proyecto Poepedia, su modelo de poesía y los ideales 2.0</i> .....	357
DAVID MARQUÉS SERRA (Escuela de Arte y Superior de Diseño de Castellón) <i>La influencia del cine en el acto creativo de Joan Millet</i> .....	371
ALEXANDRE EMERICK NEVES (Universidade Federal do Espírito Santo) <i>A sobrevivência do corpo santo no corpo heroico: o fragmento como sintoma de liberdade no imaginário artístico ibero-brasileiro</i> .....	387
RAFAEL ROCA (Universitat de València - IIFV) <i>Un valenciano entre valquirias. El viaje a Escandinavia de Josep Sanchis Sivera (1911)</i> .....	403

#### RESEÑAS DE LIBROS

<i>Multiple Modernities. Carmen de Burgos, Author and Activist</i> , Edited by Anja Louis and Michelle M. Sharp, London & New York: Routledge, 2017, 224 pp. (CRISTÓBAL MACÍAS, Universidad de Málaga).....	421
Alejandro Duque Amusco. <i>Jardín seco</i> . Sevilla: Calle del Aire, 165, Renacimiento, 90 pp. (JOSÉ MARÍA BALCELLS).....	435
Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos coords. <i>La égloga renacentista en el Reino de Nápoles. Bulletin Hispanique</i> , t. 119, nº 2, diciembre de 2017 (GEMA BALAGUER ALBA, Universidad de Sevilla).....	441
Jesús G. Maestro, <i>La filosofía de los poetas</i> , Madrid, Editorial Verbum, 2018, 245 pp. (ANTONIO GARCÍA-CONTRERAS CASTELLANO, Universidad de Granada).....	449

**MONOGRAFÍA**

**LA REPRESENTACIÓN DE LA CASA DE AUSTRIA  
EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO**

## Presentación

ROBERTA ALVITI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO  
E DEL LAZIO MERIDIONALE

Recibido: 29 de septiembre de 2018

Aceptado: 29 de octubre de 2018

En un trabajo del año 2015 Matas Caballero señala la ausencia no solo de estudios de conjunto, sino también de una mera *recensio* de los dramas históricos del Siglo de Oro.<sup>1</sup> El estudioso (58), al detenerse en la noción de “drama histórico” y apoyándose en conceptualizaciones teóricas precedentes (Spang 1998, 26; Pedraza 2012, 7-8; Calvo 2007, 28-36), establece unos rasgos definitorios de este subgénero, o sea: “la dramatización de un hecho histórico, considerado así por los espectadores, en un determinado momento y espacio del pasado más o menos lejano o reciente, y la posibilidad de establecer una analogía entre el hecho histórico dramatizado y el tiempo presente del espectador.” Otras peculiaridades del drama historial, de acuerdo con Martínez Aguilar (2001, 376), estribarían en “una específica *intencionalidad política* que prime sobre la consideración meramente historicista” y en la capacidad de “proyectarse sobre universos temáticos de trascendencia social.” Es cierto que al poeta, a la hora de poner la pluma en el tintero para confeccionar un drama histórico, no se le escaparía precisamente esta posibilidad de proyectar, con finalidades ideológicas y paréneticas, acontecimientos históricos con carácter de ejemplaridad sobre el presente<sup>2</sup> a través de un medio de gran impacto como el teatral.

---

<sup>1</sup> En el artículo que acabamos de citar Matas Caballero individúa en el *mare magnum* de dramas historiales áureos, un *corpus* de piezas en las que se señala la presencia de reyes de las distintas dinastías y épocas de la historia de España. Se trata de un valioso trabajo que sobrepasa la pretensión de ser una “propuesta de catálogo” (61) y que, además de adjuntar unas utilísimas tablas en las que se escudriña precisamente la presencia de monarcas españoles en los dramas historiales, bosqueja un análisis del *corpus* en relación a las distintas maneras de los dramaturgos de declinar las posibilidades dramáticas brindadas por la materia histórica.

<sup>2</sup> Oleza (1997, XLI) y Calvo (2007: 65, 70, 164). Matas Caballero (2015, 58) matiza la diferencia entre “comedia histórica” y “drama histórico”: mientras la primera

A este propósito el mismo Fénix, en la dedicatoria de *La campana de Aragón*, que compuso en los años 1598-1600, escribía:

La fuerza de las historias representadas 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 discurriendo y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes. [...] 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 la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio.<sup>3</sup>

Podemos afirmar, en la estela de Matas Caballero, que la importancia del drama histórico en el *corpus* teatral barroco es inversamente proporcional a la atención que la crítica le ha brindado.<sup>4</sup> El conjunto de once estudios reunidos en esta publicación, editada por la Universidad Estatal de California en Fullerton, al ser uno de los

---

sería una “mera recreación del pasado”, el segundo “tiene como misión intrínseca la intención de ofrecer una reflexión crítica [...] sobre su tiempo presente.” A este propósito, véanse las interesantes observaciones de Calvo (2007, 288): “[...] el género teatro histórico puede verse en toda su especificidad en las crónicas dramatizadas de Lope y en los dramas ceremoniales de Calderón, es decir, en aquellos tipos de obras que solamente trabajan con la materia histórica, que no dejan espacio ni para intrigas paralelas ni para historias individuales. Las otras obras (tragicomedias nuevas, dramas de historias individuales o nuevas crónicas de Tirso) utilizan el subgénero teatro histórico en consonancia con los otros subgéneros ya marcados, de ahí sus diferencias en el manejo de la comicidad, de las intrigas paralelas, de los personajes femeninos. Pueden utilizar diferentes recursos del teatro histórico, del mismo modo que utilizan núcleos de comedias cómicas, de comedias heroicas o de dramas de honor.”

<sup>3</sup> Citamos por la edición de Florence d’Artois, en la que introducimos leves modificaciones en la puntuación, disponible en la página web <<http://idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=435>> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2018).

<sup>4</sup> Entre los contados estudios de carácter general sobre el teatro barroco de corte histórico, además de los citados trabajos de Calvo (2007), Matas Caballero (2015) y Spang (1998), véanse Buero Vallejo (1994), Castilla Pérez y González Dengra (2001), Lauer (1992), Martínez Aguilar (2000), Oleza (2002) y Torrente Ballester (1992). Por lo que sefiere a estudios específicos sobre diferentes dramaturgos, véanse: Arellano (1994 y 2012), Calvo y Romanos (2002), Di Pastena (2001), Ferrer Valls (2012 y 2012b), Kirby (1981), Martínez Aguilar (2001), Pagnotta (2002), Peale (1996), Pedraza (2012), Romanos (2002), Serrano Agulló (2006), Usandizaga Carulla (2010), Vega García-Luengos (2005) y Wardropper (1955).

primeros monográficos dedicado a obras teatrales barrocas en las que se dramatizan acontecimientos biográficos o pseudo-biográficos de miembros de la Casa Real de los Habsburgo, intenta colmar una parte de este vacío crítico y mostrar las posibles lecturas de los diversos modos con que en el teatro áureo se enfrentó y escenificó sucesos de un pasado glorioso y todavía próximo.

La dramaturgia áurea pasa por su momento de auge en la época de los llamados Austrias menores. No obstante, un primer sondeo en las piezas de corte histórico reseñadas por Matas Caballero evidencia que la atención de unos cuantos ingenios, tanto de nombres ilustres como de los llamados segundones, se dirigió de manera casi exclusiva a los grandes reyes de la centuria precedente. Al convertirse en personajes de la ficción dramática, Carlos I y Felipe II, que representan el poder y se caracterizan por su prudencia y su facultad de actuar con justicia, tuvieron ya sea papeles de protagonistas, ya de personajes secundarios. Esta preferencia hacia el Emperador y su hijo, el Rey prudente, está justificada por el propósito de los comediógrafos de encarecer ante los espectadores la grandeza del Imperio español en su etapa de máximo poderío y prestigio internacional, homenajearlo, a la vez, a monarcas de la misma dinastía en el pleno ejercicio de sus funciones.

Los trabajos aquí presentados, que se deben a investigadores españoles, italianos y franceses, aparecen según el orden alfabético de sus autores y se encabezan con una contribución excéntrica con respecto a la línea argumental propuesta en el volumen; María Rosa Álvarez Sellers, de hecho, se centra en tres piezas compuestas por dramaturgos portugueses en lengua española y según los cánones ético-estéticos de la comedia nueva: *La entrada del Rey en Portugal* que Jacinto Cordeiro compuso, todavía en la época de la Monarquía Dual, para celebrar la visita del rey Felipe III en Lisboa en 1619, *La mayor hazaña de Portugal* de Manuel Araújo de Castro, y la *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* de Manuel de Almeida Pinto, ambas redactadas en los años 40, tras la *Restauração* portuguesa que supuso la separación definitiva de España y Portugal.

Sobre el teatro sacramental versan los artículos de Beata Baczyńska y de Juan Carlos Garrot Zambrana. Baczyńska toma en consideración varios autos de Lope de Vega, Mira de Amescua y Pedro Calderón de la Barca en los que se ofrecen retratos alegóricos de parejas reales (Felipe III y Margarita de Austria, Felipe IV e Isabel de Borbón, Felipe IV y Mariana de Austria). La elección de dramaturgos que se corresponden con etapas cronológicas sucesivas permite a la autora destacar la

subsistencia de las imágenes usadas para representar a los personajes regios en los autos sacramentales; y, según destaca la autora, se trata de formas de representación que guardarían un evidente parecido con los cánones de la pintura de la época. Baczyńska estudia con particular atención el efecto de abismación metateatral provocado por dichos autos, cuya peculiaridad estribaba precisamente en la insistencia sobre el *hic et nunc* del que surgía el texto que se iba a representar.

Garrot Zambrana, por su parte, se centra en la producción sacramental de un único dramaturgo: Calderón de la Barca; en particular, el autor escudriña la representación de los reyes Felipe IV y Carlos V. Calderón le fue dedicando a Felipe IV múltiples obras alegóricas a partir de 1634 hasta después de su muerte, ocurrida en 1679. El autor destaca cómo la imagen de Felipe se transforma a lo largo de este amplio periodo de tiempo, pasando de representaciones en las que se hace hincapié en los atributos propios del poder regio a las últimas, que se remontan a la época en la que ya es patente la irremediable decadencia del Imperio español, en las que Calderón se limita a dibujar la imagen de un rey piadoso. Al último de los Austrias, Carlos II, por evidentes motivos cronológicos, Calderón reserva mucho menos espacio en su obras, tanto por la dificultad de encontrar motivos de alabanza, como por la sensación de profundo desengaño experimentada por Calderón en aquella época.

El foco de atención del artículo de Adriana Beltrán del Río Sousa es la comedia *La mejor flor de Sicilia*, compuesta por Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), que dramatiza la vida de santa Rosalía de Palermo. La autora se propone demostrar que la pieza, que se estrenó en Madrid en 1671-1672, se compuso en el marco de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria, en la época reina regente; Beltrán del Río Sousa, quien destaca muchos paralelismos entre las biografías de Mariana y Rosalía, detecta en la comedia una serie de *loci* en los que se retrata a la Reina de manera alegórica a través del personaje de la santa, echando mano de las mismas imágenes que Salazar y Torres utiliza en varias piezas que van dirigidas explícitamente a la reina Mariana.

Javier J. González Martínez dirige su atención a la pieza *La conquista de Orán* (1617-1619), de Luis Vélez de Guevara, quien en los años 1605-1609 estuvo al servicio de Diego Gómez de Sandoval y Rojas, conde de Saldaña, hijo del duque de Lerma. Esta obra se enmarcaría, según el autor, en un proyecto cultural emprendido por el duque de Lerma para fomentar los objetivos políticos que perseguía en calidad de valido de Felipe III. El teatro histórico, que proporcionaba

modelos y acciones ejemplares, fue uno de los medios privilegiados de esta campaña; en este sentido, *La conquista de Orán* pretendía escenificar la época dorada de los Reyes Católicos, quienes tendrían que representar precisamente un *exemplum* para el Rey Piadoso.

El trabajo de Alberto Gutiérrez-Gil proporciona un recorrido en la dramaturgia de Francisco de Rojas Zorrilla, centrándose en títulos como *El desafío de Carlos V*, *No hay ser padre siendo rey*, *Progne y Filomena* o *Morir pensando matar*. El toledano, que fue poeta de corte, intentó esbozar a través de sus obras teatrales un manual de gobernanza adecuado para los tiempos de crisis política y social que experimentaba la España del siglo XVII. Esta operación se realizó a través de la écfrasis de una serie de figuras de monarcas, de los que se escenificaban los aciertos, pero sobre todo los fracasos, sin que ello supusiera una identificación entre los monarcas de ficción y sus *pendants* reales.

Renata Londero dirige su investigación al subgénero de “comedia de privanza,” deteniéndose en tres piezas que escenifican las vicisitudes del primer privado de la historia española, Álvaro de Luna, valido de Juan II de Castilla, o sea: *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, de Damián Salucio del Poyo y la dilogía de Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, que se remonta a los años 1618-1621, y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. La profesora Londero apunta las diferentes actitudes de Salucio del Poyo y de Mira de Amescua en la representación de la figura del privado, señalando que, en todo caso, el objetivo de los dramaturgos fue el de enseñar los efectos de la *fortuna bifrons*, para amonestar los miembros de la Casa Real de Austria, Felipe III en particular, quienes se sirvieron de unos validos que acabaron siendo más poderosos que los mismos reyes.

A Salucio del Poyo está dedicada también la contribución de Hélène Tropé, con la que se cierra el volumen. La estudiosa francesa se centra en *El premio de las letras por el rey Felipe Segundo* cuyo núcleo argumental estriba en la dialéctica entre nobleza de letras y nobleza heredada, destacando el papel de la cultura como medio de ascenso social y como elemento clave en la educación de un futuro rey. En la pieza, en cuyas *dramatis personae* aparece el rey Felipe II, se celebra la deslumbrante trayectoria social de Juan Martínez Silíceo, hijo de un ollero, que llegó a ser profesor en las universidades de París y Salamanca y preceptor del príncipe Felipe, siendo nombrado arzobispo de Toledo en 1546 y cardenal en 1555.

Elena Martínez Carro recoge las huellas de un autor dramático de la segunda mitad de siglo XVII, Antonio Martínez de Meneses quien trabajó en la corte de Felipe IV como guardajoyas de la reina. Muchas de sus piezas se compusieron con vistas a representaciones particulares en los aposentos reales; en este conjunto de obras, destacan algunas en las que se detectan mensajes didácticos y políticos implícitos para adoctrinar a los reyes. Es el caso de *El tercero de su afrenta*, quizás su comedia más exitosa, en la que, a partir, del enredo y el arte de la tercería, Martínez de Meneses intenta proporcionar un modelo de comportamiento amoroso para el monarca, dejando bien claro que el poder real debe estar sometido a las leyes del honor y del amor.

A continuación, el citado Juan Matas Caballero analiza varios “panegíricos” teatrales en los que se escenifican, celebrándolas, hazañas bélicas contemporáneas de miembros de la Casa Real de Austria; en concreto, Matas Caballero estudia *La victoria de Norlingen y el Infante en Alemania* compuesta por Alonso de Castillo Solórzano y *Los dos Fernandos de Austria*, obra escrita en colaboración por los hermanos Antonio y Juan Coello y Ochoa; ambas piezas, dedicadas a la victoria del infante-cardenal Fernando de Austria en la batalla de Nördlingen, se apuntalan en las relaciones de sucesos históricos de la época; sin embargo, Matas Caballero destaca que el hipotexto de mayor envergadura es el auto calderoniano *El primer blasón del Austria*.

A Philippe Meunier debemos un ensayo dedicado a la comedia lopesca *Carlos V en Francia*, en la que se dramatizan unos sucesos históricos relativamente próximos al público de 1604, que es la fecha en que se compuso la obra, según atestigua el manuscrito autógrafo y firmado por Lope de Vega. El Fénix, al poner en escena un momento en que las relaciones entre Francia y España se afianzaron gracias a una serie de enlaces matrimoniales, salpica el tejido dramático de inquietantes interrogaciones sobre la durabilidad de la paz franco-española, que en poco tiempo revelaría toda su fragilidad. Según demuestra el autor, además, la pieza guarda un evidente parentesco con varias crónicas de la época carolina que Lope utilizó, más bien manipuló, para redactar un texto con claros propósitos propagandísticos.

La edición de este volumen monográfico corre a cargo de quien escribe y de María Luisa Lobato, y reúne artículos tanto de estudiosos experimentados como de investigadores más jóvenes en torno al tema de la representación de la Casa de Austria en el teatro áureo. Puede observarse que parte de un abanico muy amplio en cuanto a épocas, dramaturgos, géneros tratados y enfoques metodológicos adoptados,

cubriendo un arco temporal que parte del primer Carlos hasta llegar al segundo, último rey de la dinastía de los Habsburgo. Esperamos poder tener la ocasión en futuro de complementar estos primeros resultados con el análisis de aspectos de otras cuestiones de interés.

### Obras citadas

- Arellano, Ignacio. "Historia y teatro en el Siglo de Oro. El ejemplo de Calderón." *Historia y Vida*. 74 (1994): 42-49.
- Arellano Ignacio. "La comedia historial de Bances Candamo." *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*. Eds. Oana Andreia Sâmbrían, Mariela Insúa y Antoine Mihail. Craiova: Editura Universitaria Craiova, 2012: 102-117.
- Buero Vallejo, Antonio. "Acerca del drama histórico." *Obra completa*. Eds. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa-Calpe, 1994: 826-830.
- Calvo, Florencia "«Me harán eterno mármoles y jaspes.» Calderón y Bredá. Historia, diálogos y escritura." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 211-226.
- Calvo, Florencia, *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español* Buenos Aires, EUDEBA, 2007.
- Castilla Pérez, Roberto y Miguel González Dengra (eds.). *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Di Pastena, Enrico. "Historia y poesía en *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*." *Anuario Lope de Vega*. 7 (2001): 25-39.
- Ferrer Valls, Teresa. "Lope de Vega y la creación de héroes contemporáneos. *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba y La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*." *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 18 (2012): 113-134.
- . "El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán." *Studia Aurea*. 6 (2012b): 99-116.
- Lauer A., Robert. "La tragedia histórica del Siglo de Oro." *Noesis*. 8 (1992): 25-37.

- Kirby, Carol Bingham. "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981: 329-337.
- Martínez Aguilar, Miguel. "Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo." *Mágina*. 8 (2000): 57-71.
- . "Historia y poder en el teatro del primer Mira de Amescua." *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra. Granada: Universidad de Granada, 2001: 371-402.
- Matas Caballero, Juan. "«La fuerza de las historias representadas». Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro." *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Eds. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015.
- Oleza Simó, Joan. "Del primer Lope al Lope del *Arte nuevo*." Estudio preliminar a Lope de Vega, Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Donald MacGrady, Barcelona: Crítica, 1997: IX-LV.
- . "El teatro clásico español: metamorfosis de la historia." *Diablotexto. El plural del teatro en España*. 6 (2002): 127-164.
- Pagnotta, Carmen Josefina. "El sitio de Bredá. La comedia de glorificación de un suceso bélico contemporáneo." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 135-145.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. "Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega." *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 18 (2012): 1-39.
- Romanos, Melchora. "Ficción y realidad histórica en *El tuzaní de la Alpujarra o Amar después de la muerte* de Pedro Calderón de la Barca." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 193-209.
- Serrano Agulló, Antonio. "Teatro e historia en Mira de Amescua: Don Bernardo de Cabrera." Kassel: Reichenberger (Estudios de Literatura 102), 2006.

- Spang, Kurt. "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico." *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: EUNSA (Anejos de *RILCE*, 21, 1998: 11-49.
- Torrente Ballester, Gonzalo. "Teatro histórico." *Ensayos críticos*. Barcelona: DestinoLibro, 1992: 391-446.
- Usandizaga Carulla, Guillem. *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Vega, Lope de. Dedicatoria a *La campana de Aragón*. Ed. Florence D'Artois. <<http://idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=435>> (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2018).
- Vega García-Luengos, Germán. "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro." *Écija, ciudad barroca*. Ed. Marina Martín Ojeda. Écija: Ayuntamiento de Écija, 2005: 49-70.
- Wardropper, Bruce W. "Juan de la Cueva y el drama histórico." *NRFH*. 9 (1955): 149-156.



# El reinado de los Austrias en el teatro portugués del siglo XVII<sup>1</sup>

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Recibido: 29 de junio de 2018

Aceptado: 29 de julio de 2018

**Abstract:** In this article I analyze the representation of Philip III and Philip IV in three theatrical works: *La entrada del Rey en Portugal* by Jacinto Cordeiro, *La mayor hazaña de Portugal* by Manuel Araújo de Castro, and *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* by Manuel de Almeida Pinto. Moreover, I study the different attitude that the dramatists had towards the two last ones.

**Key words:** Austrias, Portuguese theatre XVII century, Cordeiro, Araújo de Castro, Almeida Pinto.

**Resumen:** En este artículo se analiza la representación de Felipe III y de Felipe IV en tres obras teatrales portuguesas del siglo XVII: *La entrada del Rey en Portugal* de Jacinto Cordeiro, *La mayor hazaña de Portugal* de Manuel Araújo de Castro y *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* de Manuel de Almeida Pinto. Se examina, además, la distinta actitud de los dramaturgos en las dos últimas.

**Palabras clave:** Austrias, teatro portugués del siglo XVII, Cordeiro, Araújo de Castro, Almeida Pinto.

---

<sup>1</sup> Esta aportación se enmarca dentro del Proyecto I+D de Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER, ref. FFI2017-83693-P.

Ah Portugal, estas glorias  
sombras de tus lejos son;  
perseguido y maltratado,  
siempre muestras tu valor.

*La entrada del Rey en Portugal*  
(II, vv. 2777-2780)

En el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), con tono desenfadado y escribiendo como “al descuido,” preciándose de encerrar los preceptos con seis llaves pero haciendo gala de su apodo, Lope de Vega acertó a definir las líneas maestras de un teatro que había encontrado la fórmula ansiada por un alquimista: la que permitiera combinar éxito de público y calidad dramática. El resultado de esa mezcla que había escapado a los trágicos del XVI fue la Comedia Nueva, rebelde a los dictados de teóricos clasicistas pero sensible a los gustos del auditorio al que iba destinada.

La aceptación de la nueva propuesta escénica fue unánime tanto por parte de los receptores como de los dramaturgos, que se adentraron con paso firme tras la estela de Lope e hicieron del teatro español un género distintivo e inconfundible que inundó no solo los corrales de comedias sino también los *pátios* portugueses, construidos a semejanza de aquellos. Las compañías de comediantes cruzan con frecuencia una frontera que había dejado de serlo, pues la corona lusa había quedado unida a la española tras la desaparición del rey D. Sebastián en la batalla de Alcazarquivir (1578) y el reconocimiento de Felipe II como nuevo monarca en las Cortes de Tomar en 1581.

Daba comienzo así el período conocido como Monarquía Dual o “época dos Filipes” o “Portugal dos Filipes,” donde los Habsburgo reinarían como Felipe I, Felipe II y Felipe III respectivamente. La inesperada unión política se insertaba, no obstante, en un clima de fecundas relaciones culturales favorecido por las políticas matrimoniales que había contribuido a convertir el castellano en la corte lusa en una segunda lengua de cultura que, con el tiempo, dejó de resultar ajena para otros segmentos de la población, como muestran la gran cantidad de libros que se publican en español en Portugal y el hecho de que las compañías teatrales no necesitaran aprender otro idioma, lo cual quizás habría frenado su buena disposición para actuar en tierras lusas.

Así pues, la sutil amalgama de factores literarios, políticos y culturales tuvo como consecuencia natural que los dramaturgos portugueses escribieran en castellano siguiendo el modelo de la Comedia Nueva,

dispuestos a competir por el laurel de Apolo sin hacer distinciones lingüísticas con sus contemporáneos. Al fin y al cabo ahora servían a una única monarquía... Que no supo tener contentos a sus súbditos portugueses pese a haber ansiado durante largo tiempo la unión ibérica, llevada a cabo, finalmente, más por el azar y las circunstancias que por voluntad propia de los lusitanos.

Lo que en aquel entonces pudo parecer el camino más pertinente a los escritores lusos, fue visto con recelo e incluso menosprecio a ojos de la posteridad, de ahí que algunas historias de la literatura portuguesa califiquen el XVII de siglo oscuro o de paréntesis.<sup>2</sup> Pero que escribieran en castellano no tenía por qué llevar aparejada la renuncia a sus raíces para quienes no debían contemplar el bilingüismo como una deslealtad sino como un privilegio. En el XVII el español es la lengua del teatro porque el canon lo marca la Comedia Nueva, y todo escritor aspira al reconocimiento. Prueba de ello es que incluso autores como Manuel Araújo de Castro y Manuel de Almeida Pinto, que escriben tras la *Restauração* sendas obras en defensa de la causa portuguesa, escogerán el castellano como vehículo idóneo de difusión literaria y cauce ininterrumpido de expresión de un aliento patriótico tan persistente como característico.<sup>3</sup>

Para sostener dicha afirmación es necesario remontarse a una obra publicada en Lisboa en 1621 y aparentemente fuera de sospecha, *La entrada del Rey en Portugal*, primera comedia de un joven dramaturgo, Jacinto Cordeiro,<sup>4</sup> compuesta en relación con la visita a Lisboa que realizó Felipe III en 1619 acompañado del príncipe heredero.

<sup>2</sup> Pires y Carvalho (2001, 474), por ejemplo, se preguntan: “será justo continuar a manter como autores portugueses, escritores que apenas o são por terem nascido em Portugal ou de pai português e que viveram e morreram em Espanha, mesmo depois de 1640, tendo sempre escrito em castelhano?”. Aunque incluyen a Cordeiro porque sus referentes culturales son portugueses. Según Brandenberger (2007, 91), el bilingüismo o escribir en lengua no materna “provocan una situación insólita por ambigua en lo que a la atribución del escritor a una determinada tradición *nacional* se refiere”. Cruz-Ortiz (2010, 332) denomina este teatro “comedia portuguesa”, pues aunque imita el teatro hispano supo resistir “la hegemonía cultural española”, siendo ejemplo de “lo contra-hegemónico, la hibridez y la transculturación”.

<sup>3</sup> Además de por deferencia a la reina, hay otros motivos, tal y como explica Araújo de Castro en la dedicatoria de *La mayor hazaña de Portugal*: “Na suspensão da guerra este Inverno, sobre a ditosa aclamação, tirei em limpo esta comédia que fiz em língua espanhola, assi por ser natural de vossa real majestade e mui engraçada para semelhantes obras, como também por que Castela saiba ler em língua sua glórias nossas”. Citamos por: cet-e-seiscentos.com, y también para las obras de Cordeiro y Pinto.

<sup>4</sup> Que habría nacido en 1606 según Barbosa Machado (1747, 462), dato recogido por García Peres (1890, 122), aunque Ares Montes (1990, 33) lo pone en duda.

Desde que Felipe II asumiera el gobierno —pasó de Badajoz a Elvas el 5 de diciembre de 1580, fue coronado en Tomar el 16 de abril de 1581 y se marchó de Lisboa el 11 de febrero de 1583—, la nueva dinastía no había pisado Portugal, por lo que la llegada del monarca se convirtió en un acontecimiento digno de toda clase de celebraciones. Oscilando entre el orgullo de un pasado esplendoroso y la agridulce sensación de no sentirse justamente valorados, los vasallos lusitanos se dispusieron a agasajar a Felipe III y a su hijo sin reparar en gastos, deseosos de mostrar la magnificencia de un reino al que el idealismo de D. Sebastião había privado de su carácter soberano, y al que los Austrias parecían haber olvidado en un rincón de la Península.

Contamos con valiosos testimonios de la época, las relaciones, concebidas como crónicas de festejos que adquirirán especial relevancia en el Barroco, cuando la fiesta integre la dimensión teatral como parte del boato y exhibición del poder. En este caso, tanto las impresas en Lisboa como en Sevilla dejan constancia de un espléndido y sin par recibimiento dispensado a los Habsburgo por autoridades, nobles, gremios y probablemente un pueblo entusiasmado<sup>5</sup> por unas calles adornadas con arcos triunfales, emblemas y alegorías y un repertorio deslumbrante de juegos, luminarias, torneos, máscaras, encamisadas, danzas, sortijas, volatines y fuegos artificiales, sin que faltaran las corridas de toros y los juegos de cañas. Por si esto fuera poco, se construyó el *Pátio das Fangas da Farinha*.

Felipe III salió de Madrid el 22 de abril y llegó a Elvas el 10 de mayo, donde fue recibido y acatado por el Duque de Bragança, D. Teodósio,<sup>6</sup> y su hijo D. João —que ocupará el trono portugués tras la *Restauração* de 1640. Pero no entró en Lisboa hasta el 29 de junio,<sup>7</sup> tras un recorrido

<sup>5</sup> Tal y como lo describe el propio Cordeiro: “DON LUIS Y la música no es mala. / ¿Vióse mayor alegría? / Toda la gente ordinaria / está loca, qu’este gusto / enloquece hasta las almas de los más humildes” (I, vv. 300-305). Pizarro Gómez (1991, 123), Martínez Hernández (2009, 133) y Gomes (1985, 54-55) indican que estas celebraciones reforzaban los vínculos entre el rey y sus súbditos.

<sup>6</sup> Sin embargo, una relación editada por Serrano de Vargas cuenta que la arrogancia del Duque de Bragança —sobre cuyo comportamiento había sido alertada la comitiva real (Cardim 2008, 926)— rompió dos veces el protocolo durante la ceremonia del juramento del rey (García Bernal 2007, 112): “el principal objetivo de la visita de Felipe III al reino vecino era la vinculación de su hijo a la sucesión” (113), mientras que los portugueses aspiraban a la ratificación de los acuerdos de las Cortes de Tomar (Bouza Álvarez 1998, 89; García Bernal 2007, 107).

<sup>7</sup> Al parecer tuvo que permanecer en Almada desde el 5 de junio esperando las galeras que debían llegar de España y a que Lisboa acabase “los triunfos con que en ella avia de ser recebido,” según cuenta el cronista João Baptista Lavanha (*Viaje de*

por las principales ciudades jalonado de fiestas y homenajes (Alenda y Mira 1903, 198). Paseó bajo palio por una ciudad engalanada repleta de espectáculos, y el 14 de julio de 1619 tuvo lugar la coronación de Felipe III y el juramento del príncipe Felipe. La comitiva, formada por más de cinco mil personas (García Bernal 2007, 108), abandonó Lisboa el 29 de septiembre con el pretexto de ayudar a sofocar la sublevación del Palatinado contra Fernando II de Habsburgo, pero se demoró en Portugal hasta el 23 de octubre, fecha en que llegó a Badajoz.

Tales dispendios obtuvieron reconocimiento y admiración pero también acarrearón deudas y decepciones cuando el monarca abandonó el país dejando en el aire promesas de dudoso cumplimiento. En consecuencia, los gloriosos textos que cantan la magnificencia de una Lisboa tan presumida como ingenua dejan paso a la incertidumbre y los velados reproches de los producidos transcurrido el célebre acontecimiento.<sup>8</sup> Y en ese clima de desilusión disimulada se inserta la pieza del novel Jacinto Cordeiro, *La entrada del Rey en Portugal*, escrita en 1621; dirigida al obispo D. Fernão Martins Mascarenhas, inquisidor general de Portugal, pasa las correspondientes censuras entre el 18 y el 29 de mayo y es tasada el 26 de junio. El primer censor, frei Melchior d'Abreu, no vacila en elogiarla:

Vi esta comedia da entrada del Rei dom Felipe III em esta cidade de Lisboa composta por Jacinto Cordeiro e não há nela cousa alguma contra nossa santa fé e bons costumes. Antes trata por muito bom estilo do grande amor e contento com que os portugueses festejaram e receberam a sua majestade pelo que se pode dar licença para se imprimir.

Pero en el “Prólogo al lector”, Cordeiro revela que escribe para “eternizar grandezas de minha patria,” a la que los envidiosos de su gloria pretenden sepultar en el olvido, y no perderá ocasión de priorizar las virtudes lusitanas: “Dulce et decorum est pro patria mori.”

La obra comienza precisamente con una muerte en duelo que obliga a Zafiro a abandonar Madrid y pasar a Lisboa, ciudad a la que Denia lo seguirá para intentar recuperarlo. Pero en cuanto aparecen personajes portugueses, D. Jorge y D. Luis, “de noche,” Cordeiro introduce dos ideas fundamentales que se irán repitiendo: las magníficas fiestas

*la Católica Magestad del Rey Don Felipe III N.S. al Reino de Portugal i relación del solemne recibimiento que en él se le hizo*, Madrid, 1622, 8).

<sup>8</sup> Ares Montes (1990) ofrece cumplida cuenta de los testimonios literarios en torno al evento, que amplían Sanz Hermida (2003) y Rivero Machina (2013).

organizadas para recibir a Felipe III, y el justo agradecimiento “con infinitas ventajas” (I, v. 286) a “tan graves actos de amor” (I, v. 281) que esperan de parte del monarca.

Indicaciones tan explícitas sugieren que dos años después los espléndidos anfitriones no habían obtenido de “Filipo, / César gallardo” (I, vv. 289-290), “su mano franca” (I, v. 272) cumpliendo con las mercedes que creían merecer, pues Felipe III falleció el 31 de marzo de 1621, antes de que la obra de Cordeiro recibiera las autorizaciones pertinentes para ser publicada. El diálogo entre los caballeros continúa haciendo hincapié en el carácter excepcional y exclusivo de los festejos lisboetas, que ninguna otra ciudad (I, vv. 333-341) podría igualar: “En Castilla qué hay que ver / o en qué ciudad de España / se hiciera aquesta grandeza / que contemplo aquí en mi patria” (I, vv. 346-349).

Tampoco sus habitantes están a la altura de los portugueses, pues tal descripción se interrumpe al encontrar a dos damas toledanas que los engañan e incluso acabarán robando en casa de D. Jorge, que se había ofrecido, siendo tan buen anfitrión como su ciudad, a ampararlas. ¿Es casual este episodio que nada añade al argumento pero que podría ser una metáfora de la deslealtad del huésped castellano ante la generosidad lusitana? Cordeiro deja claro desde el principio las líneas maestras de su argumentación, que discurrirán inalterables por la complicada trama de amor y celos que irá entrelazando a todos los personajes.

Zafiro debió dejar Madrid por haber matado a un pretendiente de Denia, pero Lisboa también lo recibe con violencia —pese a llegar deseando que “cesen odios civiles, cuestiones, / vivan quinas, castillos y leones” (I, vv. 728-729)—, pues se ve envuelto en una pendencia contra Pinardo, al que ayuda desinteresadamente y por ello será acogido por este en su casa, donde se enamorará al instante de la hermana de su benefactor, Silena, pretendida asimismo por D. Jorge.

Jacinto Cordeiro construye una historia de amores entrecruzados, celos mal disimulados y rivalidades ibéricas (II, vv. 1003-1007; II, vv. 1028-1029) en el marco de una Lisboa iluminada y resplandeciente deseosa de impresionar a su rey y que, como todo buen vasallo, espera alcanzar los favores que merece. Pero Felipe III ya no podía otorgarlos, aunque sí podía tomar el relevo su hijo, que participó de tales agasajos. Aunque los deslumbrantes festejos ya habían sido descritos en el primer acto por D. Jorge y D. Luis, el rey y el duque de Uceda y Silena y Uberto, un concurso de descripción de los arcos triunfales servirá de pretexto a un panegírico aún más detallado (II, vv. 1420-2420; 2448-2549).

Comienza Zafiro y describe el arco donde está Felipe I acompañado de los reyes portugueses y sus virtudes: D. João I y la liberalidad, D. Manuel y la prudencia y D. Afonso Henriques y la religión,<sup>9</sup> aunque en él también aparece el “césar / siempre invictísimo Carlos, / para que a su nieto vea / entrar triunfando atrevido / en la ciudad qu’es más bella” (II, vv. 1510-1514), y luego nombra a los valientes capitanes portugueses (II, vv. 1535-1592).

Sigue D. Jorge, que destaca la batalla de Ourique y la entrega de las quinas de Portugal a D. Afonso Henriques, frente al cual se halla “el valeroso Filipo, / padre del césar que hoy entra / a pisar tales vestigios” (II, vv. 1764-1766). En el arco de los plateros se encuentran representados los reyes portugueses y sus hazañas (II, vv. 1781-2091), como el *Mestre de Avis*, vencedor en la decisiva batalla de Aljubarrota, o D. Sebastião, “mal logrado y tan querido / del pueblo” (II, vv. 2067-2068) que hay quien “le llora aún hoy con razón” (II, v. 2070):

DON JORGE      Y por cimera el temido  
Felipe segundo y gloria  
de nuestros dichosos siglos,  
el prudente, el liberal,  
el de ingenio tan divino  
que de Salomón acá  
otro igual nunca se ha visto (II, vv. 2075-2081).

Pinardo detalla los descubrimientos (II, vv. 2195-2407) y, finalmente, Don Luis alude de nuevo a Carlos I, “terror / de Italia, Francia y Turquía” (II, vv. 2503-2504) y explica el escudo de la Casa de Austria. No contento con tan minuciosas descripciones, Cordeiro dedica largas tiradas de versos a que Pinardo narre al extranjero Zafiro el cortejo (II, vv. 2614-2751), compuesto por “la fidalguía / de Portugal” (II, vv. 2433-2434) y rematado por la familia real: “Y su majestad cual sol / vertiendo rayos de gracia, / efectos de tanto amor” (II, vv. 2752-2754)<sup>10</sup>.

La tercera jornada se dedica a resolver las tramas de amor y celos, que permiten distinguir entre la autenticidad sentimental de ambas

<sup>9</sup> Rivero Machina (2013, 73) se basa en este pasaje para desvelar que la fuente de Cordeiro es la *Entrada y triumpho que la ciudad de Lisboa hizo a la C.R.M. del Rey D. Phelipe Tercero de las Españas y Segundo de Portugal* (1620) de Francisco Matos de Sá.

<sup>10</sup> Gan Giménez (1991) publica una relación sobre la visita de Felipe III a Lisboa cuya particularidad es que presenta la situación inversa: es el castellano Beltrán el que explica los arcos al portugués Ramón.

naciones (III, vv. 4321-4330).<sup>11</sup> Zafiro despide la obra con una última alusión, que creemos no puede ser casual, a la grandeza portuguesa: “Y aquí, senado, se acaban, / los triunfos de Portugal” (III, vv. 4471-4472).

Y del triunfo luso que quebrará la unión ibérica tratarán sendas obras de dos dramaturgos portugueses que escriben tras la *Restauração*, iniciada el 1 de diciembre de 1640: *La mayor hazaña de Portugal* (Lisboa, 1645) de Manuel Araújo de Castro y *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* (Lisboa, 1649) de Manuel de Almeida Pinto. Sin embargo, pese a su defensa de la causa portuguesa, ambas tardaron más tiempo del que esperaban sus autores en pasar las censuras necesarias, a diferencia de la obra de Cordeiro, que inicia el proceso en mayo y lo concluye en junio de 1621. La dedicatoria de *La mayor hazaña de Portugal* [MHP] es de 1642, pero el permiso de impresión no llega hasta febrero de 1645. Asimismo, *Feliz restauración de Portugal...* [FRP] recibe en octubre de 1647 la aprobación por no tener nada “contra a fé e bons costumes,” pero el procedimiento no concluye hasta el 13 de febrero de 1649. Pinto se queja de la demora y decide dedicar su obra a una mártir portuguesa, santa Engracia, buscando patrocinio divino para acción tan portentosa como la llevada a cabo por la *Restauração*: “Foi a aclamação de sua majestade facção tam protentosa e inaudita a todas as nações do universo, que, bem considerada, foi mais miraculosa que humana.”

Sin embargo, uno o dos años solía ser el tiempo habitual entre la entrega de un original a la imprenta y su publicación, excepto cuando se trataba de *folhetos* propagandísticos a favor de la sublevación, en que disminuía a un mes, semanas o incluso días, circunstancia reveladora de la intervención del rey, D. João IV (Anastácio 2008, 63), que al parecer no tenía idéntico interés cuando se trataba de la difusión de comedias.

Los títulos no dejan lugar a dudas de las intenciones de los dramaturgos, que coinciden en señalar el carácter vacilante del Duque de Bragança, empujado por su mujer, la española Luisa de Guzmán —a la que Castro dedica su comedia—, hija del duque de Medina Sidonia, a aceptar sus responsabilidades políticas e históricas (MHP, II, vv. 1084-1087; FRP, II, vv. 2925-2926). También explican de igual forma los motivos que han colmado la paciencia de los nobles portugueses, que son de índole económica, social y política: la subida de los impuestos, la petición de Felipe IV para que lo ayudaran a sofocar la rebelión de Cataluña y, sobre todo, la presunción de que dicha demanda encubría

---

<sup>11</sup> Ver Álvarez Sellers (2015, 22).

la velada intención del rey —aconsejado por el Conde Duque de Olivares— de convertir Portugal en una provincia más (Jover Zamora 77), lo cual resultaba intolerable (*MHP*, I, vv. 516-518): “CONDE-DUQUE Volarán, como otro Dédalo, / si no les cortas las alas. [...] / De los más dellos será / Cataluña la mortaja” (*FRP*, I, vv. 924-953).

Ambos autores esgrimen la opresión y la injusticia para justificar el movimiento independentista de la nobleza (*MHP*, II, v. 758; III, vv. 2038-2045) pues, a diferencia del empuje popular que contribuyó a proclamar rey a D. João I en 1385 —tal y como describe Fernão Lopes en sus crónicas—, la *Restauração* es obra de las principales familias lusas —“Melos, Meneses y Acuña, / Teles, Almadás, Mendonças, / Saldañas y Mascareñas, / Coutiños, Almeidas, Costas” (*MHP*, III, vv. 2098-2101)—, aquellas que Cordeiro describió en su cortejo. Los lusos se siguen quejando de abandono y menosprecio y lamentan la “impiedad” que va a ejecutar el Rey: “DUQUE [...] de la cual esta Corona es indigna, / pues nunca declinó su lealtad: / fidelísima siempre se ostentaba, / la falta de su Rey sólo lloraba” (*FRP*, I, vv. 1816-1819).

Araújo de Castro destaca precisamente la afición al espectáculo de aquel monarca que, siendo príncipe, Lisboa recibió con incontables festejos y que ahora, alertado por un memorial anónimo mientras acude a los toros y al teatro, ordena “costoso juego de cañas” (*MHP*, II, v. 1249) para el día siguiente, restando importancia al descontento luso, que ya había quedado patente en la revuelta de Évora de 1637 (Arredondo 280). A modo de guiño cómplice, describe la petición de ayuda contra Cataluña como una “elegante tramoya” para crear una cortina de humo: “JORGE Procuraba el rey Filipo, / con elegante tramoya, / hacer Provincia este reino, / así como son las otras. / Bien sabes cómo llamaba / todos contra Barcelona, / disimulando el desinio / debajo de aquella sombra” (*MHP*, III, vv. 2058-2065).

Así pues, la razón estaba de parte de los desconfiados súbditos que, como le sucedió a D. Afonso Henriques con las quinas, reciben una señal del cielo que augura su victoria: “Desclavó Cristo su brazo / de la invicta Cruz sagrada” (*FRP*, III, vv. 3661-3662; *MHP*, III, vv. 1928-1933; III, vv. 2183-2189).

Pero en lo que discrepan ambas obras es en el retrato de Felipe IV. Almeida Pinto subraya que un rey elocuente y prudente “debe al ocio repugnar” (*FRP*, I, v. 802):

REY FILIPO     Al que me sirve y defiende,  
bien sabéis que sé premiar

como también castigar  
al que mi persona ofende (*FRP*, I, vv. 872-875).

Ese premio era anhelado por los lusos desde que visitó Lisboa con su padre y la ciudad, y todas aquellas por donde pasó la comitiva se desvivieron en festejos y se endeudaron sin vacilar, aguardando dádivas que nunca llegaron y que ya se habían cansado de esperar.

No obstante, en *Feliz Restauración de Portugal* el monarca es visto como víctima de la estrategia del valido, con el que no comparte sus ideas sobre el gobierno (I, vv. 1003-1012) y al que termina por echarle la culpa de la sublevación (III, vv. 4198-4207) por no haberle revelado la magnitud de lo que estaba sucediendo en Portugal,<sup>12</sup> cuyo único indicio era la tardanza en responder al llamamiento real contra Cataluña. De hecho, no es el Conde-Duque quien le da cuenta de la sublevación, sino el espíritu del Secretario Miguel de Vasconcelos, asesinado durante la misma (III, vv. 4034-4045). Solo entonces advierte el rey lo que supondría perder el mejor de sus reinos: “¡Ay, cielos, si habré perdido, / por mi infortunio y desgracia, / el blasón más estimable / con que mi cetro se honraba!” (III, vv. 4138-4141). Lo considera un castigo del cielo (III, vv. 4314-4322) e incluso reconoce que su padre había heredado injustamente el territorio debido a “el duro y infeliz hado” de D. Sebastião (I, vv. 1052-1061). Pese a tales virtudes, los portugueses lo ven como un usurpador (II, vv. 1804-1811).

La situación política había cambiado radicalmente en tan solo veinte años. Si en 1621 Jacinto Cordeiro manifiesta su patriotismo situando a la par las virtudes del rey y de sus súbditos, reclamando unos favores tan dignos como merecidos, pidiendo a Felipe IV lo que su padre no pudo conceder, Araújo de Castro critica abiertamente la desidia del rey y su talante, más proclive a la fiesta que a los asuntos de Estado. Almeida Pinto, sin embargo, trata de equilibrar las virtudes del soberano con las estrategias de su valido y el justo descontento portugués. “Portugal” aparece en los tres títulos, pero mientras que Cordeiro no califica “la visita,” Castro habla de la “mayor hazaña” y Pinto de la “feliz restauración,” haciendo gala de un nacionalismo que tampoco había sido ajeno a la literatura generada por la histórica entrada, pero que ahora podía ser proclamado abiertamente, y al que Jacinto Cordeiro no dudaría en unirse con obras poéticas como

<sup>12</sup> Y tampoco en Cataluña (*MHP*, I, vv. 325-328): “MARQUÉS: Después que fue privado / el de Olivares, cae a cada grado / el cetro de Castilla. / CONDE: El mal gobierno todo imperio humilla” (*MHP*, I, vv. 311-314). Las noticias de la sublevación en Portugal tardaron en llegar a la corte castellana (Arredondo 2011, 278).

*Silva a el Rey Nosso Senhor Dom Ioam Quarto* (1641) y *Triumpho francés* (1641), cuya portada revela que fue escrito a petición de D. João IV. También había escrito *Elogio de poetas lusitanos* (1631) como respuesta al *Laurel de Apolo* (1630) de Lope de Vega.<sup>13</sup>

No puede ser casual el nombre elegido para denominar el regreso de una dinastía lusa al trono, la *Restauração*, aludiendo al carácter legítimo de la sublevación. Los lusos trataron de recordar a los Austrias que permanecían unidos —nunca sometidos— en virtud del principio “aeque principaliter” acordado en las Cortes de Tomar, y procuraron llamar su atención con donaire, derroche y arrogancia. Pero pronto comprendieron que más valía estar solos que mal acompañados, y el anhelo de reconocimiento dejó paso a la desilusión y a un creciente descontento que nunca fue valorado en su justa medida por los Habsburgo. Cuando Felipe IV tuvo que elegir entre sofocar la rebelión de Cataluña o hacer frente a la de Portugal, volvió la espalda a aquel extremo de la Península que había reclamado que volvieran hacia él los ojos.

*La mayor hazaña de Portugal y Feliz Restauración de Portugal...* vienen a completar el círculo iniciado por *La entrada del Rey en Portugal*, mostrando las consecuencias de la errada política de los Austrias hacia un pueblo que siempre se consideró rival de los castellanos,<sup>14</sup> que había peleado con valentía en la batalla de Aljubarrota para mantener su independencia, y al que la fatal imprudencia de su joven rey había terminado por unir a su eterno enemigo, que nunca los vio como “igualmente importantes.” Los lusos pretendían hacer de Lisboa la capital del imperio hispánico,<sup>15</sup> reclamando un lugar de privilegio en

<sup>13</sup> Según González (2007, 49), Cordeiro “est au rendez-vous avec la destinée de son pays et il prend sa place dans le mouvement de revendication nationaliste, sans qu’il y ait contradiction avec son rôle dans la production du genre *comedia*, à la dimension ibérique.”

<sup>14</sup> Sanz Hermida (2003, 289-290) alude al clima enrarecido que se vivía en Lisboa ante la inminente llegada del monarca y al descontento de burguesía, nobleza y órdenes religiosas (293). Felipe II encomendó a su hijo honrar el reino de Portugal, pero diversos motivos impidieron que se realizara antes la visita, incluido la falta de fondos para sufragarla. Señala Cardim (2008, 945) que el verdadero problema no fue visitar solo una vez Portugal, pues lo mismo sucedió con Aragón, Cataluña y Valencia, “sino los sucesivos aplazamientos, que propiciaron una discusión cada vez más acalorada sobre los términos de la unión entre Portugal y la Monarquía.” López Millán (2011, 61) apunta: “Esta ausencia real ha sido vista desde la historiografía portuguesa como una muestra del marginal papel que tuvo Portugal dentro de la Monarquía durante el período filipino.”

<sup>15</sup> Argumentaron este propósito Luís Mendes de Vasconcelos en *Do sitio de Lisboa* (Lisboa, 1608) y António Severim de Faria en *Discursos Varios Políticos* (Évora, 1626); véase (López Millán 201, 62-66).

el seno del mismo que consideraban no una merced, sino un derecho. Felipe II acudió a Tomar en 1581 para ser jurado por las Cortes y residió dos años en Lisboa, pero nunca más volvió. Felipe III realizó el mismo recorrido, aunque a la inversa, y en fechas similares (Ares Montes 1990, 12-13)<sup>16</sup> para que las Cortes juraran a su heredero, pero no fue hasta 1619, y tampoco volvió. Ni Felipe IV. Si la obra de Cordeiro deja testimonio no solo de los esfuerzos de Lisboa por deslumbrar a su rey sino también por mostrarle la valía y el poderío portugués recordándole las efemérides de un pasado glorioso, las producidas tras la *Restauração* corroboran que tal hecho, la fractura definitiva,<sup>17</sup> había sido consecuencia directa de hacer caso omiso por parte de los Austrias a las demandas lusitanas, lo cual ya no tenía vuelta atrás. El transcurso del tiempo demostró que el resplandor de las luminarias lisboetas y la gallardía de sus arcos triunfales fueron tan efímeros como la atención que *os Filipes* dedicaron a sus artífices en su fugaz paso por el entonces reino hermano.

### Obras citadas

- Alenda y Mira, Jenaro. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Vol. I. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Álvarez Sellers, María Rosa. “Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro.” *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. 3.2, 2015: 15-31.
- . “La raya quebrada: la *Restauração* portuguesa desde ambos lados de la frontera.” *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*. Eds. José Camões y José Pedro Sousa, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016: 215-232.
- Anastácio, Vanda. “Conflitos e contactos na Ibéria: as relações entre Portugal e a Catalunha em 1640 nos 'papéis' da Restauração.” *A construção do outro: Espanha e Portugal frente a frente*. Eds. Tobias Brandenberger, Elisabeth Hasse y Lydia Schmuck, Tübingen: Calepinus Verlag, 2008: 59-85.
- Ares Montes, José. “Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal”. *Revista de Filología Románica*. 7, 1990: 11-36.

<sup>16</sup> Y también el que siguió por la ciudad (Fernández González 2015, 417).

<sup>17</sup> Ver Álvarez Sellers, 2016.

- Arredondo, María Soledad. *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*. Madrid / Frankfurt am Main: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- Bouza Álvarez, Fernando J. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998.
- Brandenberger, Tobias. "Antagonismos intraibéricos y literatura áurea. Algunas reflexiones metodológicas ejemplificadas." *Iberoamericana*. 7. 28, 2007: 79-97.
- Cardim, Pedro. "La Jornada de Portugal y las Cortes de 1619." *La monarquía de Felipe III. Vol. IV: Los Reinos*. Dirs. J. Martínez Millán y M.<sup>a</sup> A. Visceglia. Madrid: Fundación Mapfre, 2008: 900-929.
- Castro, Manuel Araújo de. *La mayor hazaña de Portugal (1645)*. Centro de Estudios de Teatro: Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII-uma biblioteca digital. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> (fecha de consulta 11 de agosto de 2018).
- Cordeiro, Jacinto. *La entrada del Rey en Portugal (1621)*. Centro de Estudios de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII-uma biblioteca digital. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> (fecha de consulta 11 de agosto de 2018).
- Cruz-Ortiz, Jaime. "El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa." *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Eds. Aurelio González, Serafín González y Lilian von der Walde Moheno. México: El Colegio de México, 2010: 331-344.
- Fernández González, Laura. "Las representaciones de las naciones en las entradas reales de Lisboa (1581-1619). Propaganda política e intereses comerciales." *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750)*. Eds. Bernardo J. García García y Óscar Recio Morales. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2015: 413-450.
- Gan Giménez, Pedro. "La jornada de Felipe III a Portugal (1619)." *Chronica Nova*. 19, 1991: 407-431.
- García Bernal, J. Jaime. "La jornada de Felipe III a Portugal: ceremonia y negociación política." *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual y otros estudios sobre Extremadura*. Eds. F. Lorenzana de la Puente y F. J. Mateos Ascacibar Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007: 105-115.

- García Peres, Domingo. *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890.
- Gomes, Maria Eugénia Reis. *Contribuição para o estudo da festa em Lisboa no Antigo Regime*. Lisboa: Instituto Português de Ensino a Distância, 1985.
- González, Christophe. “Mémoire, littérature, langues au Portugal avant et après 1640: histoire et actualité nationales dans l’oeuvre de Jacinto Cordeiro (1606-1646).” *Mythes et mémoire collective dans la culture lusophone. Eidolon. Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de recherche sur l’imaginaire appliquées à la littérature*. Ed. Ana Maria Binet. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux. 78, 2007: 33-50.
- Jover Zamora, José María. *Historia y civilización*. Valencia: Universitat de València, 1997.
- López Millán, Miguel Ángel. “Lisboa en el período filipino. Las aspiraciones a la capitalidad.” *Ab Initio*, 3, 2011: 59-71.
- Machado, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana Histórica, Crítica y Cronológica*. Vol. II. Lisboa: Oficina de Ignácio Rodrigues, 1747.
- Martínez Hernández, Santiago. “Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis.” *Studia historica, Historia moderna*. 31, 2009: 127-152.
- Pinto, Manuel de Almeida. *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos (1649)*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII-uma biblioteca digital. <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> (fecha de consulta 11 de agosto 2018).
- Pires, Maria Lucília Gonçalves e Carvalho, José Adriano de. “O teatro na época barroca.” *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Dir. Carlos Reis, Lisboa. *Verbo*. 3 2001: 471-501.
- Pizarro Gómez, Francisco Javier. “La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII.” *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie VII, Historia del Arte). 4, 1991: 121-134.
- Rivero Machina, Antonio. “La jornada real de Felipe III de España por Portugal: repertorio literario y mensaje político.” *Límite*. 7, 2013: 63-82.
- Sanz Hermida, Jacobo. “Un viaje conflictivo: relaciones de sucesos para la jornada del rey N.S. Don Felipe III deste nombre, al Reyno de Portugal (1619)”. *Península: Revista de estudos ibéricos*. 0, 2003: 289-320.

# **El teatro como espejo de la realeza. Las parejas reales y su función en la fiesta sacramental (Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón)<sup>1\*</sup>**

BEATA BACZYŃSKA  
UNIwersytet Wrocławski

*Recibido: 14 de agosto de 2018*

*Aceptado: 19 de septiembre de 2018*

**Abstract:** In this article I study *the mise en abyme* effect in the sacramental plays related to the Habsburg dynasty. More concretely, I analyze Corpus Christi plays by Lope de Vega, Mira de Amescua, along with Calderón de la Barca. The continuity of forms of representation of the royalty is verified. This sacramental plays correspond with the pictorial canon of the time and involve the spectators in a game of mirrors (*mise en abyme*) which multiplies the image of the royal family, present at the Corpus Christi festivity, towards the infinity.

**Key words:** Habsburg, Corpus Christi plays, Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón, royal portrait.

**Resumen:** El artículo propone analizar el efecto de abismación metateatral en los autos sacramentales relacionados con la Casa de Austria. Se estudian loas y autos sacramentales de Lope de Vega, Mira de Amescua y Pedro Calderón de la Barca, lo que permite constatar una continuidad de formas de representación de los personajes regios en el teatro sacramental que corresponden con los cánones pictóricos de la época, e insisten en las circunstancias del momento involucrando a los espectadores en un juego de espejos, una *mise en abyme*, que multiplica la imagen de las familias reales hacia el infinito del mensaje sacramental.

**Palabras clave:** Casa de Austria, auto sacramental, Lope de Vega, Mira de Amescua, Calderón, retrato regio.

---

<sup>1</sup> Esta aportación se enmarca dentro del Proyecto I+D Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER, ref. FFI2017-83693-P.

*A la memoria de  
Teresa Eminowicz-Jaškowska (1938-2018)*

### **Teatro sacramental en la España de los Austrias**

El teatro sacramental se ofrece como una crónica en la cual se plasman “intereses creados”<sup>2</sup> de la comunidad seglar que celebraba la festividad litúrgica del Corpus Christi en la España de los Austrias. La explicación del “Misterio de los Misterios” solía recurrir a circunstancias sociales y políticas que constituían el marco del acto teatral. Como argumenta Rafael Zafra Molina, analizando “someramente algunos de los [autos] compuestos para las fiestas del Corpus en Madrid de entre 1659 y 1661” se trataba de “algo más que una fiesta” (2016, 805).

Mi propósito es presentar los valores performativos de la fiesta sacramental en relación con sus regios espectadores. Comparto la opinión de Zafra Molina de que el rey y su familia eran espectadores privilegiados de los autos calderonianos representados en el Corpus madrileño “lo que permite analizarlos desde una nueva perspectiva” (2016, 816).

### **Autorreferencialidad: el *hic et nunc* en la fiesta sacramental**

La fiesta en honor a la Eucaristía es un motivo recurrente en las loas y en los mismos autos sacramentales, en especial, en aquellos que presentan acontecimientos actuales en clave alegórica insistiendo en el *hic et nunc* de la representación teatral. Los textos dramáticos a menudo ostentan carácter autorreferencial: reflejan la misma fórmula de la celebración del Corpus Christi generando un fuerte “efecto metateatral del espejo” cuyo centro ocupaban los Austrias (Baczyńska 2017, 32). Sirva de ejemplo la loa que Calderón escribió para el auto *El verdadero Dios Pan* (1670). Habla la Historia, “de dama”:

El cielo  
la devoción y la fe  
de tanto historial ejemplo

---

<sup>2</sup> La expresión fue empleada por Paterson (1997) en relación al auto *El nuevo palacio del Retiro*; son numerosos los estudios que subrayan la importancia de lo “historial” en los autos calderonianos, ver Enrique Rull, Ignacio Arellano, Barbara Kurtz, Antonio Regalado, y —en el presente siglo— trabajos de muchos calderonistas de nuevas generaciones que han sido colaboradores de la edición crítica de *Autos Sacramentales Completos* de Calderón llevada a cabo por el GRISO de la Universidad de Navarra y Edition Reichenberger.

como tiene el mundo, al alto,  
 al divino Sacramento  
 que hoy se celebra, bien como  
 Misterio de los Misterios  
 principalmente en España  
 adonde, heredado afecto  
 patrimonio es de sus reyes  
 —no sin autoridad, puesto  
 que como Historia lo afirmo  
 yo en católicos acuerdos  
 de la Imperial Casa de Austria—  
 y las dos debéis hacerlo (vv. 36-50).

Ya Enrique Rull señaló que este fragmento exponía con gran claridad y coherencia la teoría teológico-política de Calderón (1983, 764). La Historia actúa como “maestra de danzar”, ya que sabe de mudanzas, por lo tanto, como apunta Fausta Antonucci en la edición del auto “muy bien puede organizar una fiesta” (2005, 127, nota a los vv. 72-74):

hacer un festín pretendo;  
 y no será novedad,  
 pues es, variando sucesos,  
 maestra de danzar la Historia  
 en las mudanzas del tiempo (vv. 70-74).

El complejo protocolo de la fiesta sacramental influía en la composición, la representación y la recepción de los autos y las piezas breves que los acompañaban. Se trataba de un teatro muy actual cuyo mensaje —en especial en el caso de los autos destinados a ser estrenados en presencia del rey— contribuía a “la construcción de la «imagen del Príncipe» en el Antiguo Régimen” (Zafra Molina 2016, 813).

Las bodas reales aparecieron temprano como motivo del teatro sacramental. Agustín de la Granja nombra la anónima *Farsa sacramental de las bodas de España*, relacionada con las nupcias de Felipe II con Ana de Austria, celebrada en 1570, junto “con otro auto titulado *El casamiento de España*,” como las primeras en una larga lista de “autos sacramentales al servicio de la monarquía española” (2001, 275-276). Europa —en la *Farsa sacramental*— quiere casar a su hija España. Le ayuda el Tiempo como casamentero. Pretenden su mano la Guerra, la Ignorancia, el Hambre y la Tristeza, pero llega el Amor Divino acompañado de la Fe, y España declara: “Sacro y soberano

Amor, / Tu sierva soy, mi señor: / Haz de mí a tu voluntad, / Que con perfeta humildad / Recibiré tu favor” (74). El Amor responde:

España, do la entereza  
 De la fe más permanesce,  
 Cada uno se aderece  
 De perfición y limpieza,  
 Porque el convite se empiece.  
 [...]  
 Seguidme, qu'español soy,  
 Y en todo lugar estoy,  
 Para que todos podáis  
 Ser mis convidados hoy.  
 [...]  
 Y para que celebréis  
 Mi convite y casamiento,  
 Bien será que algo cantéis,  
 En loor del Sacramento  
 Que allí en la hostia tenéis. (75)

No hay una relación directa entre los personajes alegóricos del auto y la pareja real. Se celebra el suceso mismo de forma “moralizada”. Agustín de la Granja nombra otros títulos del repertorio teatral sevillano, recogido por Sánchez Arjona: *La jura del príncipe, moralizado* y *Los desposorios de la Infanta, moralizado a lo divino*. Ambos son autos tempranos representados en el año 1585 y relacionados con la jura del futuro sucesor de Felipe II y “el casamiento de la infanta doña Catalina con el Duque de Saboya” (2001, 277).

### **Lope de Vega. El retrato nupcial de Felipe III y Margarita de Austria (1599)**

Podemos hablar de un retrato de la pareja real alegorizado en el caso del auto *Las bodas del Alma con el Amor divino* de Lope de Vega. El narrador de la novela *El peregrino en su patria* (1604), en la cual Lope incorporó este junto con otros tres autos sacramentales, declara expresamente que se trata de una “moralidad” aplicada “a los felicísimos casamientos de los reyes, y dando figuras a los príncipes y caballeros que habían traído esta Real Señora” (1997b, 527). J. Enrique Duarte en la edición del auto escribe: “Menéndez Pelayo afirma que este auto o moralidad [...] fue representada en Valencia durante la octava del Corpus de 1599, pocos días después de las bodas de Felipe III con

doña Margarita de Austria” (2017, 17). La información procede de la novela, cuya acción está ambientada en el año santo 1600, mientras que los festejos nupciales fueron celebrados en Valencia el día 18 de abril del año anterior, 1599. Lope en *El peregrino* escribe: “Era día en que se celebraba en su iglesia la otava de Aquél en que mostró Dios al mundo el efeto de su amor, y como pocos días antes el Rey Católico se hubiese casado en ella, con la preciosa perla Margarita de Austria, moralizando sus *Bodas entre el Alma y el Amor divino*” (1997b: 527). Antonio Feros así resume el auto (2002, 193-194):

El auto describe la “sagrada” boda entre Alma, también llamada Margarita, procedente de Austria, y Amor Divino, Filipo o Rey Amor. Los futuros esposos se casarían en Jerusalén-Valencia. Otro personaje importante es San Juan Bautista a quien la reina llama “Evangelista divino, marqués, duque, camarero del Rey mi esposo”. [...] Un lenguaje que mostraba a San Juan Bautista/Lerma como personaje secundario en relación a Cristo/Felipe III, pero al mismo tiempo indicaba la sagrada misión que correspondía al primero, elegido por el monarca por su sabiduría, sus virtudes y su bondad.

San Juan Bautista responde por la logística del evento y anuncia al Alma la llegada de su esposo. En *El peregrino* Lope consideró oportuno rematar su largo parlamento: “esta relación [...] fue al pie de la letra, como su majestad de Filipo entró en Valencia” (1997, 565); escribe Maria Grazia Profeti (2012, 149):

De esta forma el desfile nupcial del auto es al mismo tiempo el de Cristo, con Adán, Abrahán y los Apóstoles, y el de las nupcias, con algunos guiños a los lectores del *Peregrino* [...]. El auto llega así a constituir un caso excepcional de creación literaria al servicio de un acontecimiento dinástico, insertado en un marco promocional privado del autor.

Lope se retrató a sí mismo en el auto: el personaje del Apetito “de loco”, es decir, como “hombre de placer” (2001, v. 571) tan típico para las cortes de los Austrias, corresponde con el papel del Carnal que el poeta desempeñó en la máscara el Martes de Carnestolendas en Valencia, celebrada en presencia de Felipe III y su hermana la infanta Isabel.

Felipe III y Margarita de Austria no presenciaron la fiesta del Corpus en Valencia. No podemos hablar en este caso del efecto de

abismación teatral en relación con la pareja real en cuanto espectadores de la representación.<sup>3</sup> Sin embargo, si el auto se estrenó entonces, el 10 de junio de 1599, cuando apenas habrían pasado 53 días desde el festejo nupcial celebrado el Domingo de Quasimodo, poder revivir los recientes acontecimientos relatados a lo divino añadía un valor social, político y metateatral a la representación, ya que sus espectadores, en su gran mayoría, habían presenciado el fasto. Ese efecto queda plasmado en *El peregrino*. Observa Emilia Deffis de Calvo (1998, 86):

El resultado final de esta técnica es, entre otros, el logro de la profundidad y multiplicidad de planos de la narración, en una *mise en abyme* de gran esplendor escenográfico y de indudable eficacia didáctica, a pesar del pobre espesor teológico de los autos.

Profeti cita la comedia *El rústico del cielo* (1604-1605), en la cual Lope introdujo una encomiástica relación de los festejos valencianos. Mientras Belardo —“es el propio dramaturgo el que habla directamente al público bajo su consabido seudónimo literario” (2012, 143)— está narrando lo ocurrido a su compañero Faustino, que estuvo ausente de la ciudad en las fechas de la boda, escuchan venir la comitiva real, ya “que los Reyes van a misa” (1997a, 472). La acotación describe el desarrollo escénico con el más mínimo detalle: “Digan dentro «¡Plaza!», y toquen chirimías, y salgan con el mayor acompañamiento que puedan el Rey y la Reina, y vengan delante algunos alabarderos [...] pasen y éntrense” (1997a, 472). Tenemos constancia de que “[e]l texto se puso en escena delante de los monarca” (Profeti 2012, 143), porque lo confirma la dedicatoria que acompaña la comedia en la *Parte XVIII* (1623): “Honraronla con su real aplauso los señores Reyes de venerable memoria, don Felipe Tercero y doña Margarita de Austria, que Dios tiene, como en vida lo habían hecho en tantas ocasiones” (1997a, 395). Profeti (2012, 144) observa: “asistimos así [...] a un vertiginoso espejo de la realidad: el autor y los augustos espectadores se reflejan en el texto, se hacen «doble» de sí mismos, con una técnica de verdadera vanguardia.”

---

<sup>3</sup> A menos que el auto formase parte de la fiesta por las dobles bodas reales del año 1599; es la opinión de Alexander Samson (2008, 231-232), quien en *A Companion to Lope de Vega* cita a Felipe B. Pedraza. El 26 de abril de 1599 Felipe III con su esposa y la infanta Clara Eugenia con el archiduque Alberto abandonaron Valencia y partieron para Barcelona donde llegarían el 17 de mayo. Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto zarparon de Barcelona el 6 de junio, el rey participó en la procesión de Corpus Christi en Barcelona celebrada el 10 de junio (Chamorro 2012, 100).

### **Lope de Vega. El retrato de la familia real (1632)**

El efecto de la abismación teatral es una constante en los textos dramáticos que se inscriben dentro del marco del Corpus Christi. Es el caso de la loa *Entre un villano y una labradora*, escrita por Lope en 1632, en la cual se iban reconociendo todos los participantes de la fiesta sacramental en el momento de empezar la representación de los autos “de cuatro ingenios lo escrito, / de dos Autores las fiestas” (1892, 141).

En la loa dialogan Sancho, villano, y Teresa, su mujer, que han venido a Madrid para ver la procesión. La mujer se ha separado de su esposo picada por la curiosidad: “A la fe, no he dejado / cosa que no lo haya visto” (1892, 139-140). Teresa al reencontrarse con Sancho comenta todo lo que ha conseguido ver:

LABRADORA    Luego, debajo de un palio  
 cuyas varas me dijeron  
 traía el Corregidor  
 y el ilustre Ayuntamiento,  
 venía en un edificio  
 de oro y plata, descubierto,  
 en hombros de sacerdotes,  
 el pan que bajó del cielo.  
 Y después de los que habían  
 dicho la misa, un mancebo,  
 que dijeron que era el Rey  
 con otro a su lado izquierdo,  
 que llamaban el Enfante,  
 y dije, aunque habrando quedo:  
 después de haber visto a Dios,  
 no hay más que ver a los dos (140).

Sancho estuvo enfrente del Alcázar viendo “la serenísima Reina / doña Isabel de Borbón, / y un vivo clavel con ella / del príncipe Baltasar” (1892, 140). La reina y sus damas acostumbraban ver la procesión desde los balcones del palacio. La mención del infante Baltasar Carlos no era casual. El 7 de marzo de 1632 se había celebrado en el convento de San Jerónimo la ceremonia del juramento del príncipe Baltasar Carlos como heredero de Felipe IV.

### **Mira de Amescua y la Casa de Austria**

Uno de los cuatro autos sacramentales representados aquel año fue *La jura del príncipe*, escrito por Mira de Amescua, en el cual el

personaje alegórico España, “con cota y enaguas y espada”, (2007, v. 48) se enfrenta con la Herejía, “a lo húngaro” (2007, v. 1).<sup>4</sup> España intimidada por la Herejía le pide a Diego (el Apóstol Santiago): “haz, patrón, que a mi Rey vea” (2007, v. 278). A lo que sale “el Rey, a la española” (2007, v. 278) y consuela a España pidiéndole: “Llama a tus reinos a cortes, / tus luceros y tus nortes / son mis palabras; ya intento / que ordenes el juramento / del Príncipe” (2007, vv. 334-338). Y sigue un largo y encomiástico parlamento dirigido al personaje del Rey y —a la vez directamente— al rey Felipe IV que asistía a la representación:

ESPAÑA      Rey, a quien puedo llamar  
                   planeta cuarto y Filipo,  
                   pues significa este nombre  
                   el que es domador invicto  
                   de monstruos y fieras, sol  
                   de la esfera del Impíreo;  
                   Rey católico, pues tienes  
                   el universal dominio,  
                   [...]  
                   Rey y señor [...]  
                   que nos has dado tu hijo  
                   con nombre de Baltasar,  
                   que es un tesoro escondido,  
                   y esto significa el nombre (2007, vv. 343-357).

La acotación es muy precisa: “Están todos en lo alto junto al altar de rodillas, y abajo España, a un lado, y al otro la Fe, por donde se ve la Herejía; y el Rey sentado en una silla junto al altar, y el Niño sentado en el altar en una tramoya que se vuelve a modo de torno de monjas” (2007, v. 792). España, al finalizar la ceremonia, dice:

Volver puedes, oh Rey, a tu palacio,  
                   pues hice ya, obediente, el juramento  
                   [...]  
                   sobre el caballo [...]  
                   el príncipe jurado, en la carroza  
                   [...]  
                   podrá (de tus arqueros rodeado,  
                   que son los tronos que por guarda goza)

<sup>4</sup> Cito en adelante los autos sacramentales publicados en el volumen VII de *Teatro completo* de Mira de Amescua, entre paréntesis indico los versos correspondientes a cada título mencionado, aquí *La jura del príncipe*.

volverse, yendo tú a su diestro lado,  
 mirando por sutiles vidrieras,  
 por la calle mayor [...];  
 y si a caballo vas y galanteas  
 a la reina, a la lis, [...]  
 ¿quién duda, oh gran Rey, que alegre veas,  
 a pesar de la bárbara otomana,  
 la casa de Austria que se ve este día  
 triunfando del error de la herejía (2007, vv. 1200-1223).

Felipe IV e Isabel de Borbón, junto con su primogénito Baltasar Carlos, se vieron retratados en el auto.<sup>5</sup> Los asistentes de la fiesta del Corpus se acordarían aun “de las acciones y ceremonias que se celebraron en la jura del Serenísimo Príncipe de España” (Cornelio 2007, 303-304) que concluyeron a la tarde del domingo del 7 de marzo:

[...] a las cuatro [...] fue la vuelta a Palacio, la Reina nuestra señora sola en un coche, y el Rey nuestro señor a caballo junto al estribo derecho, galanteando muy en forma a la Reina. [...] Y detrás del coche de la Reina en una litera iba en la popa el Príncipe nuestro señor [...] Las tres guardas, ya se sabe que los españoles y tudescos van adelante en cuerpo con sus alabardas y los arqueros al lado y detrás de su Majestad con sus bohemos y cuchillas.

*La jura del príncipe* fue “una de las últimas obras que el autor accitano escribió antes de abandonar la Corte” según la editora del auto (Martín Contreras 2007, 296). Mira de Amescua compuso a lo menos dos autos sacramentales más relacionados con la Casa de Austria. *La fe de Hungría*, que “se hizo para las fiestas que se celebraron en 1626 con motivo de la boda de la infanta María, hermana de Felipe IV, con el heredero de la corona austro-húngara” (Correa 2007, 107). Y el auto *La gran casa de Austria y divina Margarita*, que salió impreso en el año 1664 a nombre de Moreto. Agustín de la Granja se lo atribuye definitivamente a Mira, quien lo compuso “para las fiestas madrileñas del Corpus de 1617” (2007, 824). El volumen de los *Autos religiosos* de Mira de Amescua incluye también el auto *La casa de Austria*, de autoría dudosa e inédito, dedicado a la figura del conde Rodolfo de Habsburgo y su devoción al Santísimo Sacramento. El legendario episodio reaparecería en los autos calderonianos, *El lirio y la azucena* y

<sup>5</sup> Ya Jean-Louis Flechniakoska —al dar a conocer, en el año 1949, la existencia de *La jura del príncipe*— observó que los personajes del auto y el mismo orden de su aparición en el escenario correspondía con los documentos de la época.

*El segundo blasón de Austria.* El auto *La casa de Austria* finaliza con una representación del árbol genealógico de los Austrias que ilustra el sueño de Rodolfo:

ÁNGEL Mira a los dos [...] a Filipe y Margarita, admiración de la tierra; será Margarita de Austria concha de preciosas perlas, pues de sus nácares puros saldrán cinco [...] Filipe cuarto es el uno, que ya su esperanza alienta; Fernando, Carlos, María y Ana que en sangre francesa mezclará la sangre de Austria (2007, vv. 691 y 714-727).

La misma tramoya culmina el auto *La jura del príncipe*:

*Tocan chirimías y descúbrese un árbol con los retratos de la casa de Austria*

[...]  
 REY ¡Ea, archiduque, ea, emperadores, ea, reyes católicos y buenos que en esa planta sois frutos y flores, de esperanza y de fe viviréis llenos!  
 ESPAÑA Unamos la potencia y los rigores rayos seamos con horribles truenos, y vuelva a su palacio este tesoro, volviendo a repetir himnos el coro.

*Cantan*

[MÚSICOS] Canta, lengua, del glorioso cuerpo el gran misterio la sangre preciosa que, del mundo en precio, flor del vientre generoso, Rey vertió para bien nuestro.

*Trayendo el Niño con la misma orden que vino, se entran, con que se da fin al famoso auto, haciendo todos reverencias al auditorio antes de entrarse* (2007, vv. 1223, 1232-1245).

Observamos una exaltación sacralizadora de la familia real que asistió a la representación viendo a sus dobles en el tablado. Al finalizar el espectáculo todos iban a entrar a las estancias del Alcázar, incluido el pequeño príncipe Baltasar. La etimología de su nombre hacía posible la comparación alegórica con el cuerpo de Cristo, “este tesoro” (2007, v. 1238) que volvía “a su palacio” (2007, v. 1238).<sup>6</sup> Los dos últimos versos se refieren a la madre (“vientre generoso”) y al padre (“la sangre preciosa / que [...] / Rey vertió para bien nuestro”) del príncipe. Los espectadores regios se veían involucrados en un juego de espejos, un *mise en abyme*, que multiplicaba su imagen hacia el infinito del mensaje sacramental.

### **Calderón de la Barca: *theatrum mundi* y los blasones de los Austria**

Calderón perfeccionó las estrategias empleadas por los dramaturgos anteriores y con plena conciencia fundamentó su creación en la metáfora del *theatrum mundi*, explotando al máximo la zona limítrofe entre la realidad y la alegoría sacramental. Lo manifiesta en el prólogo al primer tomo de “los Autos Sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y sus Reales Consejos, de más de treinta años a esta parte”, insistiendo en el carácter performativo, es decir, en la importancia del *hic et nunc* de “este género de representación” (1967, 41-42):

Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado.

En sus autos descubrimos series de representaciones de carácter efrástico que fueron ideados como un espejo para los espectadores cuya presencia en el estreno era ineludible. Es el caso de *El nuevo palacio del Retiro*, representado en el Corpus de 1634, que ofrece retratos alegorizados del rey Felipe IV y la reina Isabel de Borbón.

---

<sup>6</sup> “Rey y señor, padre eterno, / que nos has dado tu hijo / con nombre de Baltasar, / que es un tesoro escondido, / y esto significa el nombre, / tesoro que en pan y en vino / se esconde, para juralle” (2007, vv. 353-359). Calderón aprovecharía la etimología del nombre Baltasar en el auto *La cena del rey Baltasar*.

El auto constituye una relación a lo divino de “las festividades que se realizaron a principios de diciembre de 1633 para festejar la inauguración del palacio”, y así —concluye Paterson en la edición del auto— “[e]l programa seglar se convierte sutilmente en un programa espiritual” (en Calderón 1998, 37). Calderón sigue las pautas de la reescritura de sucesos empleada por Mira en el auto *La jura del príncipe*, estrenado dos años antes.

En 1648 Calderón compuso *La segunda esposa*, que anticipaba las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria; poco después refundió el texto con el título *Triunfar muriendo* (1649-1650).<sup>7</sup> La loa introduce el efecto de la abismación ofreciéndose como un espejo a los espectadores y promotores del Corpus madrileño por medio del diálogo entre un pastor y una labradora que han venido a la Villa y Corte para “ver la fiesta”<sup>8</sup> (1992, 425). Todo culmina con un alegato encomiástico dirigido a “damas nobles, grandes, títulos y plebe” (1992, 427) que asisten a la representación junto con la pareja real:

Que acordes,  
como templado instrumento,  
se miran sus corazones  
con los de sus majestades,  
al regocijo conformes,  
sin que quepa en su armonía  
la disonancia de voces;  
pues se mira aquí cumplido  
aquel proverbio que expone  
la Grande Sabiduría  
(que son de Fe sus razones)  
de que al ejemplo del Rey  
se compone todo el orbe.

Zafra Molina insiste que “los autos sacramentales compuestos por Calderón para el Corpus de Madrid lo fueron ante todo para ser

<sup>7</sup> No se ha podido confirmar de una manera explícita la fecha de la representación de *La segunda esposa* y tampoco de su refundición *Triunfar muriendo*, aquí sigo la hipótesis del editor de los dos autos, Víctor García Ruiz (1992, 37 y 60-61).

<sup>8</sup> Cito la loa por la edición de *Autos sacramentales* de Calderón recopilada por Ángel Valbuena Prat. Resulta curioso el parentesco con la loa de Lope de Vega *Entre un villano y una labradora* cuya *princeps* es tan solo cuatro años anterior a la composición del auto *La segunda esposa*, aquella formó parte del volumen titulado *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses. Compuestas por el Phenix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio* impreso por Pedro Verges en Zaragoza en el año 1644.

representados ante el Rey”, y propone considerarlos como “otra forma de teatro para Palacio” (2006, 827). Lo argumenta recurriendo a seis autos calderonianos compuestos 1659 y 1661. Entre ellos figura *El lirio y la azucena*, “compuesto y representado en 1659, en medio de las negociaciones que acabaron en la firma de la Paz de los Pirineos y el matrimonio de Luis XIV de Francia con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, y que tiene estos hechos como trasfondo de la alegoría” (2016, 816). La misma presencia del rey reforzaba el impacto de la representación que recordaba al fundador de la dinastía de los Austrias, Rodolfo.

Los autos fijaban en la mente de los espectadores la unidad y continuidad de la monarquía católica. No es casual que Calderón manifestara de una manera tan explícita el origen y propósito de la fiesta sacramental en la loa de *El verdadero Dios Pan* que compuso para el Corpus del año 1670, cuando —tras cuatro años de luto por la muerte de Felipe IV— los autos volvieron a ser representados en el marco de la fiesta sacramental. Nueve años más tarde, en *El segundo blasón del Austria*, volvió a ensalzar “la devoción de la sacra / Eucaristía” (1997, vv. 1621-1622) recurriendo otra vez más a la leyenda de Rodolfo, esta vez encarnada en la figura del emperador Maximiliano Habsburgo. En la memoria de las apariencias del auto describió en detalle el decorado del segundo carro que representaba un árbol genealógico de los Austrias: “un árbol [...] bien adornado de ramas y hojas y entre ellas unos óvalos en que han de estar pintados en medios cuerpos hasta doce retratos de Reyes y Emperadores coronados, cuyos nombres señas se dirán a su tiempo” (1997, 48). El texto del auto nombra a Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, Carlos V e Isabel de Portugal, Felipe II y Ana de Austria, Felipe III y Margarita de Austria, Felipe IV y Mariana de Austria. Remataba el árbol “un tarjetón mayor que los otros, en que quepa pintado en pie y armado un joven” (1997, 48). En el caso de la reina viuda Mariana de Austria y su hijo Carlos II, que asistieron a la representación del auto, los retratos se vieron repetidos en ellos, asimismo como el Alcázar enfrente del cual se hizo la función para sus majestades.

[...] la sacra  
Eucaristía, [...]  
la trairá a su Real Alcázar,  
donde la oración continua  
y las continuas estancias  
de fe, devoción y celo,

de la sin par Mariāna,  
tambi3n 3guila imperial  
como nieta, hija y hermana  
de 3nclitos emperadores,  
lograr3n, reina de Espa3a,  
esposa, madre, el mayor  
consuelo en la mayor ansia  
pues ser3 el segundo Carlos  
quien... (1997, vv. 1627-1639).

### **El retrato real espa3ol en el teatro sacramental. A modo de conclusi3n**

Los autos sacramentales con sus complejas alegor3as que sinco-  
paban tiempos y espacios ofrecen un importante suplemento a la histo-  
ria del retrato real espa3ol en la 3poca de los Austrias. Las influencias  
entre la pintura y la poes3a (y en concreto la poes3a dram3tica destinada  
a la fiesta sacramental) han sido estudiados en numerosos trabajos,  
aqu3 mencionar3 tan solo el estudio de Urszula Aszyk dedicado a *El  
pintor de su deshonra*, drama de honor y auto del mismo t3tulo, que se  
centra en “las t3cnicas de pintar retratos” (2006, 106-110).

No extra3a que Lope, en 1632, se refiriese a Felipe IV como “man-  
cebo” y Mira lo vistiese “a la espa3ola”. Esa imagen corresponde con  
los retratos tempranos del joven rey vestido de negro pintados por  
Vel3zquez.<sup>9</sup> La pareja de retratos de Felipe IV y Mariana de Austria,<sup>10</sup>  
en actitud orante, procedentes del taller de Vel3zquez y fechados hacia  
1655, se inscriben dentro de la devoci3n de los Austrias y se ofrecen  
como un complemento al auto que festejaba las segundas nupcias  
del rey. *El segundo blas3n del Austria* retrata en la apoteosis final a  
Mariana de Austria y su hijo, el rey Carlos II, en v3spera de su boda con

<sup>9</sup> Rodr3guez de Silva y Vel3zquez, Diego. *Felipe IV*, 1628. Museo Nacional del Prado, Madrid, n3m. de cat3logo P001182. *Museo Nacional del Prado*, <[www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv/d32048ac-2752-4248-a53a-45d9d58b1645?searchid=f8dbcoe1-a45b-db8f-6b48-7bdd1e97917e](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv/d32048ac-2752-4248-a53a-45d9d58b1645?searchid=f8dbcoe1-a45b-db8f-6b48-7bdd1e97917e)>. Fecha de consulta: 7 de agosto de 2018.

<sup>10</sup> Taller de Rodr3guez de Silva y Vel3zquez, Diego. *Felipe IV, orante y Mariana de Austria, orante*. Hacia 1655. Museo Nacional del Prado, Madrid, n3m. de cat3logo P001220 y P001222. *Museo Nacional del Prado*, <[www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-orante/d071b6cb-ca00-451d-be36-6326b8306114?searchid=d50766ff-868f-126f-434a-69c1c7682ac8](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-orante/d071b6cb-ca00-451d-be36-6326b8306114?searchid=d50766ff-868f-126f-434a-69c1c7682ac8)>; <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mariana-de-austria-orante/6455a33a-bf30-4530-96e5-2ed1822fa243>>. Fecha de consulta: 7 de agosto de 2018.

María Luisa de Orleans. La descripción corresponde a la imagen de la reina viuda tal como la representó Juan Carreño de Miranda.<sup>11</sup>

La estrecha relación entre el texto del auto y la pintura lo pone de manifiesto el auto *La protesta de la fe*, compuesto para el Corpus Christi del año 1656, cuyo estreno fue suspendido por el rey (Baczyńska 35-38). El teatro sacramental de Calderón en su dimensión visual pudo haber influido en las composiciones del cuadro dentro del cuadro de Diego Velázquez o, por lo menos, el poeta y el pintor se pudieron inspirar mutuamente.

El teatro sacramental se ofrecía *ex professo* como un espejo de la realidad y como tal, al hacer representar en el tablado a sus regios espectadores, empleaba técnicas “de verdadera vanguardia” (Profeti 2012, 144) recurriendo a la abismación. En el caso de la representación de los autos sacramentales se trataba de un espectáculo de masas con una clara función, si no directamente propagandística, como mínimo divulgadora, en cuyo centro estaba la monarquía en cuanto institución (Prados 2003, 325). El teatro sacramental español en cuanto fenómeno es único en la historia cultural del barroco europeo.

Los autos sacramentales constituían un potente —aunque en sí efímero— complemento en la creación de la imagen de la realeza en la España de los Austrias. Quizá esa fuese la razón por la que —como observa John H. Elliott al margen de sus reflexiones en torno a la historia del arte y la historia cultural— la tradición del retrato real español “evitaba la alegoría y era deliberadamente mesurada y comedida” (1990, 174).

---

<sup>11</sup> Carreño de Miranda, Juan. *La reina Mariana de Austria*. Hacia 1670. Museo Nacional del Prado, núm. de catálogo P000644. *Museo Nacional del Prado*, <[www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-mariana-de-austria/678839c9-9eb1-47ee-a71f-163618263df3](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-mariana-de-austria/678839c9-9eb1-47ee-a71f-163618263df3)>. Fecha de consulta: 7 de agosto de 2018.

### Obras citadas

- Arellano, Ignacio. "Algunos aspectos del marco historial en los autos sacramentales de Calderón." *Velázquez y Calderón: dos genios de Europa (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000)*. Eds. José Alcalá-Zamora y Antonio E. Pérez Sánchez. Madrid: Real Academia de la Historia, 2000a: 221-248.
- . *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2000b.
- . *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2001.
- Aszyk, Urszula. *Drama- Teatro-Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*. Warszawa: Museo de Historia del Movimiento Popular Polaco / Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2014.
- Baczyńska, Beata. "La fiesta como marco teatral del auto sacramental. En busca del espectador del *theatrum mundi* calderoniano." *Teatro como espejo del teatro*. Eds. Urszula Aszyk, José Romera Castillo, Karolina Kumor y Kamil Seruga. Madrid: Editorial Verbum, 2017: 27-43.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras completas III: autos sacramentales*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Austral, 1967.
- . *La segunda esposa y Triunfar muriendo*. Ed. Víctor García Ruiz. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1992.
- . *Triunfar muriendo*. Edición facsímil. Eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y María del Carmen Pinillos, con un estudio sobre el auto sacramental de Cesáreo Bandera. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1996.
- . *El primer blasón del Austria*. Ed. Victoriano Roncero. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997a.
- . *El segundo blasón del Austria*. Ed. Ignacio Arellano y María del Carmen Pinillos. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997b.
- . *El nuevo palacio del Retiro*. Ed. Alan K. G. Paterson. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1998.
- . *El verdadero Dios Pan*. Ed. Fausta Antonucci. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2005.
- Chamorro, Alfredo. "Un éxito efímero: la visita de Felipe III a Barcelona

- en 1599." "Scripta manent" *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Eds. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez. Pamplona: Universidad de Navarra, 2012: 81-103.
- Deffis de Calvo, Emilia. "Los autos sacramentales de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega." *El escritor y la escena VI. Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998: 85-97.
- Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Trad. Teófilo de Lozoya, rev. Antonio Feros y el autor. Barcelona: Crítica, 1990.
- Feros, Antonio. *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2002.
- Flechniakoska, Jean-Louis. "La jura del príncipe. Auto sacramental de Mira de Amescua et l'histoire contemporaine." *Bulletin Hispanique* 51.1 (1949): 39-44.
- García Reidy, Alejandro. "Ocultación y presencia autorial en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599." *El autor oculto en la literatura española. Siglos XVI a XVIII*. Ed. Maud Le Guellec, Madrid: Casa de Velázquez, 2014: 77-92.
- González Pedroso, Eduardo. *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII. Colección escogida*. Madrid: Rivadeneira, 1865: 71-75.
- Granja, Agustín de la. "Teatro y propaganda ideológica: autos sacramentales al servicio de la monarquía española." *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada: Universidad de Granada, 2001: 275-298.
- Kurtz, Barbara. *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*. Washington: The Catholic University of America Press, 1991.
- Mira de Amescua, Antonio. *Teatro completo*. Vol. VII (*Autos religiosos*). Edición coordinada por Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada / Diputación de Granada, 2007.
- Paterson, Alan K. G. "El marco seglar del auto sacramental." En Hans Flasche. *Hacia Calderón. IX Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*. Stuttgart: Franz Steiner, 1991: 67-74.
- . "Intereses creados en el auto sacramental: el caso del *Auto del nuevo*

- palacio del Retiro.” En *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 26 febrero-1 marzo, 1997*. Eds. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza, María del Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 1997: 317-328.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. “Las bodas entre el Alma y el Amor Divino: texto, espectáculo y propaganda ideológica.” *La fiesta del Corpus Christi*. Eds. Genaro Fernández y Fernanda Martínez. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2002: 235-252.
- Prados, José María. “Los autos sacramentales y la monarquía española.” En *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*. Ed. Fausto Sanches Martins. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003: 325-336.
- Profeti, Maria Grazia. “Lope y las relaciones de sucesos.” *Revista de Literatura* 74.1 (2012): 139-164.
- Regalado, Antonio. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 1995: 2 vols.
- Rull, Enrique. “Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón.” En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Vol II. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científicas, 1983: 759-767.
- Samson, Alexander. “Life’s Pilgrim: *El peregrino en su patria*”. *A Companion to Lope de Vega*. Eds. Alexander Samson y Jonathan Thacker. London: Tamesis, 2008: 229-243.
- Trambaioli, Marcella. “Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política.” *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Dir. José María Díez Borque, eds. Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo, Madrid: Visor Libros, 2009: 167-194.
- . “Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope-cortesano.” *Bulletin of Hispanic Studies* 87.7 (2010): 755-772, DOI: 10.3828/bhs.2010.30.
- Vega, Lope de. *Fiestas del Santissimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses*. Recogidas por Joseph Ortiz de Villena. Zaragoza: Pedro Verges, 1644.
- . *Obras. Tomo II: Autos y coloquios*. Publicadas por RAE. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1892.
- . *Comedias, XIII*. Ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca. Madrid:

Fundación José Antonio Castro, 1997a.

---. *Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*. Ed. Donald McGrady. Madrid: Fundación José Antonio Castro, 1997b.

---. *Las bodas entre el Alma y el Amor divino. El hijo pródigo*. Ed. J. Enrique Duarte. Kassel: Edition Reichenberger, 2017.

Zafra Molina, Rafael. "Los autos sacramentales en Palacio: algo más que una fiesta." *Rilce* 32.3 (2016): 803-832.



# Mariana de Austria como santa Rosalía en *La mejor flor de Sicilia*, de Agustín de Salazar y Torres<sup>1</sup>

ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Recibido: 29 de junio de 2018

Aceptado: 29 de julio de 2018

**Abstract:** *La mejor flor de Sicilia* is a hagiographic play about the life of Saint Rosalia of Palermo, written by late baroque playwright Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). In the present work I discuss the available data about the chronology and the origins of the play; moreover, I demonstrate that *La mejor flor de Sicilia* was first performed in Madrid in 1671-1672 as part of a propaganda campaign in favor of Mariana of Austria, who was undergoing a crisis of legitimacy because of the rise of her new favorite, Fernando de Valenzuela.

**Key words:** 17<sup>th</sup> century Spanish theater, theater of propaganda, hagiographic play, Agustín de Salazar y Torres, Mariana of Austria.

**Resumen:** *La mejor flor de Sicilia* es una comedia hagiográfica sobre la vida de santa Rosalía de Palermo, escrita por el dramaturgo barroco tardío Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). En el presente trabajo, partimos de una revisión de la cronología y de los orígenes de esta comedia para proceder a una demostración de la tesis siguiente: *La mejor flor de Sicilia* fue estrenada en Madrid en 1671-1672 en el marco de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria, quien atravesaba una fuerte crisis de legitimidad en los inicios del valimiento de Fernando de Valenzuela.

**Palabras clave:** Teatro español del s. XVII, teatro propagandístico, comedia hagiográfica, Agustín de Salazar y Torres, Mariana de Austria.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado *Aula Música Poética* (2017 SGR 251) de la Generalitat de Catalunya, y del Proyecto de Investigación *Digital Música Poética* financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-22646; FFI2015-65197-C3-2-P). Ha sido posible gracias a una Ayuda para la Contratación de Personal Investigador (FI 2018 - FI\_B 00023) de la Generalitat de Catalunya.

*La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea* representa una excepción dentro de la producción dramática de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), ya que es su única comedia hagiográfica. La obra dramatiza la vida de Rosalía Sinibaldi, una mujer noble del s. XII que cambió la corte y un inminente matrimonio dinástico por una vida de eremita en una cueva cerca de Bivona y, más adelante, en una gruta del monte Pellegrino, donde murió en éxtasis divino. El culto a esta santa menor se instauró en Palermo en 1625, pero no se había extendido en España en la década de 1670,<sup>2</sup> cuando se estrenó en Madrid la comedia de Salazar. La falta de precisión en cuanto a la fecha de *La mejor flor de Sicilia* proviene de un desacuerdo entre los críticos que se han ocupado de la obra. Danièle Becker fecha el estreno de la comedia entre los años 1668 y 1669 (Becker 1983, 1256). Esther Borrego, en cambio, considera que se estrenó en Madrid entre abril y mayo de 1671 (Borrego 2005, 312), y funda su aseveración en la historia de la compañía de Félix Pascual, encargada de la representación. Por fin, Thomas A. O'Connor, especialista de Agustín de Salazar y Torres y editor de sus obras completas, propone la fecha de 1673, basándose en los datos biográficos de los actores de la misma compañía (Salazar, 2012, 57).

### Una revisión de la cronología de *La mejor flor de Sicilia*

En la *Cítara de Apolo*, edición de referencia de las obras líricas y dramáticas de Salazar, la comedia de *La mejor flor de Sicilia* está precedida de una loa cuyo encabezado es el siguiente: “LOA PARA LA COMEDIA / DE / LA MEJOR FLOR / DE SICILIA, / SANTA ROSOLEA / ENTRÓ A REPRESENTAR CON ELLA / En Madrid la Compañía de Félix / Pascual. / DE DON AGUSTÍN DE SALAZAR/ y Torres” (Salazar, *Cítara* 90). Por esta loa, sabemos que la comedia fue representada ante un público popular —otra excepcionalidad, ya que el resto de la producción dramática de Salazar es palaciego— por una compañía que estrenaba temporada en Madrid y necesitaba presentar a sus integrantes. La trama de la loa es ingeniosa: sus personajes no son otros que los actores de la compañía, que, atacados por la locura, han acabado creyéndose los papeles que alguna vez tuvieron que representar.

<sup>2</sup> Para Borrego, “Salazar no llevó a las tablas la vida de una santa de arraigada devoción popular en España” (2005, 321). Sin embargo, como lo menciona ella misma, existieron textos españoles sobre la vida de santa Rosalía anteriores a 1670, como *La Rosa de Palermo, antídoto de la peste y de todo mal contagioso* (1668), del padre Emanuele Calascibetta, donde se habla de una celebración popular de las fiestas de Santa Rosalía en Madrid, probablemente en julio de 1667.

Entre Borrego y O'Connor hay una divergencia de interpretación de la misma información. Para Borrego, la compañía de Félix Pascual necesitaba una presentación porque era la primera vez que actuaba. Como la compañía se fundó el 27 de febrero de 1671 (Oehrlein 1992, 297-337), el estreno madrileño de *La mejor flor de Sicilia* tenía que haber ocurrido “a comienzos de la temporada teatral, en Pascua, entre abril y mayo de aquel año, 1671” (Borrego 2005, 219). Para O'Connor, en cambio, la compañía de Félix Pascual se presentó en la loa porque “acaba[ba] de llegar de Valencia para empezar la estación teatral otoñal de 1673” (Salazar, 2012, 57). La hipótesis del crítico se basa en datos procedentes de *Fuentes, II: Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (1985). En efecto, el manuscrito de *Genealogía* afirma que Félix Pascual estuvo en Valencia “siendo autor de las compañías” en el año de 1673 (Shergold y Varey 1985, 46) y también que Manuela Bustamante, esposa de Pascual y actriz de la loa, murió en el mismo año de 1673 (Shergold y Varey 1985, 366). Adicionalmente, se sabe que Sebastiana Fernández, también mencionada en el elenco de la loa, comenzó a hacer papeles de cuarta dama en la compañía de Félix Pascual el 9 de agosto de 1673 (Shergold y Varey 1985, 494).

Los argumentos presentados por O'Connor y Borrego no se invalidan entre sí y tampoco son suficientemente sólidos para admitir definitivamente que *La mejor flor de Sicilia* se representó en primavera de 1671 o en otoño de 1673. Primero, es posible que Sebastiana Fernández hiciera otros papeles en la compañía antes de los de cuarta dama, y que Pascual se encontrara en Valencia en 1673 independientemente de su paso por Madrid en años anteriores. Segundo, como lo veremos, la compañía de Félix Pascual ya existía antes del 29 de febrero 1671. Un análisis contrastado de la loa para *La mejor flor* y de algunos datos proporcionados en *Fuentes, V: Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos* (1974) podrían echar nuevas luces sobre la cuestión.

La loa comienza con un desesperado Félix Pascual que está a punto de ahorcarse porque ha perdido a su compañía —“En Toledo, en Toledo (¡ay, dura suerte!), / perdí mi bien, perdí mi compañía; / dulce y alegre cuando Dios quería” (vv. 16-18)—.<sup>3</sup> Parece claro que Pascual no se refiere a una compañía de reciente fundación, sino a una ya consolidada, que ha pasado por Toledo —“Llegué con mi compañía,

---

<sup>3</sup> Las citas de la loa para la comedia de *La mejor flor* provienen de la edición de Judith Farré (556-85). Por su parte, las citas de *La mejor flor* provienen de la edición de Thomas A. O'Connor (Salazar 2012, 273-413).

/ como sabéis, a Toledo” (vv. 31-32)— llamada “del arrendamiento nuevo / para servir a Madrid” (vv. 66-67). En *Fuentes V*, una nota del 18 de agosto de 1670, firmada por Juan Gutiérrez de Zelis, atestigua del gasto que tuvo que asumir Juan Ruiz de Somavilla, arrendador de los corrales de comedias, para “traer [a la Corte] desde la ciudad de Granada a la compañía de Félix Pascual” (Varey y Shergold 1974, 75). La presencia efectiva de la compañía en Madrid en 1671 se confirma, además, en un documento de ese mismo año, firmado por Joseph de Cañizares, donde se explica la ruptura de un acuerdo entre la fiadora Juana de Herrera y la compañía de Félix Pascual: “pues habiendo compañías en esta Corte que pudiesen representar y ofrecídele la de Félix Pascual que lo haría, le faltó, viendo el nuevo arrendamiento que se había hecho, y los nuevos arrendadores le gratificaron el que se ausentase” (Varey y Shergold 1974, 78).

El “nuevo arrendamiento” al que se acogió Félix Pascual, aprovechándose de la gratificación ofrecida, es, a todas luces, el mismo “arrendamiento nuevo / para servir a Madrid” que se menciona en la loa. En efecto, entre el 1 de diciembre de 1667 y el 1 de noviembre de 1671, la fiadora del arrendamiento de Juan Ruiz de Somavilla había sido Juana de Herrera (Varey y Shergold 1974, 77-9). A partir del 1 de diciembre de 1671, el arrendador fue Juan Rodríguez Ros (Varey y Shergold 84). Es muy posible que el viaje referido por la loa sea el que llevó a la compañía de Granada a Madrid en 1670, y que esta no haya hecho representaciones públicas hasta el cambio de arriendo a finales de 1671. De acuerdo con tales datos, la comedia de *La mejor flor de Sicilia* pudo haberse estrenado, como muy pronto, en diciembre de 1671, y más probablemente al inicio de la temporada teatral de 1672. Se sabe, por un documento de marzo de 1672, que hubo reparaciones en los corrales de comedias antes de la primavera (Varey y Shergold 1974, 88).

¿Cómo explicar, entonces, la fecha propuesta por Becker? No hubo ningún cambio en el arriendo de los corrales en los años 1668 y 1669, y Salazar ni siquiera se encontraba en Madrid, sino en Sicilia, de donde volvió en 1670. La crítica ha estudiado la influencia de esta estancia en la elección del tema hagiográfico de la comedia. Entre 1667 y 1670, el dramaturgo fue sargento mayor de la provincia de Agrigento y capitán de armas del entonces virrey de Sicilia, Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque. Es probable que Salazar se haya familiarizado con la historia de santa Rosalía por la lectura de textos

hagiográficos disponibles en la isla<sup>4</sup> y sobre todo por las festividades que se le dedicaban cada año a la santa, y que llenaban los principales espacios religiosos y civiles de Palermo (Mínguez *et al.* 2014, 112-3).

Por otra parte —y en esto es reveladora la aportación de Becker, quien sostiene que la comedia se representó “a la onomástica de doña Rosalea, hermana de D. Frc.º X” (Becker 1983, 1256)—, es indudable que la elección temática de Salazar tiene que ver con su entorno social durante la estancia siciliana, y en particular con Ana Rosolea Fernández de la Cueva, hija del duque de Alburquerque y madre —no “hermana”— del pequeño Francisco X. Salazar conocía a Ana Rosolea desde la infancia de esta en la Nueva España y en 1667, cuando se instaló con la familia Alburquerque en Sicilia, llevaba más de diez años frecuentándola. Podemos suponer que entre 1667 y 1670, el trato entre ellos fue cercano: el dramaturgo menciona al hijo de Ana Rosolea en una loa que escribió para su comedia *El amor más desgraciado* (1668-1669) (Farré 2003, 526).

Al escribir *La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*, Salazar parece haber querido celebrar la coincidencia del nombre de su protectora con el de la santa patrona de Palermo y, de paso, homenajear a ambas. Por esta razón, la fecha propuesta por Becker no nos parece absurda. Es más, por las características de la comedia, sería lógico que se hubiera representado en la corte virreinal de la capital siciliana antes de viajar a Madrid. Mientras no podamos demostrar que *La mejor flor de Sicilia* se representó en Palermo entre 1667 y 1670, debemos considerar como período posible de estreno el que se extiende entre el invierno de 1671 y la primavera de 1672. La presente cronología, aunque provisional, abre una incógnita a la cual procuraremos responder en las siguientes páginas: si se trataba de una comedia siciliana y en principio destinada a un contexto cortesano, ¿por qué se representó *La mejor flor de Sicilia* en Madrid ante un público popular?

### **El fin propagandístico del estreno madrileño de *La mejor flor de Sicilia***

La tesis del presente artículo es la siguiente: si Agustín de Salazar y Torres decidió reponer la comedia de *La mejor flor de Sicilia* ante

---

<sup>4</sup> Véanse, específicamente, *Di santa Rosalia vergine palermitana* (1651) de Giordano Cascini, considerada por la crítica como una obra clave en el asentamiento del culto a santa Rosalía (Petraica 2008, 16), y *Vida, milagros e invención del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalia* (1663) de Juan Formento, una obra en castellano publicada en Palermo escasos años antes de la llegada de Salazar.

un público popular en 1671-1672, fue en el marco de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria. Varios fundamentos históricos respaldan nuestra aseveración. En 1671-1672, la regente no gozaba de una buena reputación. Juan José de Austria se había encargado de enemistarla con el pueblo y la corte mediante una “guerra propagandística y de opinión” (Oliván 2006, 113) que consistía en hacer circular panfletos virulentos contra ella, su hijo Carlos o sus colaboradores. En 1669 había caído su principal aliado, el padre jesuita Juan Everardo Nithard, y había sido reemplazado por un colaborador igual de impopular: Fernando de Valenzuela (Oliván 2006, 259). A partir de 1671, Mariana de Austria procuró recuperar su legitimidad mediante otra campaña basada en representaciones pictóricas favorables y “actos festivo-propagandísticos” (Oliván 2006, 384) directamente controlados por ella:

En definitiva, Mariana de Austria estuvo detrás de las manifestaciones ceremoniales y artísticas de la realeza. La imagen de su hijo y la suya propia fueron manipuladas en un intento de legitimación propagandística que no siempre careció de fundamentos reales, tal y como se apuntó desde ciertos sectores de oposición. El arte y el ceremonial fueron dos de las herramientas más poderosas de reafirmación y aglutinación del poder real en una corte fragmentada en lealtades, fidelidades y poderes. Y, junto a ellas, no se debe olvidar al teatro como arma pedagógica y propagandística de gran calibre, y que fue utilizado por Mariana de Austria en los momentos más críticos de su regencia para apaciguar espíritus envalentonados, templar rebeldías persistentes o simplemente, demostrar el poderío de la realeza (Oliván 2006, 387).

Una de las comedias que sirvieron a la campaña propagandística de la regente fue *El hijo del sol, Faetón*, de Calderón de la Barca. Aunque no era una comedia nueva, su representación en palacio el 22 diciembre de 1675 sirvió para escenificar, alegóricamente, a un don Juan de Austria cuya ambición desmesurada había provocado su expulsión de la corte en noviembre del mismo año (Sanz Ayán 2006, 57). De la misma manera, una comedia de Salazar, *El encanto es la hermosura*, fue representada en palacio en diciembre de 1676 con el fin de contrarrestar rumores de que Carlos II estaba hechizado. Como lo explica Sanz Ayán,

El argumento de la pieza salía al paso de un preocupante rumor que había surgido en la Corte, desde que Carlos II llamara a su herma-

nastro a la gobernación días antes de la proclamación de su mayoría de edad. Comenzó a murmurarse entonces que el Rey era víctima de un hechizo. El confesor del soberano, Fray Tomás Carbonell, prestó cierta atención a las habladurías [...]. Carbonell fue finalmente destituido en agosto con lo que el episodio parecía cerrarse definitivamente pero, para certificarlo ante la Corte, es probable que se encargara *El hechizo sin hechizo* a Salazar y Torres, que había colaborado eficazmente con el plan de Valenzuela desde su valimiento (Sanz Ayán 2006, 68-9).

¿Qué posibilidades de interpretación política podría haber tenido *La mejor flor de Sicilia* en los años 1671-1672? La comedia es hagiográfica, y en ese preciso momento, a Mariana de Austria le interesaba dar una imagen de santidad. En julio de 1671, meses antes de la representación pública de *La mejor flor de Sicilia*, se celebraron por mandato de la regente varias fiestas por la canonización de Fernando III (Amigo Vázquez 2004, 192). Como lo explica Oliván, uno de los propósitos de estas celebraciones era recalcar el vínculo de sangre que unía a Mariana con S. Fernando y sugerir que esta estaba dotada de santidad por nacimiento:

El conjunto de actos celebrados en 1671 con motivo de la beatificación de Fernando III El Santo, sirvieron para asociar el gobierno de la regente con la “Pietas Austriaca” y para remarcar su estrecha relación con la sacralidad. En el discurso pronunciado por el predicador Bartolomé García de Escañuela el siete de junio de 1671 con ocasión de la primera celebración del culto al Rey Santo, la reina doña Mariana fue caracterizada de “Santa” al estar vinculada por sangre con Fernando III, y relacionada con la reina Berenguela, regente medieval reconocida por su prudencia y devoción (Oliván 2006, 384).

Es posible que Mariana de Austria hubiera querido apoyar el mensaje transmitido durante estas fiestas con una comedia estrenada ya no en palacio, donde su repercusión hubiera sido limitada, sino ante un gran público, en el inicio de la temporada teatral de 1672. En cuanto a la elección del tema, se debe tener en cuenta que santa Rosalía no era una santa desconocida por los Austrias: de hecho, estaba emparentada con ellos. En *Vida, milagros e invención...* se cuenta que fueron enviadas a Felipe IV “dos reliquias de santa Rosalía, las cuales con grandísima humildad y reverencia de las dos Majestades fueron recibidas y veneradas como de protectora y abogada suya; y como a parienta hospedadas en el mejor lugar del Real Palacio” (Formento 1663, 121). La santa podía ser una alegoría casi perfecta de Mariana de Austria:

ambas habían tenido una infancia cortesana, ambas se habían visto obligadas a casarse con un pariente cercano por razones dinásticas, ambas le habían dado un lugar primordial en sus vidas a la religión.

### **La presencia de Mariana de Austria en la *La mejor flor de Sicilia***

Al principio de *La mejor flor de Sicilia*, Salazar caracteriza a Rosalía —de aquí en adelante denominada Rosolea— como una joven de “doradas trenzas” (v. 50) de “apenas tres lustros/ [...] de edad” (vv. 2376-7). Una miniatura de 1650 conservada en el Museo Lázaro Galdiano nos muestra a una Mariana de dieciséis años, peinada con una rubia trenza postiza que cae sobre su hombro derecho (Espinosa Martín 1999, 69). Si el parecido físico es considerable, también lo es la semejanza entre las biografías de ambas mujeres. Como Mariana, Rosolea es noble: es hija de Sinibaldo y sobrina del rey Rugero de Sicilia. Su padre quiere casarla con su primo, Balduino (vv. 164-72), una circunstancia que recuerda claramente el compromiso que existió entre Mariana de Austria y su propio primo, el príncipe Baltasar Carlos, hasta la muerte de este en 1646. Rosolea se enfrenta a un dilema: ¿debe asumir sus responsabilidades políticas aceptando el matrimonio dinástico, o debe, al contrario, seguir su vocación religiosa y tomar como esposo a Dios (vv. 229-352)? En una escena llena de simbolismo donde un Genio Malo y un Ángel Custodio intentan, ambos, persuadir a Rosolea, la santa elige el camino de la religión y rompe el espejo ante el cual se estaba peinando, renunciando así a la vanidad mundana.

La decisión de Rosolea es radicalmente diferente de aquella tomada por Mariana de Austria, quien contrajo nupcias con su tío, Felipe IV, en 1649. En este punto, creemos, se encuentra el núcleo del mensaje propagandístico de *La mejor flor de Sicilia*. Si Rosolea asumió sus obligaciones con la divinidad, Mariana de Austria prefirió honrar el deber político. La futura reina de España había recibido una educación religiosa estricta bajo la dirección del padre Nithard (Oliván 2006, 41) y pudo haber sentido, desde una edad temprana, una inclinación hacia la vida espiritual. Sin embargo, decidió hacer un sacrificio en nombre de la pervivencia dinástica y monárquica. Mariana de Austria podría haber pronunciado, fácilmente, unos versos que en la comedia le corresponden a Rosolea: “[...] de mi beldad dependen / los generosos progresos, / los heredados blasones / de mi sangre y de mi reino” (vv. 289-92).

El tema del sacrificio se desarrolla a lo largo de *La mejor flor de Sicilia*, cuando Rosolea se enfrenta a obstáculos impuestos por el personaje del Demonio. En un nivel alegórico, estos recuerdan las dificultades de Mariana para gobernar desde el inicio de la regencia. En su primera aparición, el Demonio insta en la corte siciliana una “discordia” que es reminiscente del clima de tensión que se vivía en palacio desde el principio del valimiento de Valenzuela:

En discordias, en tragedias  
 todo el palacio se abraza,  
 toda la corte se enciende,  
 pues le sobra a mi furor  
 y a mi indignación sangrienta  
 ser de Rosolea patria.  
 ¡Alerta, Palermo, alerta,  
 que visibles e invisibles  
 armas hoy te harán la guerra! (vv. 1590-8).<sup>5</sup>

Más adelante, el Demonio consigue crear una rivalidad entre los pretendientes de la santa que degenera en “parcialidades sangrientas/ de Eduardo y de Balduino” (vv. 2218-9), un hecho que podría compararse al conflicto que existía entre Carlos II y Juan José de Austria (O’Connor 2012, 79). Por fin, en la tercera jornada, el personaje del Demonio se introduce en la imaginación de la santa y le da la noticia de la muerte de su padre, Sinibaldo. Alegóricamente, la superación de este último obstáculo por parte de la santa parece corresponder a una demostración de la resiliencia de Mariana de Austria. La memoria que tiene Rosolea de su padre y de su patria está marcada por la nostalgia (vv. 2882-9), como podría haber sido el caso de Mariana, alejada de su hogar desde la adolescencia. Esta nostalgia, sin embargo, no consigue vencer a Rosolea, para quien “no es dolor, sino consuelo, / ver los peligros del golfo / desde la quietud del puerto” (vv. 3207-9) y para quien el “sentimiento justo / [del] padre” solo puede remediarse con la “meditación sagrada” (vv. 3210-4). Desde su viudedad en 1665, Mariana de Austria también se había refugiado en la religión como una

<sup>5</sup> Es interesante la expresión “invisibles / armas” (v. 1597) como metáfora de la guerra de opinión que tanto daño hacía a la regencia, pero destaca todavía más el hecho de que todo el malestar en la corte se atribuya a un actor exterior, el Demonio —sea o no como personificación de Juan José de Austria—. Así interpretado, el pasaje constituiría una sutil cesión de responsabilidad por parte de Mariana de Austria en un conflicto cortesano cuya noticia ya debía de haber llegado a la calle.

manera de combatir las críticas —sobre su falta de honor, por ejemplo— y de asentar su legitimidad como gobernante (Oliván, “Gobierno” 31).

Aparte de las correspondencias biográficas, los indicios de un uso propagandístico de *La mejor flor de Sicilia* se encuentran en los símbolos empleados por Salazar para referirse a santa Rosalía, idénticos a aquellos que había usado, en otras ocasiones, para referirse a Mariana de Austria. La cuestión de la simbología en la obra dramática salazariana ha sido estudiada por Judith Farré en *Dramaturgia y espectáculo del elogio* (2003). Para Farré, los símbolos de Salazar no son de uso único, sino que conforman una tópica que tiene continuidad en todo el teatro del autor, y a la que denomina “dramaturgia del elogio” (260). El símbolo salazariano tiene una función encomiástica: sirve para exaltar, y también fijar en una cierta abstracción pictórica, la imagen de la persona poderosa a la que representa (Farré 2003, 263). Con la figura de Mariana de Austria en particular, Farré relaciona tres símbolos recurrentes: la Aurora, la Rosa y el Águila. La Aurora sirve, en general, para homenajear la belleza física de Mariana (Farré 2003, 267). Cuando aparece relacionada con el símbolo del Sol, se convierte en una exaltación del poder de la reina como regente y como madre, en una clara referencia a crianza del príncipe (Farré 2003, 270). La Rosa evoca, también, la belleza, aunque desde un punto de vista más moral, con matices de “pureza y nobleza” (Farré 273). En cuanto al Águila, sirve para enaltecer la genealogía de Mariana de Austria, en alusión a las águilas del escudo de armas de la casa de Habsburgo (Farré 2003, 274).

Los símbolos de la Aurora, la Rosa y el Águila son omnipresentes en *La mejor flor de Sicilia*. La Aurora y la Rosa son las temáticas del primer pasaje cantado de la comedia, y cumplen la función de exaltar la belleza de Rosolea mientras esta se arregla ante el tocador: “Aurora es tu hermosura / que dos Soles despierta” (vv. 47-8), “Eres purpúrea rosa / en nombre y en belleza” (vv. 55-6). En cuanto al Águila, su significado en la comedia es negativo, pero solo en apariencia: es parte de un escudo de armas invocado por el Genio Malo para convencer a la santa de decantarse por el deber político.

Durante la vida del personaje histórico de Rosalía Sinibaldi, Sicilia estaba gobernada por la dinastía de los normandos, cuyo escudo de armas, compuesto de cuadros blancos y rojos sobre fondo azul (Inveges 1651, 13), nada tenía que ver con los elementos del “blasón” del Genio Malo: “un cetro,” “una corona,” “dos aves” (vv. 275-86). Este último se acerca mucho más al escudo del virreinato de Sicilia en el período

de la dominación española, compuesto a su vez por el escudo de la corona de Aragón y el águila característica de la dinastía Hohenstauffer, que empezó a gobernar algunas décadas después de la muerte de santa Rosalía (Inveges 1651, 15). La imprecisión heráldica cometida por Salazar da pie a una lectura política: es posible que Salazar haya elegido este escudo anacrónico para ensalzar la monarquía hispánica y su extenso dominio, y sobre todo para poder relacionar genealógicamente a santa Rosalía con Mariana de Austria.

Aunque todavía falta indagar en la literatura hagiográfica en la que pudo basarse Salazar para escribir su versión de la vida de santa Rosalía, el excelente artículo de Esther Borrego (2006) que relaciona *La mejor flor de Sicilia* con la ópera sacra italiana *La colomba ferita* es ya un paso importante en cuanto al estudio hipotextual de la comedia. Borrego saca a la luz similitudes de naturaleza estructural —la ópera y la comedia tienen el mismo número de actos y la misma tipología de personajes—, simbólica —a la rosa salazariana equivale la paloma de Castaldo— y genérica: *La mejor flor de Sicilia* es sorprendentemente musical para ser una comedia hagiográfica (Borrego 2005, 319-21). Para nuestro propósito, es particularmente interesante el análisis comparativo de los *dramatis personae* de ambas obras, tal y como los contrapone el musicólogo Dinko Fabris (2016, 134-5). La diferencia más significativa es que Salazar haya decidido añadir, en su versión, un personaje con tanto peso dramático como Cirilo. De nuevo, el criterio parece propagandístico: detrás del ayo de Rosolea, a cuya caída en desgracia asistimos en la segunda jornada de la comedia, se podría encontrar retratado el maestro y aliado más fiel de Mariana de Austria, Juan Everardo Nithard.

Desde el principio de la comedia, Cirilo aparece caracterizado como un “gran maestro” a cuya “docta enseñanza” (vv. 485-486) debe Rosolea su discreción y espiritualidad. Cirilo es el único se ha “fijado seriamente en el carácter devoto de su discípula y su orientación hacia la soledad, donde puede profundizar su amor de Jesucristo” (O’Connor 2012, 73). Por esta razón, se convierte en el principal sospechoso de la huida de Rosolea (vv. 1732-47). Las acusaciones de los cortesanos contra Cirilo guardan un parecido notorio con aquellas que surgieron en contra de Nithard pocos años antes de su caída. Nithard también conocía a su discípula desde la infancia: había sido su confesor, y le había impartido una enseñanza religiosa estricta, impregnada de “los aires contrarreformistas y del fuerte espíritu jesuítico del momento” (Oliván 2006, 41). Cuando Mariana viajó a España para casarse con Felipe

IV, Nithard la acompañó y le proporcionó apoyo personal y espiritual durante sus años de adaptación a la corte madrileña (Oliván 2006, 93). Después del fallecimiento de Felipe IV, la influencia de Nithard sobre la regente le llevó a ocupar uno de los puestos más importantes de la Junta de Ministros: el de Inquisidor General. La decisión de Mariana de Austria fue mal recibida por la corte, y desencadenó una lucha de opinión y jurídica que desembocó en la destitución y destierro forzados de su confesor en 1669 (Ruiz Rodríguez 2011, 109).

Cirilo, el personaje de Salazar, también ve cómo su caída en desgracia se convierte en un destierro —en su caso, voluntario— de la corte y de las ambiciones mundanas. En un exquisito monólogo de lamentación, el personaje cobra una dimensión humana mientras defiende sus aportaciones políticas y su lealtad a una Rosolea muy representativa, ya, de la regente (vv. 1987-2039). Al final de la comedia, es Cirilo quien se encuentra con la santa moribunda, y se encarga de transmitir el relato al resto de los personajes y con ellos, a la posteridad (vv. 3546-3558).

### Conclusiones

La comedia hagiográfica *La mejor flor de Sicilia* fue estrenada en un corral de comedias de Madrid en 1671-1672, y más probablemente al inicio de la temporada teatral de 1672, aunque es posible que hubiera habido una representación anterior en Palermo (1667-1670). El tema excepcional de la comedia pudo habersele ocurrido a Salazar durante su estancia en Sicilia, y se origina, a la vez, en las fiestas anuales dedicadas a santa Rosalía en Palermo, y en la relación del dramaturgo con Ana Rosolea Fernández de la Cueva, hija del duque de Alburquerque. En su estreno madrileño, *La mejor flor de Sicilia* fue parte de una campaña propagandística a favor de Mariana de Austria, a quien le interesaba ser comparada con santa Rosalía para proyectar una imagen de santidad, pero también, por contraste, de sacrificio político. Las correspondencias entre las vidas de ambas mujeres son notables, salvando la elección vital que condujo a Rosolea a la espiritualidad, y a Mariana al cumplimiento de sus obligaciones dinásticas y gubernamentales. El mensaje propagandístico más potente se encuentra, sin duda, aquí: la regente quería dejar claro que si gobernaba, no era por elección personal, sino por deber, y en detrimento de sus preferencias espirituales interiores. El texto de Salazar también hace patentes las correspondencias con algunas realidades políticas del momento, como la caída en desgracia del padre Nithard. Además, la propaganda de *La*

*mejor flor de Sicilia* se basa en un uso eficaz de la simbología, capaz de condensar en un puñado de metáforas los imaginarios siciliano y austriaco.

No es impensable que el público contemporáneo hubiera sido receptivo a la propaganda de *La mejor flor de Sicilia*, ya que conocía los entresijos de la corte gracias a la guerra panfletaria que había llegado a las calles de Madrid impulsada por la rivalidad entre la regente y Juan José de Austria. En todo caso, años después de su estreno, la comedia hagiográfica de Salazar pudo haber tenido alguna utilidad en el intento de beatificación de Mariana de Austria que lideró Carlos II a partir de 1696. La noche de la muerte de la reina madre, el 16 de mayo de 1696, hubo un eclipse lunar que dio pie a rumores sobre la santidad de Mariana. Los “milagros” vinieron a toda prisa: una monja carmelita se curó de un tumor al ponerse una prenda de la finada, un águila real sobrevoló la catedral de San Juan de Puerto Rico mientras se realizaban exequias fúnebres en honor de la reina, y el propio Carlos II descubrió en 1699, al ordenar que se abriera la caja de plomo donde reposaba su madre, que el cadáver de esta estaba en perfecto estado de conservación. La beatificación de Mariana de Austria fue uno más de los fracasos de Carlos II: dos años después de la muerte del monarca, el expediente de la reina fue cerrado y destinado al olvido (Gómez Vozmediano 2005, 569-71).

### Obras citadas

- Amigo Vázquez, Lourdes. “La apoteosis de la Monarquía Católica Hispánica. Fiestas por la canonización de San Fernando en Valladolid (1671).” *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII. Actas de las VII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Vol. I. Ed. Francisco José Aranda Pérez. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004: 189-205.
- Ares Montes, José. “Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres.” *Revista de Filología Española*, 44. 3-4, (1961): 283-321.
- Becker, Danièle. “El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres *El amor más desgraciado*.” *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*. Vol. III. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983: 1247-57.
- Borrego Gutiérrez, Esther. “La vida de santa Rosalía: de la ópera sacra italiana a la comedia de santos española.” *Homenaje a Henri*

- Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media*. Ed. Marc Vitse. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2005: 311-25.
- Calascibetta, Emanuele. *La Rosa de Palermo, antídoto de la peste y de todo mal contagioso*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego, 1668.
- Cascini, Giordano. *Di santa Rosalia vergine palermitana*. Palermo: Cirilli, 1651.
- Espinosa Martín, María del Carmen. *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999.
- Fabris, Dinko. *Music in Seventeenth Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*. New York: Routledge, 2016.
- Farré Vidal, Judith. *Dramaturgia y espectáculo del elogio*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Formento, Juan. *Vida, milagros e invención del sagrado cuerpo de la Real Águila Panormitana Santa Rosalía*. Palermo: Andrea Colicchia, 1663.
- Gómez Vozmediano, Miguel Fernando. "En olor a santidad. La fallida beatificación de la reina Mariana de Austria." *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Madrid, 2-4 de Junio de 2004)*. Vol. I. Eds. María Victoria López Cordón y Gloria Franco Rubio. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005: 555-573.
- Inveges, Agostino. *Annali della felice città di Palermo. Parte terza*. Palermo: Pietro dell'Isola, 1651.
- López-Cordón, María Victoria. "Mujer, poder y apariencia, o las vicisitudes de una regencia." *Studia Historica: Historia Moderna*, 19 (1998): 49-66.
- Mínguez, Víctor; González Tornel, Pablo *et al.* *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I; Palermo: Regione siciliana, Assessorato dei beni culturale e dell'identità siciliana, Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace," 2014.
- O'Connor, Thomas Austin. "On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study." *Hispanófila*, 67 (1979): 74-81.
- Oehrlein, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1992.
- Oliván Santaliestra, Laura. "Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII." Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

- . "Gobierno, género y legitimidad en las regencias de Isabel de Borbón y Mariana de Austria." *Historia y política*, 31 (2014): 21-48.
- Petrarca, Valerio. *Genesi di una tradizione urbana. Il culto di Santa Rosalía a Palermo in età spagnola*. Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta, 2008.
- Ruiz Rodríguez, José Ignacio. "Juan Everardo Nithard, un jesuita al frente de la Monarquía Hispánica." *Reflexiones sobre poder, guerra y religión en la Historia de España*. Eds. Leandro Martínez Peñas y Manuela Fernández Rodríguez. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2011: 75-110.
- Salazar y Torres, Agustín de. "La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea." *Parte 42 de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Roque Rico de Miranda, 1676: 219-68.
- . *Cítara de Apolo*. Ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel. Tomo segundo. Madrid: Francisco Sanz, 1681.
- . *Elegir al enemigo. La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea*. Ed. Thomas A. O'Connor. Kassel: Reichenberger, 2012.
- Sanz Ayán, Carmen. *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.
- Shergold, N. D; Varey, J. E. *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España. Fuentes para la historia del teatro en España, II*. Londres: Tamesis Books Limited, 1985.
- Varey, J. E; Shergold, N. D. *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Fuentes para la Historia del teatro en España, V*. Londres: Tamesis Books Limited, 1974.



## **Felipe IV y Carlos II en algunos autos de Calderón**

JUAN CARLOS GARROT ZAMBRANA  
CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES  
DE LA RENAISSANCE-UNIVERSITÉ DE TOURS

*Recibido: 17 de mayo de 2018*

*Aceptado: 9 de junio de 2018*

**Abstract:** In this article I study how Philip IV and Charles II are represented in the sacramental plays of Calderón. More concretely I study how Calderón devotes to Philip IV some allegorical works during a long period of time (since 1634 to 1679). Regarding Charles II, I point out how difficult is for Calderón to praise him, mostly because of the new historical contexts and the Calderonian “desengaño.”

**Key words:** Calderón de la Barca, sacramental plays, Philip IV, Charles II.

**Resumen:** En este artículo se estudia la representación de Felipe IV y Carlos II en los autos sacramentales de Calderón. Más concretamente, se advierte cómo Calderón le dedica a Felipe IV obras alegóricas durante un largo lapso de tiempo, desde 1634, hasta después de su muerte, en 1679; por lo que a Carlos II se refiere, advierte la dificultad de Calderón en prodigarle alabanzas, tanto por el mudado contexto histórico, así como por el más que probable desengaño calderoniano.

**Palabras clave:** Calderón de la Barca, auto sacramental, Felipe IV, Carlos II.

Si ya en el siglo XVI aparece en algunos de lo que se ha dado en llamar autos de circunstancias el encomio de la figura del rey como defensor de la religión y de España como baluarte de la fe, es sin duda en el XVII cuando se perfeccionan las piezas escritas a mayor gloria de la entera dinastía de los Habsburgo, de la cual se destaca su particular devoción a la eucaristía, como se ve ya en *La casa de Austria*, atribuida a Mira de Amescua,<sup>1</sup> gran impulsor con *La jura del príncipe* de este tipo de obras que Calderón perfeccionará.

Nos detendremos no solo en analizar la presencia del monarca y los rasgos que lo definen, sino también en su ausencia, que es de lo más significativa en dos ejemplos calderonianos: *El socorro general* y *El cordero de Isaías*.

En 1634 estrena Calderón *El nuevo palacio del Retiro*, obra que a pesar de sus debilidades ha recibido bastante atención debido a su carácter político.<sup>2</sup> Como su propio nombre lo indica, el auto celebra la inauguración del polémico palacio celebrada el año anterior en medio de bastante descontento por parte de la población y de los grandes (Brown y Elliott 1981, 34-35, y Elliott 1990, 240-250).

El Hombre presenta al Rey con palabras que recuerdan a Mira, aunque no tengan por qué provenir de este dramaturgo ya que eran utilizadas desde la década anterior: se da la misma etimología del nombre Philipo (“domador de fieras”), es cuarto planeta y viene del austro (vv. 197-217).<sup>3</sup> No hay confusión posible sobre su identidad y ese Rey posee el mismo carácter guerrero que el de *La jura del Príncipe*: se le llama “coronado Sabaoth” y se le ha visto “los ejércitos vencer” (vv. 335-336).<sup>4</sup> Se le identifica, pues, con el poderoso y bélico Dios del Antiguo Testamento; no obstante, la acción nada tiene de guerrera: el Rey presidirá las audiencias del viernes y participará en un juego de sortija a lo divino. De hecho, desde el comienzo la alegoría apunta al Hijo en edad adulta: el Rey celebra nuevas nupcias, ya que habiendo roto la anterior unión con la Sinagoga está casado con la Ley de Gracia-Isabel de Borbón (vv. 193-195 y 225-234), boda que en el plano místico equivale a la de Jesús y la Iglesia. Todo ello es posible por la teoría de

---

<sup>1</sup> Mira de Amescua, 2007, 821-857.

<sup>2</sup> Una de las primeras en llamar la atención sobre él fue Pollin (1973). En su introducción a la edición de la pieza, por la que cito, Paterson hace un estudio completo de las circunstancias: Calderón 1998.

<sup>3</sup> Véase Rull 1983. El juego de palabras entre viento austro y casa de Austria aparece ya antes. Cf. Mira de Amescua 1972, v. 10.

<sup>4</sup> Cf. Mira, 1972: v. 344.

los dos cuerpos del rey, de escaso vuelo teórico en España, pero muy utilizada en nuestro teatro (Garrot Zambrana 2010, 433-444).<sup>5</sup>

Ahora bien, la asociación crística culmina en el mencionado juego de sortija en donde no sabemos si se ensalza más a Felipe IV o a su valido (Pulido Serrano 1992 y 2001 y Garrot Zambrana 2013a, 286-291). Ambos salen a escena a la par vestidos de encarnado (1194+). Astutamente justifica don Pedro la igualación: son las dos naturalezas del Mesías, que hacen que no se pueda prácticamente distinguir a Dios del Hombre. En este momento se ha perdido por completo la connotación guerrera del Dios de Sabaoth: el Rey viene en son de paz (vv. 1211-1220) y dispuesto a dar su vida. Constatamos, además, que el color encarnado remite ante todo a la sangre del sacrificio. Para mejor mostrar el misterio, Calderón saca todo el partido posible a la tramoya, jugando con sucesivas sustituciones de una sagrada forma por el cuerpo del Rey y viceversa, hasta que al final, tras plasmarse la transubstanciación, pasamos al sacrificio en la cruz (1449+). Estamos ante lo que puede calificarse de Rey sacrificial, siguiendo la *imitatio Christi* (Garrot Zambrana 2010), pero sucede que en el plano histórico no se ve muy bien a qué motivo obedece el sacrificio del Rey, salvo que sobreentendamos que se trata de la siempre difícil gobernación del imperio. Ese asidero existe en otros autos cuyo contexto permitiría sin dificultad establecer paralelismos con la crucifixión en el Gólgota: de hecho poco después se daría esa posibilidad con la guerra de Cataluña.

En 1644 se representó en Toledo *El socorro general*, de Calderón,<sup>6</sup> y en Madrid, *El reino en cortes y rey en campaña*, de Antonio Coello (Garrot Zambrana 2004, 110-112). Ambas obras se refieren a ese conflicto y son posteriores a la caída de Olivares y al nuevo rumbo que toma la política de Felipe IV con respecto al Principado. La pieza toledana alegoriza el sitio de Tarragona por los franceses, que se acabó resolviendo cuando las galeras españolas rompieron el bloqueo a que estaba sometida la plaza. En las operaciones no participó directamente el rey, pero sabemos su empeño por asistir personalmente a la campaña (Elliott 1990, 603) y por ello sorprende que en vez de un Rey belicoso, asociado al Dios de Sabaoth, nos encontremos ante una referencia mínima rubricada por el hecho de que la nave del Mercader, que

<sup>5</sup> Ha estudiado el uso de esta teoría Greer 1992. Véase asimismo Lisón 1991.

<sup>6</sup> Se ha querido ver en otros dos autos de Calderón un trasfondo histórico: *El divino cazador* (Greer 1997) y *Lo que va del hombre a Dios*, pero el nexo es extremadamente tenue (Sáez 2012 123-129) y las implicaciones políticas que ve Greer en el primero, muy discutibles (Garrot Zambrana 2013a, 255-256). Utilizo la edición de Arellano, Calderón 2001.

combatirá con la de la Herejía, está pilotada por san Pedro y nada en ella remite a España (1529+). Nada se indica de la presencia del monarca en el frente aragonés, ni del cariz favorable para las tropas comandadas por don Felipe de Silva que toma la contienda: es aquí donde se echa en falta la presencia de Felipe IV en la cruz. Ese silencio solo puede ser consciente y nos obliga a pensar en cierto distanciamiento por no decir muda crítica con respecto a los nuevos rumbos de la política filipina (Garrot Zambrana 2000 y 2002).<sup>7</sup>

En 1648 se celebraron las bodas de Felipe IV con su sobrina Mariana de Austria y Calderón escribió *La segunda esposa*, cuyo título habla por sí solo, que posteriormente refundiría en *Triunfar muriendo*.<sup>8</sup> Nos ocuparemos de esta segunda versión más completa.

El Rey pregunta “de qué una gran monarquía / consta desde el primer día / que se funda” (vv. 43-45): la respuesta del Bautismo indica ya la preocupación por los nacimientos (vv. 48-53), y por el crecimiento de los hijos pues es necesario “a perfecta edad crecer / y ser hombre el que es infante” (vv. 61-62). Poco después se precisa con más claridad aún la gran preocupación tras la muerte de Baltasar Carlos, según lo expresa el Matrimonio: “Monarquías que se heredan / de una en otra sucesión / las más asentadas son” (vv. 112-114). Esto, unido a la viudez del Rey, obliga a una boda (vv. 148-149), cuya novia será su propia sobrina, Mariana.

El Esposo acepta esa “razón de estado” (v. 178), y envía al Matrimonio a buscar a la joven. Se nos dan algunos detalles sobre aquel. Es “del austro el Rey soberano” (v. 516); se identifica con el “León / coronado de Judá” (vv. 526-527), y en su alcázar hay “blasones / de castillos y leones” (vv. 533-534). No cabe la menor duda sobre su identidad, ya que se le nombra explícitamente recurriendo a la falsa etimología de Filipo que ya se encontraba en Mira (Mira de Amescua, 1972: vv. 344-347): “Si es león, ¿no consideras / que ya su nombre anticipo, / en sus señas, pues Filipo / es ser domador de fieras?” (vv. 536-539).

El león, a pesar de ser “Rey del Austro,” ha firmado una paz con el Norte (vv. 546-547: probablemente la paz de Westfalia) y se casa con “el águila imperial” que viene de Alemania (vv. 559-560). Esa boda debe ayudar a reducir a los “rebeldes” (vv. 550-551). Por último, el

<sup>7</sup> No puede haber mayor contraste con el auto de Coello, en donde el Rey se convierte en protagonista absoluto y ofrece su vida por el Reino (Garrot Zambrana 2004).

<sup>8</sup> Véase la introducción de García Ruiz a Calderón 1992, 9-67.

Placer va a invitar a un convite a todo el género humano (vv. 572-575). Este se encuentra en gran peligro, por lo que se invoca al Rey. Primero como “Rey y Señor,” luego como “Monarca invicto,” “León cordero” y “Padre y Rey” vv. 1154-1156. Atiende cuando el Orden Sacerdotal lo llama “Hombre y Dios” (vv. 1215-1219).

El Esposo sale y asumirá su naturaleza humana muriendo a su vez. Importa ver hasta qué punto en ese sacrificio se trasluce el plano histórico y la figura de Felipe IV. Debemos confesar que en un principio, si lo hace es de manera tenue (vv. 1255-1260).

Pero luego el contexto de guerras en la península se precisa. En efecto, se prepara la batalla entre la Muerte, que auxilia a los contrarios del Rey (vv. 1317-1319), y este, el cual parte al combate y anima a que quien lo siga se ciña “altivo / la cruz de su espada bien / como yo la mía me ciño,” (vv. 1331-1333). Y el Placer explica para mejor comprensión del público el sentido de la alegoría (vv. 1341-1350), en donde se refiere sin duda alguna a los conflictos de Portugal y de Cataluña, con lo que de algún modo se corrige la falta de presencia que apuntamos en *El socorro general*. Debemos subrayar que si bien esa suerte de rehabilitación coincide con la ausencia de Felipe IV del frente durante la victoriosa campaña catalana de 1647, la imagen del monarca, muy deteriorada en 1643-1644, se había recuperado bastante en el momento de los esponsales (Stradling 1989, 321 y 336-337).

Por último, hay una hábil utilización del decorado para impresionar al espectador: vemos un carro en donde viene el Rey “sentado en un trono,” mientras que en otro aparece la nave, que es a un tiempo, nave de la Iglesia y nave en la que llega a España la esposa. Este juego con las imágenes se refuerza con los otros dos carros: en uno de ellos se ve “un león en pie sobre un altar, el cual, abriéndose en dos mitades, tiene dentro un cordero” (acotación al v. 1689), esto es las dos figuras crísticas que se corresponden con otras tantas cualidades del príncipe, que como el Mesías reúne “poder y benignidad” (v. 1729). Esa misma mezcla se observa en lo que concierne a la esposa pues en el último carro “vese en él una águila imperial que abriéndose en dos mitades tiene dentro una paloma” (1695+).<sup>9</sup> Es indudable la magnificencia con que aparecen ambos contrayentes, ambas casas reales y la sensación de poder que se desprende de las imágenes fastuosas desplegadas en los carros, lo cual puede hacer que la benignidad no quepa interpretarla

<sup>9</sup> García Ruiz explica cumplidamente el sentido de todas esas imágenes en sus notas al texto. A ellas remito para más pormenores. El águila imperial se refiere evidentemente a Mariana y la paloma a la esposa del *Cantar de los cantares*.

como debilidad o impotencia ante el enemigo al que por otro lado se estaba venciendo brillantemente.

Hay que esperar a otra boda para ver de nuevo en escena al Rey planeta, en este caso la de su hija María Teresa con Luis XIV. Junto con ello se alegoriza la Paz de los Pirineos, que pone término en la obra no solo a la guerra de Cataluña, único conflicto mencionado, sino a una animadversión entre dos pueblos destinados a entenderse desde la fundación de sus respectivas monarquías, representadas por Clodoveo y Rodolfo de Austria respectivamente, lo que se consigue a pesar de los esfuerzos de la Discordia,<sup>10</sup> asociada a su vez con la Sinagoga y con Cataluña (Garrot Zambrana 2002, 786-787). Al final triunfará la Paz, siguiendo la voz de sus respectivos pueblos (vv. 1149-1154; 1335-1336), con lo cual se firma el tratado y se celebra la boda entre la Infanta (la infanta María Teresa) y el Rey de la Ley Natural (Luis XIV), destacándose el relevante papel desempeñado en todo ello por los Brazos Seglar y Eclesiástico, que en el plano histórico son los dos validos: Haro y Mazarino, siempre ocupados en los negocios de estado (v. 1659).

Un asunto así exige habilidad a la hora de presentar todo lo que se refiere a un presente poco grato para la monarquía hispánica obligada a aceptar un tratado adverso y una boda no deseada que ratifican su pérdida de rango (Devèze 1971, 510-519. Otra visión en Stradling 1989, 408-417).

De la indumentaria de Felipe IV nada se sabe, al contrario de lo que ocurre con la de Luis XIV “vestido de francés” (v. 979+), por lo que habrá que suponer que viste a la española sin ninguna señal de divinidad (al igual que en *Triunfar muriendo*). Los descendientes de Rodolfo, por encima de cualquier otro título, ostentan el de católicos (vv. 205-211), pero con Felipe IV en particular se nos da la ya conocida etimología griega del nombre: lidiador (vv. 522-523 y 668-669), que parece convenir perfectamente a un rey “siempre invicto y siempre excelso” (v. 522), de quien se subraya su poder: “por cuyos imperios yerra / el sol” (vv. 929-930). Se hace difícil de creer que ningún cortesano pudiera escuchar esos versos sin cierta incredulidad o tristeza a tenor del contexto. Sea como fuere, cuando queda asentado que no hay ninguna debilidad por parte española, se puede dar entrada al deseo de paz y señalar que el Rey católico es “padre y amigo fiel” del Rey francés (v. 1890).

---

<sup>10</sup> Para un estudio más detallado remito a la “Introducción” de Roncero a Calderón 2007, edición por la que cito, y a Garrot Zambrana 1992, 465-477.

La magnificencia del decorado se despliega en varias ocasiones, con la presencia de suntuosos carros: el de la Paz (1469+), el de la nave en que aparece el Rey de la Ley Natural y la Gracia y el carro triunfante en donde van la Esposa y su padre (1811+).

Según se indicó, también se destaca el papel desempeñado por ambos ministros, que negocian en el cuarto carro y a quienes se ve al final como sustentadores de un universo dominado por la fe católica (1845+). Estamos lejos de *El nuevo palacio del Retiro* y su asombroso encomio del privado, pero merece la pena indicar la reaparición de esa figura en una obra alegórica. Conviene detenerse en un aspecto del válido español, don Luis de Haro (vv. 665-668), porque sale a escena asociado con la Inquisición gracias a la cruz verde que lleva en el pecho (v. 514+ y explicación en vv. 542-544): de nuevo se realza la indisociable unión entre el Santo Oficio y el trono.

En resumen, resalta el equilibrio entre las cualidades temporales del soberano y su profundo carácter religioso, todo ello envuelto en un aparato escenográfico que tendría que subrayar el poderío de la Monarquía española.

Felipe IV reaparece, ya muerto y reinando su hijo, en una enumeración de *El segundo blasón del Austria*, de 1679 (Calderón 1997), pieza que retoma la leyenda sobre el fundador de la casa de Austria, escenificada brevemente en *El lirio y la azucena*, y en torno a la cual había girado *La casa de Austria* de Mira.

Hacia el final del auto, habrá una apariencia con los retratos de miembros de la casa de Austria,<sup>11</sup> entre ellos los de los monarcas hispanos de esa dinastía, de quienes se hace el elogio, pero de manera bastante desigual en cuanto a lo que se enaltece. Si en Carlos I, en particular, y en Felipe II, encontramos alabanzas encendidas de los soberanos por su ardor bélico en el caso del primero (vv. 1594-1597) o por sus cualidades intelectuales, el segundo, a quien se compara con Salomón (vv. 1601-1605), ese tono admirativo cambia y los encomios pierden valor. Felipe III será recordado por su piedad que lo llevará a expulsar a los moriscos (vv. 1606-1615); de Felipe IV se señala asimismo la piedad, y su devoción a la eucaristía (vv. 1621-1627). Comprobamos así que el abanico de cualidades presentado en *El lirio y la azucena*, queda reducido a aquella implícita en un Habsburgo

---

<sup>11</sup> Se desprende del diálogo al no haber ninguna acotación externa: “ÁNGEL ¿Tú que miras en su centro? / ÁSPID Un árbol de cuyas ramas / son los frutos y las flores / augustas coronas varias” (vv. 1572-1575), recurso utilizado en *La jura del príncipe* (Mira de Amescua 1972, 1223+).

español y en nada puede compararse a los éxitos del emperador con las armas o a la gran inteligencia de su hijo. De Carlos II poco se podía decir en 1679 y sin duda para evitar caer en la reiteración de la piedad religiosa consustancial a la dinastía, Calderón recurre a una diestra estratagema: oportunamente Federico interrumpe la enumeración (v. 1639). Desde luego, el contexto histórico era poco propicio para la exaltación: se acaba de firmar una paz, la de Nimega, en 1678, muy desfavorable para España y “a partir de 1677 Castilla cayó en la más profunda crisis económica del siglo XVII, tal vez incluso de toda su historia” (Lynch 1993, 329-330).

Hemos de reconocer que Felipe IV queda bastante deslucido si pensamos en obras precedentes que ya hemos estudiado en donde era protagonista y recibía los adjetivos de el Grande o de rey planeta, amén de gloriosas etimologías. En cuanto a su hijo, no es arriesgado afirmar que ofrecía poco apoyo incluso para un poeta cortesano tan curtido en el oficio como don Pedro. Y las dos últimas obras que consideraremos lo confirman.

*El Indulto general* recuerda *Triunfar muriendo* por su tema, en este caso las bodas de Carlos II con María Luisa de Orleans, que llevaban negociándose tiempo, ya que a pesar de la juventud del soberano había urgencia por asegurarse un heredero para la corona. La pareja se casó en noviembre de 1679;<sup>12</sup> el título no remite al matrimonio, sino al indulto que con ese motivo se promulgó en enero de 1680, haciéndose alusión a un tercer acontecimiento histórico, el auto de fe celebrado el 30 de junio de 1680 y que se llevaría a escena al año siguiente en *El cordero de Isaías* (introducción de Arellano y Escudero a Calderón 1996b, 12-15). Ante la imposibilidad de referirse a la potencia española, el diálogo destaca tanto por su tono poco grandilocuente como por olvidarse del imperio para centrarse exclusivamente en aspectos que cabe calificar de política interna: la boda, el indulto, que da pie a la alegoría, más la referencia al auto de fe.

El género humano está preso en la cárcel del pecado (vv. 25-27), de la que es alcaide el Mundo (v. 49). Teme que Dios cumpla la promesa profetizada por Habacuc, esto es, la llegada de un rey que, según el socorrido juego de palabras, vendrá del Austro para redimir a la humanidad (vv. 122-125). El enlace entre los dos planos, alegórico

<sup>12</sup> Para todo lo referente a la elección de la esposa y lo que se esperaba del matrimonio, véase Maura Gamazo, 1990: 219-255. Sobre María Luisa puede leerse también Lobato 2007. Por otra parte, al ser el enlace con una princesa francesa el auto debe cotejarse con *El nuevo palacio del Retiro* y con *El lirio y la azucena* (Garrot Zambrana 2103b, 33-34). Cito por Calderón 1996b.

e histórico, comienza a trabarse: ese “rey tan excelso” (v. 141) enviará al Real Consejo en visita general a la prisión (vv. 145-146). La Culpa le pide al mundo una lista de encausados: se trata de figuras bíblicas, que van apareciendo en los distintos carros hasta que la Culpa divisa un cuarto todavía sin labrar que debe reedificar un “deseado Príncipe excelso” (v. 439), que a dos luces significa Cristo y Carlos II.<sup>13</sup>

Las peticiones de los condenados al final son oídas y “salen el PRÍNCIPE, mirando un retrato, la JUSTICIA, dama, con espada, y la MISERICORDIA, con un ramo de oliva” (647+).<sup>14</sup> Nada se nos indica sobre la indumentaria de los personajes, concretamente la del Príncipe, aunque no es en sí algo extraordinario, pues lo mismo ocurrió en *Triunfar muriendo* y en *El lirio y la azucena*, pero esa ausencia sugiere que su atuendo no tenía nada de particular que lo identificara con Dios; queda por aclarar cómo se mostraba visualmente su realeza. Hay otra coincidencia con el primero de los autos: la insistencia en el creced y multiplicaos, con muy breves variaciones;<sup>15</sup> pues se repiten versos enteros, que muestran bien a las claras la necesidad de asegurarse un heredero tanto como el que don Pedro redactaba con el primer texto a la vista.<sup>16</sup> El Príncipe está de acuerdo y ha pensado ya en una esposa: María, libre de culpa.<sup>17</sup> Se insistirá más tarde en esa misma idea de “una prole sucesiva” (v. 833) fruto de la unión.

Un pasaje que llama la atención si pensamos en los entresijos de la política hispana: “JUSTICIA ¿Pues hubo dificultad / en que la elegida fuese? / PRÍNCIPE No, que yo quise que hubiese / mérito en su voluntad, / resignada en la verdad /de mi amor” (vv. 778-783).

Se puede leer ahí una alusión a las divergencias sobre con quién casar al rey de España, si con una princesa austriaca, según lo deseaba su madre, o con una princesa francesa, tal como acabó sucediendo, entre otras posibilidades (Maura Gamazo 1990 219-226).

<sup>13</sup> En su nota al v. 439 Arellano y Escudero explican la alusión a Cristo apoyándose en distintos testimonios, pero príncipe y deseado también convienen perfectamente a Carlos II. La asociación con el Habsburgo interviene en varios lugares, por ejemplo en los vv. 1055-1056: “expli-carlos [sic] / segundo y deseado ha oído,” pero aparece clara desde el principio.

<sup>14</sup> Para el simbolismo de la espada, bien conocido, y de la oliva, véase la extensa nota de los editores al v. 647.

<sup>15</sup> Véase la nota a los vv. 680-682 de Arellano y Escudero (Calderón 1996b).

<sup>16</sup> Como *Triunfar muriendo* no se imprimió en la primera parte de sus autos, debió tratarse de un manuscrito que quizá tuviera en previsión de sacar a la luz una segunda parte.

<sup>17</sup> Hay un ingenioso entramado alegórico: en el plano histórico, María, es María de Orleans, en el alegórico: la Virgen y la Iglesia. Véase sobre este aspecto las notas de Arellano y Escudero y su Introducción (Calderón 1996b).

Pero lo que nos interesa ante todo es analizar los atributos de Carlos II y debemos reconocer que son escasos. Del mismo modo, el encuentro entre los esposos resalta por su modestia, lo cual, bien es cierto, se corresponde con la realidad. Dicho encuentro se produjo en Quintanapalla, aunque su nombre no se menciona explícitamente.<sup>18</sup> Además, Calderón renuncia a describir la entrada en Madrid, en donde sin duda hubo más fasto, dejando el relato a otros (vv. 1754-1755). Pero volviendo a la presentación del Príncipe en el plano histórico, sorprende su parquedad, pues sus cualidades se reducen al adjetivo “deseado,” que se le adjudica varias veces (vv. 439, 1056, 1099), y a su excelsitud (v. 141), término vago donde los haya a la hora de caracterizar al personaje. Se indica asimismo que va coronado de laurel (v. 1003), mientras que María lo será de oliva. Es curioso que ese laurel haya aparecido ya cuando se menciona la idea del matrimonio, pero en ese momento no lo lleva el Príncipe sino la “unión de fieles”, que será numerosa gracias a la unión de Cristo y la Iglesia (vv. 755-766). Lo que queda claro es que en ningún momento se alude al poderío de Carlos ni mucho menos a victorias militares de las que poco podía vanagloriarse, directa o indirectamente, el pobre monarca español. El hecho admirable que se adjudica es, el plano histórico, ese indulto de presos, lo cual dista mucho de constituir una hazaña de gran empuje, aunque suponga uno de los pilares del edificio alegórico. Se destaca por lo tanto el carácter misericordioso del soberano, que desoyendo a la Justicia presta oído a las peticiones de los presos, a los cuales se une la Esposa, enternecida por el clamor de los castigados (v. 1214),<sup>19</sup> y se inclina por la Misericordia, siendo ambas, Justicia y Misericordia, “los polos entrambas / de la nueva monarquía / que en nuestros hombros descansa” (vv. 1241-1243).

Subrayemos que con respecto a *Triunfar muriendo*, no hay ninguna exaltación de los escudos de las familias reales ni sacrificio crístico: también se ha prescindido de la magnificencia del decorado de *El lirio y la azucena*, con lo que se subraya la modestia del encomio cortesano, paralelo a la escasa relevancia del referente histórico, tan desmedrado, del cual se espera, además de esa misericordia concreta, únicamente que asegure la sucesión de la dinastía, que cumpla al menos con su

<sup>18</sup> Los vv. 1089-1095, aluden a ello aunque sin mencionar explícitamente el nombre de la aldea que está a la entrada de Burgos. La boda tenía que haberse celebrado en esa ciudad, pero no pudo ser así por distintos motivos (Maura Gamazo 1990, 252-254).

<sup>19</sup> La Esposa actúa como intercesora (v. 1239), papel que desempeña la virgen María, con la cual se la asocia.

misión de rey genitor, algo que también se le pide a la Esposa (vv. 1732-1733). Ese aspecto se convierte casi en una obsesión, porque aparece en el auto siguiente, en donde Carlos II está completamente ausente, pero no la preocupación por el heredero.

En efecto, *El cordero de Isaías* (Calderó, 1996a) trata del auto de fe que se estaba fraguando cuando se escribía *El indulto general* y al que se alude brevemente. En la realidad histórica el protagonista fue Carlos II, en la obra alegórica, su esposa (Garrot Zambrana 2013b, 34-35), quedando el pobre marido reducido a dos versos: un “católico Monarca / segunda luz de los cielos” (v. 2167- 2168). Ya se han estudiado las razones de ese cambio, y el premio que la reina obtiene por jurar en el auto de fe (Garrot Zambrana 2013b, 36-37): la concesión de una numerosa prole que ansiosamente espera toda España (vv. 2255-2272), pero ello se hace privando a Carlos II del protagonismo que hubiera podido presentarlo ante el público madrileño, si no como un león, al menos como un esforzado defensor de la fe.

En conclusión, del análisis de todos estos autos se desprende una apreciable erosión de la imagen del rey a medida que pasan los años, a pesar de los límites que a la hora de exponer críticas o reticencias incluso veladas plantea el teatro cortesano, pensado para el ditirambo, por no hablar de obvias intervenciones de la censura. Aunque en el caso de Felipe IV el proceso tiene sus altibajos y todavía en 1660 aparece con toda majestad. El contexto histórico y la reflexión imponen con todo ciertos límites y en *El segundo blasón del Austria*, ya vimos a qué queda reducida la figura de Felipe el Grande: a la de un rey piadoso. Mucho peor suerte le cupo a su hijo, que empieza donde su padre acabó, esto es, en la devoción a la eucaristía, en la alianza con la religión, sin que ninguna otra cualidad, ni grandeza, ni bravura, ni sacrificio haya podido atribuírsele. El contexto histórico desolador, la reflexión del escritor a las puertas de la muerte han impedido mayor ditirambo.

### Obras citadas

- Brown, Jonathan. y Elliott, John H. *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1981.
- Calderón de la Barca. Pedro. *El cordero de Isaías*. Ed. María del Carmen Pinillos. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996a.
- . *El indulto general*. Ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero. Kassel / Pamplona: Reichenberger / Universidad de Navarra, 1996b.
- . *El lirio y la azucena*. Ed. Victoriano Roncero. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 2007.
- . *El nuevo palacio del Retiro*. Ed. Alan K. G. Paterson. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- . *El segundo blasón del Austria*. Ed. Ignacio Arellano, Angel L. Cilveri y María del Carmen Pinillos. Kassel / Pamplona, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
- . *El socorro general*. Ed. Ignacio Arellano, Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- . *Triunfar muriendo*, en *La segunda esposa y Triunfar muriendo*. Ed. Víctor García Ruíz, Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1992: 185-235.
- Coello, Antonio. *El Reyno en cortes y Rey en campaña*. Ed. de Juan Carlos Garrot Zambrana (con una loa y un entremés), inédito presentado en la Habilitación para cátedras defendida en la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle en 2004.
- Devèze, Michel. *L'Espagne de Philippe IV*. Paris: SEDES, 1971.
- Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Garrot Zambrana. Juan Carlos. *Le thème juif et "converso" dans le théâtre religieux espagnol, notamment dans celui de Calderón (fin XV<sup>e</sup> siècle-XVII<sup>e</sup> siècle)*, tesis defendida en 1992 en la Universidad de París III-Sorbonne Nouvelle.
- . "Cataluña en dos autos sacramentales de Calderón." *Calderón 2000 (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón)*. Ed. Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 2002: 775-790.
- . "Eucaristía y poder: el sacrificio crístico del Rey en algunos autos sacramentales." *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 16 (2010): 425-439.
- . *Judíos y conversos en el Corpus Christi*, Turnhout, Brepols, 2013a.

- . "Calderón en tiempos de Carlos II: el poeta cortesano ante el poder político." *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*. Eds. Jesús M. Usunáriz y Edwin Williamson. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013b: 25-41.
- Greer, Margaret. "Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro* y *El mayor encanto amor*." *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU: 975-984.
- . "Cazadores divinos, demoníacos y reales en los autos de Calderón de la Barca." *Divinas y humanas letras*. Ed. Ignacio Arellano. Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997: 217-244.
- Lisón Tolosana, Carmelo, *La imagen del rey*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Lobato, María Luisa. "Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689)." *Teatro y poder en la época de Carlos II*. Ed. Judith Farré Vidal, Madrid: Iberoamericana, 2007: 13-44.
- Lynch, John. *Los Austrias (1598-1700), Historia de España*. Vol. XI. Barcelona: Crítica: 1993.
- Mira de Amescua, Antonio. *La casa de Austria*. Ed. Agustín de la Granja. Antonio Mira de Amescua *Teatro Completo. Autos sacramentales*. Vol. VII. Dir. Agustín de la Granja. Granada: Universidad de Granada, 2007: 821-857.
- . *La mesonera del cielo. La jura del Príncipe*. Ed. José María Bella, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Maura Gamazo, Gabriel. *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid: Aguilar, 1990.
- Pulido Serrano, Juan Ignacio. "Calderón y Olivares: dependencia y antisemitismo en el barroco." *Manuscripts*, 10 (1992): 183-216.
- . "Calderón versus Quevedo: propaganda y lucha política en la Corte de Felipe IV." Vol. II. *Calderón de la Barca y la España del barroco*. Eds. José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer Cebrià. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001: pp. 747-766.
- Rull, Enrique. "Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón." Vol. II. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro (1981)*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983: 759-767.
- Sáez, Adrián. "Doctrina, historia y política en cuatro autos de Calderón con la guerra de Cataluña al fondo." *Theatralia*. 14 (2011): 119-145.

Sanabre, José. *La acción de Francia en Cataluña*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1958.

Stradling, Robert A. *Felipe IV y el gobierno de España*. Madrid: Cátedra, 1989.

# **Sobre una comedia para modelo de gobierno de Felipe III: *La conquista de Orán*<sup>1</sup>**

JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ  
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

*Recibido: 29 de junio de 2018*

*Aceptado: 29 de julio de 2018*

**Abstract:** The Duke of Lerma mainly through theatre designed a cultural program that supported the political objectives that he pursued as valid for Felipe III. Through the analysis of *La conquista de Orán* by Luis Velez de Guevara, I demonstrate that the Catholic Monarchs served as an example of the “golden age.”

**Key words:** Oran, Duke of Lerma, historical theater, *La conquista de Orán*, Felipe III.

**Resumen:** El duque de Lerma diseñó principalmente a través del teatro un programa cultural que sustentaba los objetivos políticos que perseguía como valido de Felipe III. A través del análisis de *La conquista de Orán*, de Luis Vélez de Guevara, se demostrará que la “edad dorada” elegida para que sirviese de ejemplo fue el reinado de los Reyes Católicos.

**Palabras clave:** Orán, duque de Lerma, teatro histórico, *La conquista de Orán*, Felipe III.

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido parcialmente financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Proyecto I+D Excelencia (FFI2015-65197-C3-3-P), por UNIR Research (PPI 4 2017-2019) y por la Comunidad de Madrid y Fondo Social Europeo (S2015/HUM-3366).

## 1. Introducción. Contexto literario

Esta comedia de materia histórica no ha recibido apenas atención por parte de la crítica: el estudio de Spencer y Schevill (1937, 171-175) que sirve de catálogo a la obra completa de Luis Vélez le dedica una entrada, pero las bibliografías de Hauer y González no recogen ningún otro estudio dedicado a la pieza. Tampoco ha sido editada modernamente así que para su estudio hemos utilizado el texto de la *Parte 35 Nuevas Escogidas* (Madrid, L. A. de Bedmar - A. de la Fuente, 1670, ff. 42-66; Madrid, Biblioteca Nacional de España -BNE-, T-i-16, T-i-119 y T-i-146-26), por la que citamos, y la suelta de la Biblioteca Menéndez Pelayo (S. l., s. i., s. a., 14 h. Santander, BMP, 32981). Está compilada también en una edición distinta de la *Parte 35 Nuevas Escogidas* (ídem, 1671; Madrid, BNE, R-22688; Barcelona, Biblioteca del Institut de Teatre, 58657-58688). En relación al título, Cejador y Frauca (1916, 223) menciona esta pieza como *La conquista de Orán o el gran cardenal de España*, impresa en la *Parte 35*. Pero en este volumen no aparece así titulado y ese nombre crea confusión porque existe una obra escrita por Diamante conocida como *El gran cardenal de España Fr. Francisco Ximénez de Cisneros*, que es la segunda parte del auto *Fray Francisco Jiménez de Cisneros*, que escribieron Pedro Francisco Lanini y Sagredo y el mismo Diamante. La comedia de Vélez pudo haber influido en este auto estrenado el 9 de agosto de 1677 (Spencer y Schevill 1937, 175).

Dada su dificultad de acceso, se ofrece un breve resumen de su argumento que servirá para comprender las posteriores referencias. La acción dramática arranca con la llegada a la Corte del marqués de Zenete, que lleva una temporada larga en Andalucía. A continuación llega también a la Corte fray Francisco Jiménez de Cisneros, que viene para convertirse en confesor de la reina, a pesar de las quejas del franciscano, que no gusta del ambiente cortesano. Comienza la segunda jornada con los intentos de convencer a Cisneros de que acepte las dignidades que se le ofrecen, pero este responde continuando con su tarea de barrer. Cuando la reina le anuncia que es el nuevo arzobispo de Toledo, su reacción es huir rápidamente de Palacio, aunque finalmente tendrá que aceptar dicha mitra. La tercera jornada se centra en la conquista de Orán, cuyo ejército es capitaneado por Cisneros. La batalla comienza y el ejército cristiano obtiene, gracias a la oración de Cisneros, la prolongación del día necesaria para conseguir una victoria total. Cisneros es nombrado segundo Josué por el milagro del sol y se bautizan muchos habitantes de Orán.

*La conquista de Orán* está relacionada con otras obras de Luis Vélez por la localización del espacio dramático mediterráneo y por la lucha en torno a enclaves de la costa norteafricana. En este grupo se encuentran *El cerco del Peñón de Vélez*, *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales*, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, *El asombro de Turquía y valiente toledano*, *Correr por amor fortuna*, *El águila del agua* y *El rey don Sebastián*. Además hay concomitancias con *Si el caballo vos han muerto* y con *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*, *Marqués de Cañete* por el objetivo genealógico de la obra: en ambas se enaltece a Mendoza, antecesores de la esposa de don Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña, protector de Luis Vélez (Hernández-Chioldes 1981, 350). Y, por último, se puede añadir a la lista de doce obras que relaciona Peale (2007, 151) como comedias de privanza escritas por el ecijano: *A lo que obliga el ser rey*, *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, *El conde don Sancho Niño*, *Don Pedro Miago*, *El espejo del mundo*, *El gran Jorge Castrioto*, *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, *El príncipe Escanderbey*, *El príncipe esclavo*, *El rey naciendo mujer*, *Si el caballo vos han muerto* y *También tiene el sol menguante*, esta última escrita en colaboración con Francisco de Rojas Zorrilla.

*La conquista de Orán* fue incluida por Cotarelo (1917, 442-443) en la lista de las piezas que son imitaciones y refundiciones. Sin embargo, no se ha encontrado ninguna obra literaria que haya servido de plantilla al ecijano. Solo existe una conexión con *Los Porceles de Murcia* pero es secundaria y no afecta al desarrollo de la acción. La cita de la obra de Lope podría servirnos como término *a quo* si no fuera por lo conocida que era la anécdota. La mención en *La conquista de Orán* (f. 60, col. 1<sup>a</sup>) dice así:

- |             |  |
|-------------|--|
| BELASQUILLO | Dejóme de diez y siete años, con veinte, o con treinta criaturas.                      |
| OLOFERNES   | ¿Cómo pudo parir en edad tan tierna tantas veces, que no tuvo tantos hijos juntos Eva? |
| BELASQUILLO | Fue maldición de mi madre como las Historias cuentan de los Porceles.                  |

Una relación más con creaciones literarias del momento se en-

cuentra en *Política de Dios y gobierno de Cristo*, de Quevedo, escrita probablemente en 1616. Tienen en común la obra de Vélez y la de Quevedo la identificación que establecen entre Cisneros y Josué, líder del pueblo judío veterotestamentario. Vélez hace la mención en los últimos versos de su comedia: “Aquí pidiendo Senado / perdón de lo que faltare, /el segundo Josué, / y Orán bautizado acabe.”

Quevedo (2002, 245) apoda a Cisneros como Josué en el siguiente fragmento: “débase imitar la santidad de aquellos reyes y caudillos, para merecer de Dios que le use con nosotros. Ya repitió el milagro de Josué con fray Francisco Jiménez de Cisneros, bienaventurado arzobispo de Toledo, en la batalla de Orán.”

## 2. Teatro e historia

El periodo representado en esta obra dramática comprende desde 1492, en que Cisneros es nombrado confesor de la reina, hasta la conquista de Orán, en 1509. No es una época desconocida en la dramaturgia de Luis Vélez: en torno a los últimos años del siglo XV y primeros del siglo XVI se enmarcan *La Luna de la sierra*, *La niña de Gómez Arias*, *La Serrana de la Vera* y *El verdugo de Málaga* (Vega García-Luengos 2005, 53).

La historia de aquel cambio de siglo cuenta entre sus principales protagonistas con Jiménez Cisneros, cuyo nombre originario fue Gonzalo, que pasó a ser Francisco tras su ingreso en la orden franciscana. Después de un tiempo en la corte la reina reconoció sus cualidades y lo convirtió en su consejero. En 1494 fue elegido provincial de la Orden Franciscana en Castilla. Tras el fallecimiento del cardenal Mendoza fue nombrado arzobispo de Toledo. A partir de entonces se dedicó a la reforma de las comunidades religiosas españolas, especialmente la franciscana, y a la conversión de los musulmanes granadinos. La dignidad cardenalicia y la dirección de la Inquisición le llegaron en 1507. Entre sus grandes logros culturales destacan la fundación de la Universidad Complutense de Alcalá de Henares en 1499 y la edición de la Biblia Políglota Complutense entre 1504 y 1517.

Tras la muerte de la reina en 1504 fue requerido para estabilizar la delicada situación política del reino. El gobierno se tambaleaba debido a la enfermedad de la princesa Juana, a las disputas de los nobles, a la muerte de Felipe el Hermoso, a las múltiples ocupaciones de Fernando el Católico tras ocupar el trono y a la lejanía del futuro rey Carlos I. Uno de los propósitos a los que se aplicó con mayor tesón fue el relanzamiento de la expansión de la monarquía hispánica por

tierras africanas (Hernández-Chioldes 1981, 13). El monarca le otorgó la dirección de las campañas de África del Norte. Este encargo hizo que interviniese personalmente en la conquista de Orán en mayo de 1509 (AHN, Estado, Leg. 8714, nº21, 1 de junio de 1509). La expedición fue sustentada por el cardenal arzobispo de Toledo, quien corrió con todos los gastos (Salazar de Mendoza, 1770, 366). A partir de entonces, y hasta su pérdida, Orán dependió de Toledo. Desde la ciudad castellana se promovió la construcción de edificios civiles y religiosos, así como murallas y fuertes para defenderla de los argelinos y alarbes o moros del campo (Ortiz Bordallo 1987, 533).

Esta acción formaba parte del programa de conquistas diseñado en el reinado de los Reyes Católicos una vez ocupada Granada. Sabemos que las embarcaciones que iban a realizar el segundo viaje al Nuevo Mundo fueron dirigidas por el duque Medina Sidonia hacia Melilla. Más adelante el conde Pedro Navarro tomó el Peñón de Vélez, Alhucemas, el Peñón de Argel, Bugia y Trípoli. La reina dejó escrito en sus últimas voluntades su deseo de continuar las ofensivas norteafricanas. Así leemos en el testamento fechado el 12 de mayo de 1504 en Medina del Campo: “e ruego e mando a la Princesa mi hija y al Príncipe su marido...que no cesen de la conquista de África e de empuñar por la fe contra los infieles” (citado a partir de Ortiz 20). En muy pocos años, los gobernantes peninsulares llegaron a controlar la mayor parte de los territorios costeros del actual reino de Marruecos (Bunes Ibarra 1989, 319). El objetivo fundamental de estas conquistas era acabar con la piratería de Berbería (Bahamonde Magro y Otero Carvajal 2004, 165).

En cuanto a las diferencias entre el desarrollo de la historia y la dramatización que realiza Luis Vélez, son dos los momentos en los que claramente difieren la realidad y la ficción. En primer lugar, el dramaturgo conserva con vida a la reina durante la conquista de la plaza africana cuando en realidad ya llevaba cuatro años muerta. Como es sabido la reina murió en 1504 y le sucedieron en el gobierno su hija y su yerno, salvando todas las dificultades que se dieron debido a la enfermedad de Juana. Cuando murió Felipe el Hermoso, en 1507, ascendió al trono Fernando el Católico. En segundo lugar, Luis Vélez se aparta de los testimonios históricos que nos han llegado de aquella época al considerar que Mazalquivir está en manos de los moros. Este emplazamiento fue en realidad conquistado el 13 de septiembre de 1505 por el capitán general Diego Fernández de Córdoba, alcaide de los Donceles, más tarde nombrado marqués de Comares, y se conservaba al tomar posesión de Orán (Salazar de Mendoza 1770, 365).

### 3. Género y genealogía

Si bien es cierto que el título con el que la pieza ha llegado a nuestros días y el final del argumento están dedicados a la guerra de Orán, la obra no corresponde estrictamente al grupo de comedias de cristianos contra moros. Permite ser considerada de moros gracias a parte del desarrollo argumental, en concreto la tercera jornada, y a la ambientación exótica de reminiscencias de ficción morisca. Sin embargo, el número de referencias genealógicas y el valor que debieron tener para el dramaturgo y el público que asistió a las primeras representaciones inclinan la balanza del género dramático al histórico-genealógico. Esta clasificación respondería con más acierto al conjunto de la obra y no solo a una de sus jornadas.

Desde luego, se adecua *La conquista* a la perfección a la comedia nueva promovida por Lope (Oleza 1997, 7-8). Se observa especialmente en esta obra por la mezcla de comicidad y seriedad. Gran parte de su condición híbrida se debe a que en medio de una corte de personajes elevados se mueven con desenvoltura dos personajes llanos, Olofernes, criado de Cisneros, y Belasquillo, una especie de bufón-secretario de corte, que rebajan la tensión dramática con episodios cómicos. También, aunque en menor medida, la naturaleza tragicómica de la Comedia Nueva se ve traducida aquí por los asuntos cotidianos que vemos realizar a Cisneros. El más claro tiene lugar al comienzo de la segunda jornada cuando aparece barriendo la iglesia.

Respecto a los destinatarios de los guiños genealógicos que se producen en la obra han sido identificados un generoso número de ellos. Los dividimos en dos grupos: por una parte están los familiares del cardenal, claro protagonista de *La conquista de Orán*, y, por otro, los herederos del marqués de Zenete, que al principio de la obra es uno de los personajes más relevantes, aunque poco a poco se va apagando hasta el punto de que sus amores con doña Ana quedan como un hilo suelto en la pieza.

Francisco de Pisa, cuya crónica es contemporánea a la época de Luis Vélez, cita a un tal licenciado Francisco de la Torre Castañeda como descendiente del cardenal por parte de su madre. Este familiar fue canónigo de la catedral de Málaga y por el año 1617 ocupaba el puesto de capellán de la Real Capilla de los Reyes Nuevos, de la Santa Iglesia de Toledo (Pisa 1617, 221b). El mismo historiador revela que de las sobrinas del ilustre cardenal llegaron muchos señores de título, como los condes de Coruña, los de Barajas, los del Castellar y los de

Osorno (Pisa 1617, 242b).

En tiempos del dramaturgo, el II Conde de Barajas fue Diego Zapata Mendoza y Cisneros. Además fue señor de la Alameda, Rejas y Torrejoncillo. En la Orden de Santiago llegó a ser comendador de Montealegre y fue mayordomo de Felipe III y Felipe IV. Pasó por el altar en dos ocasiones: la primera para casarse con doña Catalina de Zúñiga, hija del marqués de Aguilafuente y la segunda, con doña María Sidonia Riedrin, dama de la reina Margarita, natural de Baviera. Fue un hombre longevo: falleció cuando rondaba los 90 años (Mercado Egea 1980, 67-74).

Existió otro Cisneros famoso y cuyas similitudes con la vida del cardenal protagonista de la pieza teatral saltan a la vista. Se trata del cardenal Zapata, Antonio Zapata de Cisneros, que nació en Madrid el 11 de octubre de 1550. Fue el primogénito de don Francisco Zapata de Cisneros, I Conde de Barajas, y de doña María Clara de Mendoza. Siguió el estado eclesiástico, renunciando en favor de su hermano Diego al título de conde. Fue colegial en San Bartolomé de Salamanca. Ocupó los cargos de inquisidor y canónigo de Toledo, racionero de la iglesia de Cuenca, obispo de Cádiz a propuesta de Felipe II, obispo de Pamplona en 1596, consejero de estado en 1599, arzobispo de Burgos en 1600 por intercesión de Felipe III, y cardenal en 1603. Después se trasladó a Roma donde fue inquisidor de la ciudad. En 1617 volvió a España y trajo con él el cuerpo de san Francisco de Borja. En 1620 fue nombrado virrey de Nápoles. Volvió en 1622 y en noviembre de 1625 se le confió el gobierno del Arzobispado de Toledo y el puesto de Inquisidor General. A partir de 1629 cayó gravemente enfermo pero no moriría hasta el 23 de abril de 1635 (Mercado Egea 1980, 67-74).

En la época en que escribía Luis Vélez existía una persona vinculada tanto a la parte de Cisneros como a la parte del marquesado de Zenete. Se trata de Fray Pedro González de Mendoza, cardenal con rasgos muy parecidos a Cisneros. Fue el hijo menor de la princesa de Éboli y su nombre de nacimiento fue Fernando de Silva y Mendoza (1570?-1639). Fue menino de Felipe III hasta que le propusieron como cardenal y entró en la orden franciscana. Su entrada en religión fue aprovechada para cambiar su nombre a fray Pedro González de Mendoza, como homenaje a su antepasado el Gran Cardenal Mendoza. Profesó en el convento de La Salceda, el mismo donde el cardenal Cisneros ocupó el cargo de guardián antes de ser confesor de la reina Católica. Más adelante fray Pedro se convirtió en prior de La Salceda y luego en provincial de la orden franciscana en Castilla. Fue arzobispo de Granada (1610) y

Zaragoza (1615) y obispo de Sigüenza (1623). Pertenecía al entorno del duque de Lerma por lo que tras la caída del valido, fray Pedro se aisló de la corte (Paz).

El marqués de Zenete en la época histórica representada en *La conquista de Orán* era Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1466?-1523), hijo primogénito del gran cardenal Mendoza. Fue bautizado con el mismo nombre del Cid Campeador porque su familia le contaba entre sus miembros. De hecho Rodrigo llegó a obtener el título de Conde del Cid tras su participación en la conquista de Granada (Paz). En los años de vida de Luis Vélez, los poseedores del título, tras la unión del marquesado con el ducado del Infantado, eran Ana de Mendoza (1554-1633), sexta duquesa; Luisa de Mendoza (1582-1619), condesa de Saldaña; y Rodrigo Díaz de Vivar Sandoval y Mendoza (1614-1657), séptimo duque.

Ana de Mendoza casó en primeras nupcias en 1582 con Rodrigo de Mendoza. Tras enviudar en noviembre de 1587, volvió a contraer matrimonio en 1594 con Juan Hurtado de Mendoza. Por cuestiones económicas, para adquirir mayor influencia política y de cara a la atención de los pleitos por la sucesión de su padre, Ana trasladó su residencia desde Guadalajara a la Corte. Tomó partido por los Sandoval participando del entramado matrimonial que urdía el duque de Lerma. En concreto, favoreció el casamiento de su primogénita Luisa con un hijo del favorito de Felipe III. Durante los años de bonanza logró que los intereses de la familia progresasen y que la resolución del pleito de sucesión le favoreciese. Cuando llegó al poder Olivares siguió con el viento a favor pues no perdieron su puesto privilegiado en la nueva Corte. Enviudó por segunda vez en 1624. La pieza de Luis Vélez puede relacionarse además con esta mujer y su segundo marido, aparte la genealogía, por el espíritu profundamente religioso que tenían, por la generosidad que practicaban a través de las cuantiosas limosnas y por la humildad que le llevó a intentar renunciar a sus títulos.

La hija primogénita de Ana de Mendoza, Luisa de Mendoza, heredó el título de condesa de Saldaña. Como ya se señaló, en 1604 casó con Diego Gómez de Sandoval y Rojas. Luisa murió en 1619 dejando un heredero. Su marido, a pesar de que volvió a casarse, conservó el título de conde de Saldaña hasta su muerte. Aquí se entrelazan el argumento de *La conquista*, las referencias genealógicas y la vida del dramaturgo, pues Luis Vélez sirvió en la Casa de Saldaña entre 1604, posiblemente 1603, y 1618. Durante ese periodo de servicio a los condes de Saldaña, en concreto en 1614, nacería el primogénito Rodrigo Díaz de Vivar

Sandoval y Mendoza, séptimo duque. A la muerte de la madre fue acogido por su abuela Ana y se casó con María de Silva y Guzmán, hija del tercer Duque de Pastrana, en 1630 (Paz).

Como ya se ha mencionado, esta no fue la única obra que escribió Luis Vélez en honor a los Mendoza. Se cuentan también como panegírico *Si el caballo vos han muerto* y *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, en la que colaboraron hasta nueve dramaturgos, entre los que se cuenta el ecijano. La familia Hurtado de Mendoza llevaba tiempo sumida en una campaña literaria destinada a prestigiarles desde que tuvieron que defenderse de las diatribas lanzadas por Alonso de Ércilla en *La Araucana*. Entre los escritores que acudieron en su auxilio encontramos a Bartolomé de Escobar, Pedro de Oña, Lope de Vega, Cristóbal Suárez de Figueroa, Gaspar de Ávila, Luis Belmonte Bermúdez, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, Guillén de Castro y Luis Vélez de Guevara (González Martínez 2007, 20).

#### **4. Contexto histórico en el momento de su escritura. Conclusión**

La fecha de composición está acotada *a quo* por la impresión de la *Descripción imperial de la ciudad de Toledo*, de Francisco de Pisa en 1617. De esta fuente tomó Luis Vélez el apellido de la madre del cardenal (Pisa 1617, 242) y el relato de los dos nobles que van a la búsqueda del protagonista cuando huye de su nombramiento episcopal (Pisa 1617, 226 y Feros 2002, 310). El término *ad quem* de su creación estaría en 1619 porque es el año en que deja de servir a los condes de Saldaña.

El personaje dramático tenía relevantes conexiones con el dramaturgo y el tiempo de escritura. Por aquellos años Cisneros seguía vivo en el recuerdo gracias, entre otros motivos, al proceso de beatificación en curso y a las fiestas instauradas en su Universidad de Alcalá a partir de 1604 (García Martín 2015, 49). El arzobispado de Toledo fue ejercido entre 1599 y 1618 por Bernardo de Sandoval y Rojas, un sobrino del duque de Lerma, y por tanto en el entorno de influencia de Luis Vélez por esos años.

Tanto por el propósito laudatorio, como por la escenificación, pues es una pieza teatral ideada para ser representada fuera del espacio del corral de comedias, la obra pudo ser un encargo en favor de la familia Mendoza, que por entonces estaba en campaña propagandística para ganar el pleito que le pusieron sus primos (Herrera Casado 1991). Este

carácter de servicio se trasluce también de una referencia que hace el propio autor en *El diablo Cojuelo* cuando propone como castigo a los malos poetas que “la primera vez le silben, y la segunda sirva a Su Majestad con dos comedias de Orán” (Vélez de Guevara 1999, 122). Recordemos que además de *La conquista de Orán* Luis Vélez escribió *Los sucesos de Orán*.

Al gobierno del reino se le abrían muchos frentes en su política exterior y en la defensa y mantenimiento de la unidad. Resultaba complicado dar prioridad a las alternativas que solían plantearse: el Nuevo Mundo, Flandes, Italia, el norte de África. La expansión sobre el Magreb fue poco a poco dejándose de lado por el peso que adquiría el Nuevo Mundo. Sin embargo, era un objetivo militar continuo debido a los ataques corsarios contra los territorios y los intereses económicos españoles. En *La conquista de Orán* es el marqués de Zenete quien da cuenta a la reina de la situación de Andalucía (f. 46, col. 1<sup>a</sup>):

sólo sus costas se quejan,  
que las tienen infestadas  
los moros de Orán, llevando  
cada día de sus playas,  
niños, hombres y mujeres  
cautivos, que es de piratas  
del mar, Orán madriguera,  
de las costas africanas.

La solución se buscó a través del mantenimiento de una serie de plazas fuertes en el norte de África: Ceuta, el Peñón de Vélez de la Gomera, Melilla, y el más fuerte, Orán. Este enclave fue el más famoso por lo costoso que resultaba poseerlo: hubo de sufrir numerosos asedios entre los que se cuenta el de 1563 que costó muchas vidas y fue el elegido por Cervantes en su comedia *El gallardo español* (Carrasco Urgoiti 2001, 23-24).

El periodo de gobierno de Felipe III fue muy activo en la lucha contra el infiel en las orillas del Mediterráneo. Este frente era ya una seña de identidad de la monarquía hispánica y una fuente continua de reputación tanto a nivel internacional como interno. Esta llama se mantuvo viva gracias al duque de Lerma, tal y como se puede observar en las intervenciones en el Consejo de Estado a partir de 1610. Una vez que este cayó en desgracia los nuevos consejeros se centraron en cuestiones europeas (Alonso Acero y Bunes Ibarra 2008, 1481-1482 y 1493). Aun en 1619, el economista Sancho de Moncada defendía

con vehemencia que la situación espacial de España exigía conquistas en Berbería, porque el reino español miraba a África y era necesario asegurar sus costas (Arco y Garay 1944, 631). También Saavedra Fajardo se mostraba partidario de la política proafricana y anteponía la acción en Magreb al mantenimiento de los Países Bajos (Arco y Garay 1944, 631). El modelo político ideal que debía seguir Felipe III según los partidarios de Lerma era, por tanto, el de los Reyes Católicos, pues marcaron una época de unidad, de seguridad, de prosperidad y de expansión.

### Obras citadas

- Alonso Acero, Beatriz y Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. “Política española en relación con el mundo islámico.” *La monarquía de Felipe III*. Vol. IV. Coord. José Martínez Millán. Madrid: Mapfre, 2008: 1480-1493.
- Archivo Histórico Nacional, Sección Estado, Legajo 8714, nº 21, 1 de junio de 1509. *Fernando el Católico notifica a Jerónimo de Vich la toma de la ciudad de Orán por el ejército del cardenal Cisneros*.
- Arco y Garay, Ricardo del. *La idea de imperio en la política y literatura españolas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1944.
- Bahamonde Magro, Ángel y Otero Carvajal, Luis Enrique. “Historia de España.” *Enciclopedia temática Oxford*. Vol. XV. Barcelona: Difusió Editorial, 2004. 155-226.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*. Madrid: CSIC, 1989.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. “La comedia del siglo XVII y la frontera norte-africana.” *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Ed. Christoph Strosetzki. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2001: 13-31.
- Cejador y Frauca, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana. Época de Felipe III*. Vol. IV. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.
- Cotarelo, Emilio. “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas.” *Boletín de la Real Academia Española*. 4 (1917): 414-444.
- Feros, Antonio. *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons, 2002.
- García Martín, Pedro. “El imaginario visual de las Cruzadas en la larga

- duración.” *Antemurales de la Fe: conflictividad confesional en la Monarquía de los Habsburgo, 1516-1714*. Coords. Pedro García Martín, Roberto Quirós Rosado y Cristina Bravo Lozano. Madrid: UAM Ediciones, 2015: 37-58.
- González Martínez, Javier J. “Estudio introductorio.” *Si el caballo vos han muerto*, de Luis Vélez de Guevara. Eds. C. George Peale y William R. Manson. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta. 2007: 13-21.
- . “Bibliografía analítica sobre Luis Vélez de Guevara y su obra dramática (1983-2015).” *Criticón*. 129 (2017): 135-165.
- Hauer, Mary G. *Luis Vélez de Guevara: Critical Bibliography*. Chapel Hill: UNC Department of Romance Languages, 1975.
- . “An addendum to Luis Vélez de Guevara: A critical bibliography.” *En Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Eds. C. George Peale et al. Ámsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1983: 254-298.
- Hernández-Chioldes, Rita y Cobián, Denise. *Nueva interpretación de los problemas políticos y sociales en el teatro de Luis Vélez de Guevara*. Tesis inédita. Austin: University of Texas, 1981.
- Hernández González, María Isabel. *El taller historiográfico: cartas de relación de la conquista de Orán (1509) y textos afines*. Londres: Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies, 1997.
- Herrera Casado, Antonio. “Historia de la provincia de Guadalajara.” *Guadalajara*. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1991. [También en línea: <<http://www.aache.com/docs/histoprogu.htm>>].
- Mercado Egea, Joaquín. “Felipe IV en las Andalucías.” *Cuadernos de El Condado*. 1 (1980): 67-74.
- Oleza, Juan. “Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del Arte Nuevo.” Lope de Vega. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Donald McGrady. Barcelona: Crítica, 1997. [También en línea: <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/vencer.PDF>>].
- Ortiz Bordallo, María Concepción. *Argel en el teatro español del Siglo de Oro*. Tesis inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 1987.
- Paz, José L. G. de. *Mendoza, poderosos Señores. Apuntes Históricos y Biográficos*. Universidad Autónoma de Madrid. Web. [También en línea: <[http://www.uam.es/personal\\_pdi/ciencias/depaz/mendoza](http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza)>].
- Peale, C. George. “Comienzos, enfoques y constitución de la comedia

- de privanza en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores*." *Hispanic Review*. 72.1 (2004): 125-156.
- Pisa, Francisco de. *Descripción de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades*. Toledo: Diego Rodríguez, 1617.
- Quevedo, Francisco de. *Política de Dios y gobierno de Cristo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Salazar de Mendoza, Pedro. *Monarquía de España*. Tomo I. Madrid: Joachin Ibarra, 1770.
- Spencer, Forrest Eugene y Schevill, Rudolph. *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography*. Berkeley: University of California Press, 1937.
- Vega García-Luengos, Germán. "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro." *Écija, ciudad barroca. Écija, 23 de noviembre de 2004*. Écija: Ayuntamiento de Écija,. 2005: 49-70.
- Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo*. Ed. Ramón Valdés. Barcelona: Crítica, 1999.



# Críticas y alabanzas veladas a la casa de Austria y su sistema de poder en la dramaturgia de Rojas Zorrilla<sup>1</sup>

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Recibido: 28 de septiembre de 2018

Aceptado: 31 de octubre de 2018

**Abstract:** In this article I analyze *El desafío de Carlos V*, *No hay ser padre siendo rey*, *Progne y Filomena* o *Morir pensando matar* by Francisco Rojas Zorrilla. I study how this playwright tries to delineate a *sui generis* government textbook (*manual de gobernanza*).

**Key words:** Monarchic absolutism, ideal leader, Rojas Zorrilla, Palatine Comedy.

**Resumen:** A través de títulos como *El desafío de Carlos V*, *No hay ser padre siendo rey*, *Progne y Filomena* o *Morir pensando matar* en este artículo analizo el intento de Francisco de Rojas Zorrilla de esbozar en su dramaturgia un manual de gobernanza *sui generis*.

**Palabras clave:** Absolutismo monárquico, gobernante ideal, Rojas Zorrilla, comedia palatina.

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2017-87523-P.

El teatro del Siglo de Oro, especialmente la vertiente trágica del corpus dramático conservado, sigue la estela del teatro clásico, que nació en Grecia con una innegable vocación política, aunque no podemos decir que fuera un teatro político, ni por sus referencias explícitas políticas y contemporáneas, ni por la politización de sus personajes, reyes míticos, magas legendarias, etc. Tal y como explica Jesús González Maestro, la política aparece como un concepto diseminado en un haz variable de ideas éticas, morales, religiosas, ciudadanas, bélicas..., a las que denomina *symploké*, y que disponen la forma de vida del ciudadano en el seno del Estado (González Maestro 2008, 295).

Trasladando este pensamiento a la producción dramática de nuestros principales autores áureos, vemos cómo estas ideas políticas que dirigen los asuntos de Estado y del gobierno de una nación no permanecen en un segundo plano, sino que pueblan, de manera más o menos evidente, los argumentos de comedias y tragedias. Este trasfondo político que dota de un cariz serio a piezas pertenecientes a géneros como la comedia palatina, no se convierte necesariamente en una traslación de la realidad política de España a las tablas (Insúa Cereceda 2005, 900), aunque su intención provocativa es clara. La monarquía estaba perdiendo la confianza de la población, así como de las élites intelectuales del país. La crisis política llevó a los sabios de la época a buscar a un “gobernante genial” (Cantarino Suñer) que pudiera salvar al Estado de su decadencia. Escritores y teóricos como Gracián, Quevedo o Saavedra Fajardo compusieron obras en las que, tomando como referente a monarcas como los Reyes Católicos y su manera de entender y ejercer la política, proponían un ramillete de cualidades que deberían adornar al buen gobernante.

¿Cómo participaron los dramaturgos en este proceso de crítica constructiva del sistema político del siglo XVII? El teatro comercial se convirtió en un canal importante para la difusión de ideas acordes al absolutismo monárquico defendido por la corona, así como para la crítica de ciertos comportamientos impropios de aquellos que detenían el poder. Al igual que la poesía épica, el sermón o la tratadística política, se convirtió en un medio propagandístico para la corona, en un canal de adoctrinamiento de las masas con una mayor eficacia por su relación con la realidad más cercana al espectador medio.

Autores como Maravall o Reichenberger afirman que la Comedia nueva se consolidó como un instrumento de propaganda que apoyaba el orden monárquico señorial en una campaña que podría haber

venido impulsada desde el poder, y que exaltaba el carácter nacional español asentado sobre los pilares de la honra y la fe (Arellano 2008, 117). El poder debía restaurar la confianza del pueblo en el sistema para evitar cualquier tipo de revueltas que intentaran dar al traste con él, y el teatro, medio de masas, era una de las mejores maneras de conseguirlo. Sin embargo, como defiende Jean Canavaggio (1995, 19), este teatro no era solo una mera planificación de las élites, pues, de haber sido únicamente concebido como teatro de propaganda, se habría reducido de manera sustancial su calidad estética y, de algún modo, su eficacia.

Sea como fuere, es evidente que los monarcas del XVII ejercieron una importante influencia sobre el desarrollo de este teatro comercial a fin de ver representadas obras que se adaptaran a sus gustos e ideales. Esta influencia se hace mucho más patente en la generación calderoniana debido al interés por el teatro que demostraron Felipe IV y su valido, el conde-duque de Olivares (Mackenzie 1993, 134-135), quienes, por ejemplo, mandaron construir un nuevo espacio teatral en el palacio del Buen Retiro en 1640 (inaugurado curiosamente con el estreno de *Los bandos de Verona* de Rojas Zorrilla), o Carlos II, apasionado de los personajes que se salían de los límites de la normalidad.<sup>2</sup>

Como ya comentábamos anteriormente, uno de los objetivos de los teóricos y literatos del XVII era presentar un modelo de gobernante ideal que pudiera rescatar al país de la grave crisis en la que estaba sumido. Los escritores ofrecen una imagen concreta de los reyes y la manera de actuar en la sociedad en la que gobiernan, una imagen tópica que, como un mosaico, se compone de numerosas teselas que representan las características de los monarcas y los convierten en personajes tipo. Como expone Cañas Murillo (2011-2012, 81-82), la visión del rey en la comedia nueva deriva del código denominado “teocentrismo monárquico” o “monarquía teocéntrica,” que propugna que el poder que detenta el rey proviene de Dios, configurándole como un vice-dios en la tierra. Según esta concepción, el rey sería capaz de

---

<sup>2</sup> Este gusto por el teatro que demostraron los últimos Austrias desembocó en un ataque directo contra la libertad creadora de los dramaturgos, quienes se vieron sometidos parcialmente a la adopción de temas y moldes genéricos que estuvieran en consonancia con las directrices dadas por el monarca. Esto condujo a los dramaturgos a explorar dos caminos compositivos poco enriquecedores: por un lado, la creación de piezas de circunstancia o la introducción de noticias de la vida regia en los argumentos; por otro, la escritura de obras fastuosas, extremas e inclinadas fuertemente al sensacionalismo (Mackenzie 1993, 134-135).

verlo todo, de saberlo todo, respetando a sus súbditos y sus libertades, y castigando o premiando a aquellos que lo merezcan.

Los espectadores que acudían a los corrales, así como los dramaturgos que componían las obras que iban a ser representadas, tenían en mente un amplio abanico de figuras regias que, de una u otra manera, se habían consolidado como ejemplos o contraejemplos para los dirigentes actuales. No hemos de obviar que, centrándonos en el tema que nos ocupa, la Casa de Austria alberga entre sus filas a los grandes mandatarios del imperio español del siglo XVI (Carlos I y Felipe II), así como a los culpables del declive del poderío patrio en tierras alejadas de la corona de Castilla y, por ende, de la situación política, social y económica dentro de nuestras fronteras (Felipe III, Felipe IV y Carlos II). En este sentido, como bien apunta Matas Caballero (2015), el teatro del Siglo de Oro se convierte en un espacio en el que se desarrolla “un proceso que se concretaba en la reinterpretación y enaltecimiento de la historia de España, de sus héroes y reyes, e incluso en la creación de nuevos mitos perfectamente equiparables y representantes del tiempo de escritura.”

De los más de cuarenta títulos que conforman el corpus dramático de Rojas Zorrilla, solo uno de ellos tiene como protagonista de excepción a un monarca de la rama de los Habsburgo, el más querido y reconocido: Carlos I de España y V de Alemania en *El desafío de Carlos V*. No parece una muestra significativa teniendo en cuenta que, como contabiliza Matas Caballero (2015), hasta setenta y dos títulos de nuestros más insignes dramaturgos tienen como protagonistas o personajes principales a uno de estos mandatarios. A pesar de no ser, evidentemente, un porcentaje remarcable, sí podríamos aportar una explicación factible a este aparente desfalco: Rojas era poeta de corte y, en consecuencia, sentía obligada pleitesía hacia el rey y la reina (sobre todo hacia la reina, su gran protectora). En consecuencia, el único título con una figura real inequívocamente identificable está dedicado a alabar la valentía y el buen hacer político y bélico del protagonista; en contraposición, relega la crítica a las figuras del poder (rey y valido) a piezas enmarcadas en géneros como el de la comedia palatina, cuya lejanía espacio-temporal impide cualquier identificación directa con el rey contemporáneo, aun a pesar de que, en conjunto, no dejan de formar un manual de gobernanza *sui generis* con un fin claramente didáctico.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Véase un desarrollo más detallado de este uso del género palatino como espacio literario proclive a la crítica velada de las figuras de poder en Gutiérrez Gil y González Cañal (2015) y Gutiérrez Gil (2015).

Lo que Rojas Zorrilla tenía claro era que su teatro tenía como espectador de excepción al rey, por lo cual no duda en exaltar la función social que este encarna en varios de sus títulos. Así lo vemos en *Persiles y Sigismunda*, comedia bizantina y primeriza del dramaturgo toledano en la que se revela indispensable la figura regia para la consolidación como pueblo de cualquier grupo de personas que habiten un territorio: «porque uno hace más mandando / que no muchos que dispongan» (Rojas Zorrilla 2009, vv. 241-242).

Ahora bien, una vez está clara la importante función social que desempeña el rey dentro de su pueblo, dicho dirigente debe sopesar y valorar todo aquello que acarrea la corona. A lo largo de sus comedias Rojas Zorrilla disemina aquellos elementos que acompañan de manera irremediable el ejercicio del poder y que, en algunas ocasiones, se transforman en un lastre con el que debe lidiar el monarca. Ejemplo claro de ello tenemos en la tragedia palatina *No hay ser padre siendo rey*, compuesta probablemente en 1634, época de intensa actividad dramática y momento en que Rojas se introduce en palacio después de ganarse el aplauso del público en los corrales (Di Pastena 2007, 147). En ella nos adentramos en un núcleo familiar compuesto por el rey de Polonia, que, afectado de la enfermedad de la gota, se debate entre sus dos hijos por la sucesión en el trono. El sucesor legítimo es Rugero, hijo desleal y problemático, mientras que su hermano, el infante Alejandro, se muestra como un vástago obediente y servicial. Desde un principio este padre intenta formar a uno de sus hijos para que pueda llevar el gobierno del reino lo más justamente posible, y para ello le presenta los deberes y peligros a los que se deberá enfrentar. Rugero, primero en la línea sucesoria, y conocido por su comportamiento disoluto, es el receptor de este mensaje, en el que la virtud es presentada como la herramienta básica del gobierno:

¿Sabéis a lo que se expone  
el que un imperio gobierna?  
No hay cosa bien hecha en él  
que a los suyos parezca;  
si es justo, cruel le llaman;  
si es piadoso, le desprecian;  
pródigo si es liberal;  
avaro si se refrena;  
si es pacífico, es cobarde;  
disoluto si se alegra;  
hipócrita si es modesto;

es fácil si se aconseja.  
Pues si la virtud no basta  
al que la virtud conserva,  
vos, todo entregado al ocio,  
al apetito y torpeza,  
mal podréis vivir mal rey,  
si aun ser bueno no aprovecha.  
¿Y cómo es posible, cómo,  
si ya el cielo no le trueca,  
que gobierne tanto imperio  
quien a sí no se gobierna? (Rojas Zorrilla 2007, vv. 63-84).

Haciendo gala de su falta de humildad e impostando su intervención con un alto grado de altivez, Rugero intenta demostrar el buen conocimiento que tiene del oficio real, componiendo en los siguientes versos un boceto de lo que debería ser el príncipe perfecto y la manera de llevar el gobierno de sus territorios:

Ya la política he visto,  
ya tengo previsto el modo  
de saber regirse un rey.  
No es difícil, pues con solo  
ser afable de ordinario,  
ser a veces riguroso,  
con no ser todo de nadie  
y ser a un tiempo de todos,  
ser remiso en los castigos,  
no ser tardo en los negocios,  
con pedir consejo a muchos  
y determinar con pocos,  
con oír cuanto le digan  
con valor y sin enojo  
—que príncipe que no escucha  
no puede vivir dichoso—,  
con tener buenos ministros,  
que en esta parte es el todo,  
ni subir a unos de presto,  
ni bajar de presto a otros,  
será un príncipe perfecto  
liberal, sabio y dichoso (Rojas Zorrilla 2007, vv. 285-306).

Similar en su planteamiento es *El Caín de Cataluña*. El triángulo familiar lo conforman el conde de Barcelona y sus hijos, Ramón,

primogénito y heredero de la corona, y Berenguel, segundón en el plano político y familiar. Ramón, al contrario de lo que veíamos en Rugero, es plenamente consciente de lo que conlleva el cargo del que deberá tomar posesión en un futuro. Compara el reinado de un gobierno con la esclavitud, pues en ambos casos los sujetos son marcados con un símbolo identificativo y su función vital única es servir a otros:

Ya veo  
que es la corona un alivio  
muy pesado; es un trofeo  
muy costoso; es un adorno  
que aflige al que le trae puesto;  
es una riqueza pobre,  
un honrado menosprecio,  
un vituperio alabado,  
una lisonja con riesgo,  
una libre esclavitud;  
pues de la suerte que vemos  
que a un esclavo le señalan  
sobre la frente, poniendo  
(porque sepa quién es)  
nombre o señas de su dueño,  
así al rey (¡fiera señal!)  
sobre la frente se ha puesto  
la corona, porque sepan  
que es esclavo de su reino (Rojas Zorrilla 1952, 274a-b).

*Progne y Filomena* nos pinta la trágica historia de estas dos hermanas atenienses que, en pro de su desgracia, se cruzan en su camino con Tereo, rey de Tracia. Gracias a un juego de confusiones en el intercambio de retratos, Tereo se ve obligado a casarse con Progne, a pesar de que es Filomena quien le ha conquistado por su belleza física. Dicha situación se ve abocada a la desgracia, asegurada por un rey que, arrastrado por las pasiones más viles, corrompe su gobierno con un acto deleznable: la violación de Filomena, a quien corta la lengua para evitar ser descubierto. Ya en la tercera jornada Tereo es consciente de su mal proceder y, consecuente con su posición de poder, comprende que las acciones llevadas a cabo por un rey comportan consecuencias mayores que las perpetradas por un vasallo: “El rey es sol de la tierra: / los vasallos son capaces / de padecer yerros viles / que en el rey fueran más graves. [...] luego son más disculpables / errores que hace un

vasallo / que delitos que un rey hace” (Rojas Zorrilla 2011, vv. 2413-2416 y 2420-2422).

Para evitar comportamientos como el de Tereo, desde la antigüedad encontramos pensadores preocupados por componer manuales dedicados a la formación de los futuros gobernantes. Este género, conocido como “espejo o instrucción de príncipes o caballeros,” ha sido muy cultivado en las culturas egipcia, china, hindú, musulmana y cristiana y se consolidó como una base teórica para la administración pública y el ejercicio del poder. Herederos de esta tradición encontramos una rica producción literaria en el siglo XVI español, con obras como el *Relox de príncipes* de Fray Antonio de Guevara o el *Tratado del consejo y de los consejeros de los príncipes* de Bartolomé Felipe, que encontrará sus epígonos en el siglo XVII en las figuras de Francisco de Quevedo o Diego de Saavedra Fajardo. De este último es *Idea de un príncipe político cristiano*, de 1640, en la que aconseja a príncipes y monarcas que eviten dejarse arrastrar por sus pasiones para llegar a convertirse en buenos gobernantes (*apud* Arellano 2008, 497).

En este sentido, piezas como *El desafío de Carlos V, Peligrar en los remedios* o *Santa Isabel, reina de Portugal* contribuyen con pequeños retazos ideológicos a conformar una imagen estereotipada de lo que debe ser un gobernante ideal. Amén del comportamiento virtuoso que el monarca polaco de *No hay ser padre siendo rey* considera como la base fundamental de un buen reinado, otras son las cualidades que Rojas Zorrilla considera indispensables en cualquier dirigente.

Solo una comedia del corpus rojiano tiene como protagonista a uno de los grandes Austrias: *El desafío de Carlos V*. No está claro el motivo de su composición, sin embargo, tanto García Fernández (2016, 87) como García González (2017, 310) están de acuerdo en que detrás de ella está un posible encargo del conde-duque de Olivares, quien admiraba enormemente la figura del monarca, así como la de su hijo Felipe II, como ejemplos a seguir para los quehaceres regios de Felipe IV.<sup>4</sup> Recordemos, por ejemplo, la cita de Albert Mas, quien ensalza la grandeza de Carlos V y su hijo como posibles referentes para sus sucesores en la corona: “Charles Quint et son frère Ferdinand d’Autriche

---

<sup>4</sup> García González profundiza más en esta tesis incidiendo en la labor que asumió personalmente el conde-duque como maestro o guía de Felipe IV, utilizando instrumentos aleccionadores como podría ser *El desafío de Carlos V*: “¿Quería mostrar al rey el valor y la sabiduría de su bisabuelo como modelo de actuación? ¿Recordar a todos los asistentes la grandeza de ese imperio que estaba desapareciendo para que reaccionaran ante ello?” (García González 2017, 310).

matérialisent la gloire des Habsbourg au faîte de leur grandeur” (*apud* García Fernández 2016, 151).

Pues bien, la figura de Carlos en *El desafío de Carlos V* encarna principalmente la virtud de la valentía. El argumento recrea el episodio histórico acaecido en Viena en 1532, en el que dirigente turco Solimán huye ante la llegada del rey de la casa de los Habsburgo para defender el trono de su hermano Fernando, rey de Hungría, en esos territorios. El combustible que mueve, por tanto, la trama no es otro que la confrontación entre los dos gobernantes y el papel que ambos adoptan frente al conflicto: el miedo de un Solimán superado por la actitud férrea de Carlos V y el apoyo de su gran ejército frente a la sólida valentía del español.

Varios son los ejemplos en los que Rojas alaba esta característica inherente por naturaleza al personaje protagonista, una virtud que debería adornar a cualquier monarca en el desempeño de sus labores bélicas y diplomáticas. Al inicio de la segunda jornada Carlos recibe un papel de manos de un vasallo turco en el que es retado por Solimán a un duelo cuerpo a cuerpo (Rojas Zorrilla 1952, 413c). Ante tal eventualidad, sus más cercanos súbditos le instan a declinar la invitación; sin embargo, y por encima de los humanos temores que despierta tal combate, Carlos deja bastante claro que, tal y como su posición requiere, debe acudir a un requerimiento que ataca directamente a su honor:

Cuando aquel que os ha llamado  
es cobarde o desigual,  
viene a ser el principal,  
el mismo que ha apadrinado.  
Y no me toca atender  
si él es su padrino o no,  
que a mí me desafió  
es lo que importa saber (Rojas Zorrilla 1952, 419a).

Solimán confía a lo largo de esta segunda jornada en que su adversario no aparezca en el duelo movido por los temores a perder la vida; sin embargo, tales esperanzas se desvanecen con la lectura de una carta escrita por el propio Carlos V en la que acepta el enfrentamiento y le emplaza al lugar y la hora acordados (Rojas Zorrilla 1952, 417a). Consecuentemente, despiertan en Solimán unos sentimientos de cobardía que le impiden actuar como debiera y que tienen como

resultado final el deshonroso abandono. Carlos V, como recompensa, ve reforzada su figura ante su imperio y ante los enemigos del mismo, y así lo declara en el siguiente fragmento:

Soy más rey que otro ninguno  
por tener buenos vasallos;  
llámame el mundo piadoso,  
soy valiente, aunque soy manso;  
justiciero, aunque perdono,  
en las iras, refrenado,  
en el consejo, prudente,  
y en las advertencias, sabio (Rojas Zorrilla 1952, 419a).

La prudencia y la templanza son otras dos virtudes que no pueden faltar en la receta regia y, como tal, aderezan el gobierno de los buenos monarcas de Rojas. En el caso de que así no fuera, dichos reyes reciben llamadas de atención por algún personaje cercano. Si retomamos el ejemplo de Tereo en *Progne y Filomena*, Tereo se nos presenta como un ser desbocado por las pasiones, lo que le conducirá al desastre final.<sup>5</sup> Progne, previendo un desenlace funesto, ya en la segunda jornada le insta a cambiar radicalmente su conducta para adecuarla a sus funciones regias: “sed prudente, pues sois rey, / sed templado, pues sois recto” (Rojas Zorrilla 2011, vv. 1411-1412). A esta prudencia ausente apela también Isabel en *Santa Isabel, reina de Portugal*. Ella y su marido Dionís representan la cara y la cruz del ejercicio del poder: frente a una líder comprensiva y generosa, don Dionís encarna el papel de rey egoísta y déspota, con la única preocupación de acrecentar su autoridad y sus riquezas. En la tercera jornada, desquiciado por la falta de obediencia de su esposa, don Dionís inflige a sus vasallos castigos desmedidos ante delitos banales, una falta de equilibrio y templanza que asusta a Isabel (Rojas Zorrilla 2011, vv. 1838-1841).

Ejemplo similar encontramos en *Peligrar en los remedios*, donde el rey, guiado de las pasiones, olvida en su proceder una regla básica del poder: actuar con prudencia y bajo el dominio de la razón, y, sobre todo, para el beneficio de su pueblo. Paradójicamente es él mismo

---

<sup>5</sup> Los espectadores que acudían al corral, al igual que la corte, eran conocedores de los devaneos sentimentales (más bien sexuales) de los Austrias, en especial de Felipe IV, rey contemporáneo a las composiciones de Rojas Zorrilla. Felipe IV tenía una fuerte inclinación al sexo, al desenfreno y el desgobierno de las más bajas pasiones, lo que hace fácil imaginar que los monarcas de ficción servían a Rojas para lanzar una crítica velada a la conducta del monarca referido.

quien defiende estos ideales, aunque no los lleve a la práctica: “El rey, a quien la razón / sirve de sabio ejercicio, / cuando hace algún beneficio / le ha de hacer sin intención” (Rojas Zorrilla 2009, vv. 1186-1189).

Un tema más espinoso en la configuración de estos personajes reales y la visión que se intenta dar de su naturaleza y proceder es la administración de la justicia. Tal y como enseña el conde de Barcelona a su hijo Berenguer en *El Caín de Cataluña*, el rey debe obedecer las leyes y hacerlas obedecer: “también nacieron los reyes / para obedecer las leyes, / y sabré yo castigar / al que, sin querer templarse, / la ira y la pasión prefiere” (Rojas Zorrilla 1952, 281a).

Sin embargo, tal obligación no se muestra tan evidente en las diferentes historias del corpus dramático de Rojas Zorrilla y, por ende, en la realidad. A lo largo de las diferentes obras analizadas nos encontramos con monarcas que utilizan las leyes a su parecer, para su uso y disfrute, y olvidan el verdadero significado de la ley. Esta arbitrariedad concedida por la posición de poder es el centro del siguiente monólogo de Polo, gracioso de *Morir pensando matar*, tragedia palatina protagonizada por un rey cruel y tiránico. En él podemos discernir un boceto burlesco de una hipotética figura regia, lo que se podría traducir en una crítica velada al sistema monárquico absolutista encarnado, en nuestro caso, en la casa de Austria:

Bravo elemento es ser rey,  
porque come cuando quiere  
y sin que nada le altere,  
si solo su gusto es ley.  
Si yo fuera rey, ¿qué hiciera?  
Eso es vida perdurable;  
yo tuviera humor notable,  
¿no tuviera? Sí tuviera.  
Primeramente mandara  
que hubiera envidiosos, ¿bueno?  
Eso es permitir veneno  
en palacio, cosa es clara;  
pero está el mundo de modo  
que es menester consentir  
lo mismo que se ha de huir,  
por no padecerlo todo.  
Pragmáticas rigurosas  
consultara en mis ideas,  
sobre desterrar las feas  
y premiar a las hermosas (Rojas Zorrilla 1976, vv. 389-408).

Un ejemplo paradigmático de este uso arbitrario de las leyes lo tenemos en Cleopatra, protagonista de *Los áspides de Cleopatra*. El sistema legal de Egipto depende, a lo largo de la obra, del estado de ánimo de la protagonista. Mientras que en la jornada primera promulga leyes para imponer la castidad entre las mujeres egipcias, a riesgo de morir quemadas en la hoguera, en la segunda, un año después y ya enamorada de Marco Antonio, deroga la anterior ordenanza para proclamar una nueva legislación centrada en castigar a aquellas que no disfruten de los placeres de Venus y Baco. Lo vemos en los siguientes versos:

JORNADA PRIMERA

¡Justicia venga del cielo  
sobre la reina Cleopatra!  
Apelaré del rigor  
con que al precepto me irrito.  
¿Que haya mandado en Egipto  
que no haya quien tenga amor?  
¿Que con su casta pureza  
la cruel Cleopatra intente  
derogar por accidente  
lo que obra naturaleza? (Rojas Zorrilla 2017, vv. 711-720).

JORNADA SEGUNDA

Y si era ley en Egipto  
que en fuego material muera  
la mujer que tenga amor,  
Cleopatra, menos atenta,  
otra ley ha promulgado  
para derogar aquella:  
y es que saquen a quemar  
a la mujer que no quiera  
Venus y Baco, dos dioses  
de costumbres no muy buenas (Rojas Zorrilla 2017, vv. 1427-1436).

Todos estos reyes que se separan del ideal de perfecto gobernante lo hacen como esclavos de sus propias pasiones, resultado de lo que Kantorowicz denominó en su ya clásico estudio (1985) división entre “cabeza” y “corona,” un desdoblamiento de su persona que separa la faceta profesional de la personal, o, visto de otro modo, su ligazón divina como semi-dioses en la tierra, de su naturaleza mortal y, por tanto, imperfecta (*apud* Lauer 2002, 259). Lejos del planteamiento teórico que hemos presentado en este trabajo sobre la visión que Rojas

pretende mostrar del ejercicio del poder, hemos de apuntar que los reyes protagonistas de sus comedias distan bastante de este modelo de gobernante prudente, equitativo, valiente, compresivo y servicial. En numerosas ocasiones nos topamos con protagonistas que encarnan todos aquellos valores contrarios a los esperados de su posición como resultado de un abandono total de su voluntad ante las pasiones humanas.

Estos retazos ideológicos dirigidos a mostrar al público cómo debía comportarse un monarca ideal, así como los numerosos contraejemplos diseminados a lo largo del corpus dramático de Rojas Zorrilla, se compendian en un pasquín *sui generis* orientado a criticar, de manera más o menos velada, al poder establecido y sus debilidades. Pero, ¿cómo hacerlo desde la posición de poeta de corte y preferido de la reina? La solución viene de mano del género elegido para ello. En su mayoría, las comedias que tienen como finalidad el analizar y criticar el comportamiento más o menos vergonzoso de una figura real se enmarcan dentro del género palatino (o algunos adyacentes, como la comedia histórica o la bizantina). Una de las características principales de este género es el distanciamiento de la acción del *hinc* y el *nunc* del autor y del público de su época (Zugasti 2003, 163), lo que otorga al dramaturgo la libertad de tratar temas que, de otra manera, hubieran podido levantar suspicacias entre las clases dominantes (Weber de Kurlat 1977, 871).

De acuerdo con esta teoría se muestran Brancatelli (2008, 534), Gómez Rubio (2007, 196) o Wardropper (1978, 195-196), los cuales consideran este alejamiento espacial y temporal como una barrera que imposibilita al espectador identificarse con los personajes que pueblan la escena, un exotismo que contribuye a lo que Olson (1978, 37-38) denomina el “efecto de lo diferente,” y que impide, en este caso, al monarca, sentirse en algún momento identificado con su posible *alter ego* en la ficción y asemejar esta visión del ejercicio del poder real con su quehacer cotidiano.

Retomando las ideas de Maravall, y a la luz de los casos estudiados en el presente trabajo, podemos sumarnos a la tesis que sostiene que el teatro, al igual que la televisión o internet en la actualidad, se convirtió en el principal medio de comunicación de masas, un canal directo por el que nuestros dramaturgos más reconocidos hacían llegar su mensaje político al gran público. Sin embargo, el mensaje no se lanzaba abiertamente, tampoco aparecía en forma de reflexión teórica, más bien se difuminaba en la trama para que, de un modo más o menos

subliminal, calara entre los espectadores. Y tenía que ser de este modo, porque si no les hubiera resultado muy difícil representar dentro de un sistema comercial fuertemente controlado por los censores oficiales de comedias, que eliminaban todo aquello que, por cuestiones de decencia y moralidad, religión o política, pudiera ofender a las capas altas de la sociedad o, en su defecto, plantar la semilla de una revolución social.

### Obras citadas

- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Brancatelli, Valentina. “El conflicto dramático en el teatro de Francisco de Rojas Zorrilla.” *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Actas del Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008: 527-535.
- Canavaggio, Jean. *Historia de la Literatura Española*. Tomo III. Barcelona: Ariel, 1995.
- Cantarino Suñer, Elena. “Educación de un príncipe cristiano.” *Paideia, Revista de filosofía política*. <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Poli/PoliCant.htm>> (fecha de consulta: 20 de agosto de 2018).
- Cañas Murillo, Jesús. “El rey y la monarquía en las comedias de Francisco de Bances Candamo.” *Archivum*, 61-62 (2011-2012): 79-114.
- Di Pastena, Enrico. Prólogo a Francisco de Rojas Zorrilla. *No hay ser padre siendo rey. Obras completas I. Primera parte de comedias (No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios no hay celos. Casarse por vengarse)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007: 147-173.
- García Fernández, Óscar. *Estudio, anotación y edición crítica de El desafío de Carlos V de Francisco de Rojas Zorrilla*. Universidad de León: 2016, tesis doctoral inédita.
- García González, Almudena. “Personajes y sucesos históricos en el teatro de Rojas Zorrilla.” *Cuadernos de teatro clásico*, 32 (2017): 295-322.
- Gómez Rubio, Gemma. “Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*.” *Lectura y signo*, 2 (2007): 191-216.

- González Cañal, Rafael y Gutiérrez Gil, Alberto. "Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez." *Cuadernos de teatro clásico*, 31 (2015): 231-256.
- González Maestro, Jesús. "Idea de política y concepto de tragedia en las tragedias numantinas de Cervantes y Rojas Zorrilla." *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Actas del Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008: 295-309.
- Gutiérrez Gil, Alberto. "Comedias palatinas." *El universo dramático de Francisco de Rojas Zorrilla*. Ed. Rafael González Cañal. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015: 51-66.
- Insúa Cereceda, Mariela. "Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua." *Actas del congreso El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Tomo I*. Eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti. Pamplona: Eunsa, 2005: 899-910.
- Kantorowicz, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid: Alianza, 1985.
- Lauer, Robert. "Rey." *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Madrid: Castalia, 2002: 259-261.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press, 1993.
- Matas Caballero, Juan. "«La fuerza de las historias representadas». Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro." *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional de la AITENSO*. Eds. Isabelle Rouane y Philippe Meunier, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, 2015, pp. 57-91. [También en línea: <<http://books.openedition.org/pup/4553>> DOI: 10.4000/books.pup.4553].
- Olson, Elder. *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, 1978.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Comedias escogidas*. Eds. Ramón de Mesonero Romanos. Madrid: Atlas (BAE, 54), 1952.
- . *Morir pensando matar. La vida en el ataúd*. Ed. Raymond MacCurdy. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- . *Obras completas I. Primera parte de comedias (No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios no hay celos. Casarse por vengarse)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

- . *Obras completas II. Primera parte de comedias (Obligados y ofendidos. Persiles y Sigismunda. Peligrar en los remedios. Los celos de Rodamonte)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- . *Obras completas III. Primera parte de comedias (Santa Isabel, reina de Portugal. La traición busca el castigo. El profeta falso Mahoma. Progne y Filomena)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
- . *Obras completas VI. Segunda parte de comedias (Los tres blasones de España. Los áspides de Cleopatra. Lo que quería ver el marqués de Villena. El más impropio verdugo por la más justa venganza)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.
- Wardropper, Bruce W. "La comedia española del Siglo de Oro." *Teoría de la comedia*. Ed. Elder Olson. Barcelona: Ariel, 1978: 181-242.
- Weber de Kurlat, Frida. "Hacia una sistematización de los tipos de la comedia de Lope de Vega." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol II. Coords. François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Université de Bordeaux, 1977: 867-871.
- Zugasti, Miguel. "Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro." *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO. Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003*. Eds. Eva Galar y Blanca Oteiza. Madrid / Pamplona: Instituto de Estudios tirsianos / Universidad de Navarra, 2003: 159-185.

# Reveses de poder y fortuna: Álvaro de Luna y el Duque de Lerma en el teatro de Salucio del Poyo y Mira de Amescua<sup>1</sup>

RENATA LONDERO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Recibido: 23 de septiembre de 2018

Aceptado: 25 de octubre de 2018

**Abstract:** This article analyzes three XVIIIth-century comedies of *privanza* whose protagonist is the first “privado” of Spanish history, Álvaro de Luna, Juan II of Castile’s “valido”: *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, by Damián Salucio del Poyo (first represented in 1601), and two comedies by Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, written in 1618-1621, and *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, composed between 1621 and 1624 and performed in 1624. The main aim is to show how both dramatists use their medieval historical and literary sources, while reconstructing Juan II’s age, in order to criticize the *privado*’s excessive power (Poyo) or otherwise to defend and praise him (Mira), while underlining the inconstancy of mutable fortune, and thus indirectly indoctrinating the Habsburg royal house (especially, Felipe III) and its almighty favourites (the Duke of Lerma, Rodrigo Calderón, the Count-Duke of Olivares).

**Key words:** Álvaro de Luna, Duke of Lerma, Comedy of *privanza*, envy, fortune.

**Resumen:** Este artículo analiza tres comedias de *privanza* áureas protagonizadas por el primer privado de la historia española, Álvaro de Luna, valido de Juan II de Castilla: *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, de Damián Salucio del Poyo (que se estrenó en 1601), y las dos comedias de Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, escrita en 1618-1621, y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, compuesta entre 1621 y 1624 y representada en 1624. Se pretende mostrar cómo los dos comediógrafos utilizan sus fuentes históricas y literarias medievales, al reconstruir la edad de Juan II, para reprobar los excesos del poder en mano del privado (Poyo) o bien defenderlo y alabarlo (Mira), incidiendo en la inconstancia de la fortuna mudable, con vistas a un adoctrinamiento de la casa real de Austria (Felipe III, sobre todo) y de sus

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Nobles, oficiales y cortesanos en el entorno literario del *Cancionero de Baena*: escritura y reescrituras,” referencia FFI2015-64107-P (MINECO-FEDER, UE), cuyo investigador principal es Antonio Chas Aguión, de la Universidad de Vigo.

omnipotentes favoritos (el Duque de Lerma, Rodrigo Calderón, el Conde-Duque de Olivares).

**Palabras clave:** Álvaro de Luna, Duque de Lerma, comedia de privanza, envidia, fortuna.

En el marco de un teatro histórico como el que se produjo en el Siglo de Oro, marcado por la conexión entre el pasado y el presente, el respeto por la autoridad y el afán de libertad creadora, el decir y el callar, el elogio y el escarnio, se incorpora perfectamente un género, el drama de privanza, donde se muestran los altibajos del poder (monárquico y aristocrático), sometidos a los caprichos de la fortuna, y acompañados por la codicia y la envidia cortesanas (Ferrer Valls 2004, Profeti 2007). Por lo tanto, conforme a la consabida fórmula ciceroniana de la *historia magistra vitae*, los comediógrafos áureos esgrimen sus referencias (más o menos precisas) a las edades pasadas para comentar, alabar o criticar de forma velada el sistema político-señorial de su propio tiempo (Matas 2015).

En esta ocasión, nos centramos en tres interesantes y poco estudiadas piezas, compuestas y escenificadas en la primera y segunda década del siglo XVII, que consideran una etapa muy significativa de la historia española por sus rasgos privativos y sus consecuencias futuras: el atormentado reinado de Juan II de Castilla (1406-1454). Nos referimos a *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* de Damián Salucio del Poyo —que se estrenó en 1601 en Getafe por la compañía de Alonso Morales (Caparrós Esperante 30 y 66) y se imprimió en la *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores con sus loas y entremeses* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612)— y a dos comedias de Antonio Mira de Amescua, *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*, redactada en 1618-1621, y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, compuesta entre 1621 y 1624 y representada en 1624. En particular, el aspecto de esta época que les resulta más relevante y sugerente a ambos autores, y, en general, a los otros dramaturgos auriseculares que se han ocupado de ella,<sup>2</sup> es la complicada red de enlaces que se teje entre

<sup>2</sup> Otras comedias de privanza dedicadas a Juan II y a Álvaro de Luna se deben a Luis Vélez de Guevara: *El privado perseguido*, escrita en los primeros años veinte del XVII y estudiada en profundidad por Daniele Crivellari en su edición crítica de la obra (Vélez de Guevara 2012); y *El espejo del mundo*, compuesta en 1602-1603 (Profeti 2007, 141-143). Además, tanto Lope como Tirso ambientan algunas piezas suyas en el reinado del Trastámara, pero insertándolas en géneros dramáticos diferentes (Londero 2017, 137-138). Aparte de la obvia referencia a *El caballero de Olmedo*, son de

el penúltimo Trastámara y “el primer valido de la historia española, Álvaro de Luna” (Vélez de Guevara 2012, 40), frente a sus enemigos acérrimos —los Infantes de Aragón, Enrique y Juan, y la nobleza que los sostuvo, y a la segunda esposa del rey castellano, Isabel de Portugal, quien siempre fue hostil al Condestable (Suárez Fernández 1985, 163, Porras Arboledas 2009).

En efecto, no es difícil entender la razón de este fuerte interés por Juan II y su omnipotente favorito, puesto que los avatares de su enrevesada relación remiten a la problemática colaboración entre los Austrias y sus plenipotenciarios. Por motivos cronológicos, en las comedias que centran nuestro interés es muy clara la alusión a Felipe III (1598-1621) y a Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, V Marqués de Denia y I Duque de Lerma. Tal y como Álvaro de Luna en su momento, Lerma inauguró en su persona la institución del valimiento en una fase de incipiente decadencia política y económica (Williams 2010 y Williams 2008, 185-187), ejerció un dominio inmenso y absoluto por un largo período (el Condestable desde 1423 hasta 1453, el Duque desde 1599 hasta 1618), conquistó un enorme patrimonio, acumulado con insaciable codicia (Pérez-Bustamante 2009, 116, Tomás y Valiente 1982, 113, Feros 2002, 333), granjeándose hasta 1611 la implacable oposición de la reina Margarita de Austria, aliada con sus confesores reales, los fraudulentos Diego Mardones y Luis de Aliaga (Williams 2006, Alvar Ezquerro 2002, 252), pero terminó sus andanzas por los vericuetos de la ambición y del mando cayendo en desgracia: muriendo en el cadalso (Álvaro de Luna) o viviendo desterrado y olvidado, pese a haber conseguido su tan deseado cardenalato (Duque de Lerma).

Además, a la par que Luna, Sandoval favoreció y enriqueció no solo a su familia sino también a sus colaboradores, quienes siguieron una trayectoria ascendente y descendiente como les acaeció a ellos mismos. A este respecto, en la biografía del Condestable descuella el caso de Alonso Pérez de Vivero —secretario de Luna y contador mayor de Castilla entre 1434 y 1453, año en el que fue asesinado por orden de

---

dudosa o muy dudosa autoría lopianá dos comedias, la primera urbana y la segunda hagiográfica: a saber, *La paloma de Toledo*, tal vez escrita entre 1610 y 1615 (Morley y Bruerton 1968, 525), editada en la Parte XXIII de *Diferentes autores* y estrenada en 1625 por la compañía de Tomás Fernández de Cabredo (DICAT); y *El milagro por los celos y don Álvaro de Luna* (Morley y Bruerton 1968, 514). En cambio, con seguridad es de Tirso una comedia de santos que alude a la enemistad entre Juan II y los Infantes de Aragón, y al noviazgo del Infante Enrique con Catalina, la hermana menor del monarca: *La peña de Francia*, publicada en la *Cuarta parte* de las *Comedias* tirsianas (Madrid, María de Quiñones, 1635).

su señor tras haberle traicionado (Porrás Arboledas 2009, 258-259)—, que Salucio del Poyo reelabora en su obra, como veremos, mientras que, en cuanto a Lerma, se recuerdan la subida y la caída (en 1606-1607) de Pedro Franqueza y de Lorenzo Ramírez de Prado (Feros 2002, 332), pero sobre todo la parábola célebre y modélica de Rodrigo Calderón, condenado a la pena capital en la Plaza Mayor de Madrid el 21 de octubre de 1621: a él volveremos brevemente más adelante.

Asimismo, por lo que concierne a la figura del soberano, durante (y tras) su gobierno Felipe III se retrató como un “*rex inutilis*” (Feros 2002, 471), débil y abúlico, que se situaba a la sombra de su valido y en la estela de los “endebles monarcas castellanos del Cuatrocientos” (Feros 2002, 18), en especial, de Juan II, frágil, incapaz e insignificante, según documentan todos los textos históricos medievales que los autores teatrales del siglo XVII conocían: la *Crónica de Juan II de Castilla*, compuesta en sus dos primeras partes por Álvaro García de Santamaría (1406-1434) y refundida en 1517 por Lorenzo Galíndez de Carvajal (García de Santamaría), la *Crónica de don Álvaro de Luna*, atribuida a Gonzalo Chacón (1517, ed. Carriazo), la *Crónica del Halconero* (1420-1441) de Pedro Carrillo de Huete (1380 ca-1448) (Carrillo de Huete) y las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán (1512, Pérez de Guzmán).

Finalmente, otro importante dato en común entre el gran Condestable y Denia es el hecho de que sus acciones y vivencias dieron pie a una notable cantidad de reformulaciones literarias, más o menos negativas o positivas, que influyeron en los comediógrafos auriseculares, al lado de las fuentes históricas manejadas (Londero 2018b). Con relación a Álvaro de Luna, hay que mencionar por lo menos el *Cancionero de Baena*, el *Doctrinal de privados* (1454) del Marqués de Santillana, el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1444), y las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1476). En lo que atañe a Lerma, su presencia abunda (para bien o para mal) en la prosa política y moral, en la poesía laudatoria, en la oratoria sacra, en la emblemática, y, huelga decirlo, en las tablas (Feros 2002, 310; Matas Caballero, Micó y Ponce Cárdenas 2011). En este sentido, es suficiente señalar, por un lado, los ataques del padre Juan de Mariana en *De rege et regis institutione* (1599) o de Quevedo en *Política de Dios y gobierno de Cristo* (escrita en 1616) y, por otro, el solemne *Panegírico al Duque de Lerma* gongorino (1617), o bien el afortunado género de los espejos de favoritos, que floreció en el XVII, y en el cual se encauzaron obras donde se examinaba la privanza a partir de la postura política y

humana de Lerma, como el *Norte de príncipes* (1599-1600) de Baltasar Álamos de Barrientos y la *República mixta* (1602) de Juan Fernández de Medrano.

Por el contrario, la situación de la aristocracia en la época de Felipe III, más bien apaciguada y cortesana, se distinguía con creces de la turbulenta condición en la que se encontraban los nobles castellanos del siglo XV, muy inquietos, revoltosos e independientes (Calderón Ortega 1998): con todo, a pesar de que “nunca el valimiento suscitó tentativas de sublevación nobiliaria,” “lejos estuvo la privanza de [...] Sandoval de ser ejercida con la placidez pretendida” (Williams 2008, 560), puesto que Lerma y su facción siempre fueron el blanco de los celos y las envidias de la corte (Tomás y Valiente 1982, 117). Por consiguiente, en los textos teatrales que vamos a analizar, sí predomina el protagonismo de los validos y de sus consejeros (Ruy López de Ávalos, Condestable de Castilla de 1400 a 1422; Álvaro de Luna; el citado Pérez de Vivero) en detrimento de otros nobles secundarios, pero muchos personajes inciden con frecuencia en el rencor y la sospecha que rodean a los poderosos, y en la inestabilidad de la fortuna (Gutiérrez 1975), adhiriéndose a algunas constantes temáticas que proceden tanto de la tradición romanceril y de las obras del Cuatrocientos conectadas con Juan II y el Condestable, como de la preceptiva política áurea encaminada a diseñar el ideal del perfecto gobernante. Por ejemplo, la mayoría de los 53 romances contenidos en el *Romancero de don Álvaro de Luna* trata efectivamente los temas de la fortuna volitaria, la envidia y “lo quebradizo de la gloria humana” (*Romancero de don Álvaro de Luna* 1953, 17 y *passim*). Y dos grandes poemas como el *Laberinto* de Mena (estrofas CCXXXV-CCXXXVI, o la CCLVI) y las *Coplas* de Jorge Manrique (con el tópico del *ubi sunt* en XVI-XXIV) —evidentes hipotextos de las comedias de Salucio y Mira— insisten en la mudanza de la suerte.

Si pasamos al Siglo de Oro, ya en la *Silva de varia lección* (1550-1551), reserva fundamental de historias, temas y materias para los dramaturgos del XVII, Pedro Mexía advertía que con la privanza se juntan “adulación,” “imbidia [...] y la madre de los vicios: codicia de riquezas y deleytes” (Mexía II, 386; parte IV, cap. IX). En su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano* (1595), el padre jesuita Pedro de Ribadeneyra recomendaba: “No se fie nadie [...] de la cabida y privanza que tiene con su Príncipe, ni del crédito y mano que le da, porque la rueda de la fortuna es muy voluble y presurosa” (libro II, cap. XXVIII, Ribadeneyra 558). Y Pedro Fernández

Navarrete, secretario de Felipe III y Felipe IV, expresa una idea análoga empleando una eficaz imagen floral y la metáfora del gusto, en *Carta de Lelio Peregrino a Stanislao Borbio privado del Rey de Polonia*, editada en 1625, el año de la muerte de Lerma: “la rosa de la privanza se ha de coger entre espinas de recelos, y [...] lo dulce del valimiento anda siempre mezclado con el acíbar de infinitos temores y disgustos” (Fernández Navarrete 1985, 372).

Veamos, pues, cómo estos conceptos y modelos textuales se retoman y transcodifican en el teatro de Salucio del Poyo y de Mira de Amescua, que enseñan las dos caras —negativa/satírica (Salucio) y positiva/encomiástica (Mira)— de la misma moneda, es decir, la controvertida visión de la figura del privado en las letras hispánicas del Siglo de Oro (Tomás y Valiente 1982, 130-154). Para empezar, al dramaturgo murciano Lope dedica su comedia *Muertos vivos* (*Parte XVII*, Madrid, Fernando Correa, 1621), como signo de amistad y admiración, y al elogiarlo, sostiene que “ha [...] adquirido tanto nombre, particularmente” gracias a piezas como *La próspera y adversa fortuna del Condestable don Ruy López de Ávalos* (dedicatoria “Al licenciado Salucio del Poyo,” en Vega Carpio 2018, I: 663). La dos piezas, protagonizadas por el predecesor de Álvaro de Luna, fueron puestas en escena en 1605 en Madrid por la compañía de Gaspar de Porres (Caparrós Esperante 1987, 31; DICAT), y presentaban a López de Ávalos como un servidor honrado, fiel y desafortunado de Juan II.

No obstante, “el personaje más vivo y humano de cuantos concibió Poyo” es su sucesor, Luna, el protagonista de *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* (1601), cuyo retrato “de fondo negativo coincide con el de Pérez de Guzmán” (Caparrós Esperante 1987, 146). De hecho, en el capítulo XXXIV (“De don Álvaro de Luna, maestre de Santiago e condestable de Castilla”) de *Generaciones y semblanzas*, el señor de Batres sostiene que el Condestable fue “cobdicioso de villas e vasallos e riquezas” y “sospechoso [...] porque muchos le avían envidia” (Pérez de Guzmán 1955, 185-186). Asimismo, el Condestable recreado por Poyo se caracteriza por una avidez y una prepotencia desmesuradas que excitan la animosidad de sus rivales. Por otra parte, no cabe la menor duda de que el válido medieval constituye una contrafigura *ante litteram* del Duque de Lerma, quien en la primera etapa de su privanza (1599-1606) se hallaba en el apogeo de su poderío, tal como lo pintaba Pedro Pablo Rubens —“como si de un monarca se tratara” (Alvar Ezquerro 2010, 406)— en el famoso *Retrato ecuestre* de 1603. Está claro, pues, que a través de Luna, el autor “condena [...] el sistema

del valimiento” en general (Caparrós Esperante 1987, 122), porque los treinta años de la condestabla por los que discurre la acción en las tres jornadas del drama funcionan como una premisa a la ejemplar condena a muerte en 1453 y, al mismo tiempo, como una amonestación al privado de Felipe III, cuyo recorrido por la cima de la política real duró casi dos décadas.

En *La privanza y caída...*, al lado de Álvaro de Luna actúan Juan II, Isabel de Portugal, los Infantes de Aragón Juan y Enrique, Beltrán de la Cueva, Alonso Pérez de Vivero y Fadrique Enríquez, tío del rey y primer Duque de Arjona desde 1423, que perteneció al bando de Luna antes de su enfrentamiento con él y Juan II en 1425, por lo que en 1429 fue despojado de su patrimonio y encarcelado en el castillo de Peñafiel, donde falleció al año siguiente. Entre varios anacronismos y sincronismos, típicos del género de privanza, se desenvuelven algunos eventos históricos de realce, concentrados (aunque en desorden cronológico) en la segunda jornada. Aquí la batalla de Olmedo, que se combatió el 19 de mayo de 1445, concluyendo con la victoria del Condestable sobre los Infantes de Aragón (Porrás Arboledas 221) es sucesiva tanto a la boda de Juan II con Isabel de Portugal, celebrada el 22 de agosto de 1447, en Madrigal (Calderón Ortega 1998, 76), como a la revuelta popular de Toledo en contra de don Álvaro y de sus recaudadores conversos, que aconteció en 1449 (Salucio del Poyo 1985, 49). La tercera jornada, en cambio, gira por completo alrededor de la caída del favorito, de su detención y muerte en 1453.

Como en la cuantiosa literatura producida a raíz de la privanza de Lerma, los dos temas medulares que también jalonan la pieza de Poyo son la envidia y la inconstancia de la fortuna. Entresacando del texto un espiguelo mínimo de citas, podemos limitarnos a la invectiva contra la envidia personificada, que Luna pronuncia al principio de la primera jornada (vv. 151-160), describiéndola con metáforas hiperbólicas basadas en la isotopía de la crueldad, la enfermedad y la muerte:

¡Oh envidia! Verdugo eterno  
del que a ti sujeto sientes,  
azote de Dios eterno,  
furia y rayo del infierno,  
avestruz de ajenos bienes.  
Muerte civil, vida esquiva,  
cáncer del alma sangriento,  
turbación de sangre viva,

miserable, vil, cautiva  
de tu mismo pensamiento.(Salucio del Poyo 1985, 248-249)

Por lo que se refiere a la fortuna, son significativas las palabras que el Infante don Enrique dirige a su hermano Juan, previendo la derrota del favorito: “No os dé pena, hermano, alguna, / que si en el tiempo hay mudanza, / también la habrá con la privanza / de don Álvaro de Luna” (Salucio del Poyo 1985, 301) (II, vv. 610-613).

También cabe mencionar al respecto la palmaria reminiscencia del *ubi sunt* de Jorge Manrique por boca de la Condesa, o sea doña Juana Pimentel, segunda esposa de Álvaro de Luna a partir de 1430, que en la tercera jornada (vv. 548-555) parafrasea las coplas manriqueñas XXI (“Pues aquel gran Condestable”) y XXII (“Y los otros dos hermanos”) y cierra su intervención citando al pie de la letra el *incipit* de la copla XVI (“¿Qué se hizo el rey don Juan? / Los Infantes de Aragón”):

¿Qué vuelta es ésta, Fortuna?  
¿Estas son tus esperanzas?  
¿Qué se han hecho las privanzas  
de don Álvaro de Luna?  
¿Qué es de don Pedro Girón?  
¿Sus amigos dónde están?  
¿Qué se hizo el rey don Juan,  
los Infantes de Aragón? (Salucio del Poyo 1985, 348-349)

Además, la vertiente temática de la mudanza en la fugaz vida humana se une a la actitud crítica del autor hacia el valimiento en el último discurso del Condestable ante el verdugo, centrado en la metáfora del ajedrez (III, vv. 950-953): “Nadie en privanza se eleve, / fúndese en lo que me fundo, / que en el tablero del mundo / no hay pieza que no se mueve” (Salucio del Poyo 367).

Finalmente, en toda la comedia a don Álvaro se le asocia la imagen de la luna creciente antes, y menguante después, en comparación con el sol / Juan II, para ilustrar los vaivenes de su camino vital y político. Este recurso expresivo se utiliza muy a menudo en relación con el Condestable en el *Romancero de don Álvaro de Luna*, al que Salucio del Poyo no deja de remontarse en su obra (Crivellari 2005, 59-63), con el fin de suscitar una inmediata lectura política que aluda “al fenómeno contemporáneo de los validos” (Caparrós Esperante 1987, 160). La vinculación del comediógrafo murciano con las profundas huellas que las vicisitudes de don Álvaro marcaron en la poesía romanceril salta a

la vista en el tercer acto, donde se muestran el juicio y la ejecución de Luna: se reproducen casi *verbatim* dos romances —“Los que privais con los reyes” y “Tocaba las oraciones” (*Romancero de don Álvaro de Luna* 195, 134-136 y 181-183)— que, al narrar el desenlace trágico de la existencia del gran favorito, se refieren otra vez a la fortuna variable y a la envidia. En la reescritura dramática de Poyo los cantan dos pajes, en sendos trances de hondo patetismo escénico: Moralicos (que remite a su homónimo romanceril) entona “Los que privais con los reyes” (III, vv. 786-821) antes de “la lectura de la sentencia de muerte” (Crivellari 2005, 63), mientras que un paje anónimo declama “Tocaban las oraciones” tras la decapitación del valido (III, vv. 1097-1153).

La presencia del Romancero viejo dedicado a Álvaro de Luna se vuelve a dar en las dos piezas miramescuanas que aquí nos ocupan: *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos* (1618-1621), y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* (1621-1624).<sup>3</sup> Ambas se componen en años nefastos para el Duque de Lerma y sus protegidos: en octubre de 1618 Felipe III lo exilia a Valladolid y desde aquel gesto, que confirma el descalabro definitivo del privado, se abre en la corte una temporada de vacío y caos institucional “lleno de peligros” y “de tragedias individuales” (Feros 2002, 444), como la que afecta a Rodrigo Calderón (Martínez Hernández 2009), de cuya ejecución (y conducta estoica) en 1621 pronto se apoderan el Romancero nuevo (*Romancero de don Rodrigo Calderón* 1955) y los versos de muchos poetas áureos, quienes convierten al malogrado consejero de Lerma en una “versión actualizada [...] de otra víctima paradigmática de los voloteos del destino político: [...] don Álvaro de Luna” (Gherardi 2017, 104).

En una época de transición tan agitada y de paulatina desconfianza en la monarquía, como la que se despide de Felipe III y de su todopoderoso plenipotenciario y acoge a Felipe IV y al Conde-Duque de Olivares, no sorprende que Mira de Amescua idealice al privado, en las personas de López de Ávalos y de Luna, obviamente con vistas a su propio presente y porvenir. Y que escoja la vía del encomio por

---

<sup>3</sup> No se han rastreado noticias sobre la puesta en escena de ninguna de las dos comedias, ni en Varey-Shergold (1971; 1989), ni en DICAT. Al citar *La próspera fortuna*, inicialmente atribuida a Tirso de Molina (aunque en la BNE de Madrid se conserva un ejemplar manuscrito de la obra con letra del siglo XVII, el Ms 17101, a nombre de Mira de Amescua), Héctor Urzáiz Tortajada solo afirma que la representó la compañía de “Valdés en 1616” (Urzáiz Tortajada 2001, II: 629; ver también II: 449-450). El año de 1624 para el estreno de *La adversa fortuna* se cita en Arellano, 1996; García Sánchez, 2001; Meunier, 2015, pero sin respaldo documental.

pura conveniencia política también: no hay que olvidar, pues, que el dramaturgo andaluz “fue miembro del círculo del conde de Lemos, sobrino y yerno de Lerma, y quizás uno de los ‘favoritos’ del privado” (Feros 2013, 122). En consecuencia, Mira imagina a los dos validos medievales como antecedentes leales y virtuosos de Lerma (y de Olivares, también), subrayando la amistad entre ellos y Juan II /Felipe III, quien sale malparado “por ser incapaz de defender a [...] don Álvaro de los injustos ataques [...] de sus enemigos” (Feros 2013, 134), representando así “el reflejo por oposición del ideal del príncipe cristiano tan en auge” en esos años (García Sánchez 2001, 211).

Ahora bien, en el segundo acto de *La próspera fortuna...* Mira presenta la catábasis de López de Ávalos y la escalada al poder del joven Álvaro de Luna, haciendo hincapié en la volubilidad del destino, como le explica al rey el personaje de Juan de Mena, mientras le dedica su *Laberinto de Fortuna* (II, vv. 940-1051).<sup>4</sup> En efecto, cuando el anciano privado se ve excluido del favor del monarca, que ahora prefiere a Luna, se lanza contra los reveses de la suerte movediza:

¡Ah, Fortuna! ¿De qué sirve  
que en estos siglos pasados  
me dices honra y riquezas,  
si de un golpe me has quitado  
el honor a la vejez,  
cuando suelen los ancianos  
tener ya su honor seguro  
y vencidos los naufragios  
de la juventud ociosa? (II, vv. 1482-1490).

Por otra parte, en la tercera jornada, don Álvaro atribuye la desgracia de su predecesor a los nobles embusteros y facciosos, cuyo número es bastante elevado en esta comedia, como en la difícil actualidad sucesiva a la ruina de Lerma, a la que Mira alude. De ahí que se coloquen al lado de Juan II algunos de sus allegados: Álvar Núñez de Herrera, el mayordomo de López de Ávalos; Juan de Mena y Elvira Portocarrero, primera mujer de Álvaro de Luna. Y que luchen contra el Trastámara sus deuteragonistas históricos, el Infante Enrique y el rey Alfonso de Aragón, quien, en el final feliz de la pieza, anticipa que va a amparar en sus tierras al exiliado López de Ávalos, como realmente sucedió, puesto que Ruy falleció en Valencia en 1428, bajo la protección del monarca aragonés.

<sup>4</sup> Empleamos la edición moderna de las dos comedias (Mira de Amescua 2006, 27-116 y 117-225).

Los tópicos de la *vanitas vanitatum*, de la rueda de la fortuna y de la mala semilla de la envidia se entremezclan aún en *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. Aquí se muestra al Condestable mientras, entre fracasos (el primer destierro en 1427) y logros (el maestrazgo de la Orden de Santiago en 1445, el ducado de Trujillo en 1446), se aparta poco a poco de la cumbre del dominio hacia su definitiva destrucción, pero también se anuncia una edad nueva y prometedora, la del gobierno de Enrique IV, que prefigura el reinado de Felipe IV y de su excepcional privado, el Conde-Duque, aún en ciernes durante los años de redacción de la comedia. Las esperanzas que despertaron el relevo de la corona y los planes de renovación política, administrativa y económica proyectados por Olivares (Elliott 1998) se reflejan en el pronóstico de Álvaro de Luna a Juan II a raíz del nacimiento (en 1425) de Enrique IV, hijo de Juan II y María de Aragón:

Este pimpollo de tu ilustre copa  
a Castilla dilate los extremos,  
piélagos surque en atrevida popa  
cuantos ocultos a los mapas vemos,  
y revienten los límites de Europa  
hasta que en Asia la Mayor llamemos,  
a pesar de los bárbaros alfanjes,  
Guadalquivir al Tigris, Tajo al Ganges (I, vv. 145-152).

Rememorando al Duque de Lerma y confiando en el Conde-Duque, el autor declara su aprecio incondicional por el cargo del privado a través de Juana Pimentel, fiel mujer de Álvaro de Luna: “¿No ha de tener el rey quien la fatiga / del peso del reinar le sobrelleve, / quien la verdad le diga, / con quien él comunique lo que debe / hacer en las materias más dudosas?” (II, vv. 1377-1381).

La alocución de Juana a la Infanta Catalina termina con la acostumbrada censura de la envidia (III, vv. 1384-1388), que empieza a manifestarse en una carta donde un grupo de nobles antagonistas, encabezados por el rey Juan de Navarra —Pedro Manrique, el Marqués de Santillana, Pedro de Zúñiga y Luis de Guzmán, entre otros— ponen al rey sobre el aviso acerca de la incontenible ambición del Condestable (III, tras el v. 2172). Desde aquel momento comienza el progresivo ocaso de Luna, sobre el cual reflexionan las ‘voces de la verdad’ ética del drama, con sus *nomina-omina*: el gracioso Linterna, siervo de don Álvaro, y el paje Moralicos. El primero impreca contra la envidia, “polilla / de la próspera fortuna” (III, vv. 2265-2266), mientras que el

segundo interviene en tres ocasiones: canta la primera y la tercera copla de “Los que privais con los reyes,” modificando ligeramente el original romanceril (III, vv. 2361-2368); entona el estribillo del romance “Aquella luna hermosa” (*Romancero de don Álvaro de Luna* 1953, 122-126) ante el Condestable encadenado en vísperas de la sentencia (III, vv. 2811-2818); y junto al rey llora la muerte de Luna al compás del estribillo de “Tocaba las oraciones,” “Dadme, por Dios, hermano / para ayudar a enterrar este cristiano” (III, vv. 3041-3042).

Cuando, tras *Moralicos*, toma la palabra un arrepentido Juan II para clausurar la obra, la esencia del mensaje para el público del siglo XVII no da lugar a dudas: “Reyes deste siglo: nunca / deshagáis vuestras acciones / ni borréis vuestras hechuras. / ¡Oh, quién a mis descendientes / avisara qu no huyan /de los que bien eligieron / para la privanza suya!” (III, vv. 3050-3056).

Felipe III hubiera debido respetar, defender y sostener a su privado, por lo tanto, Felipe IV debe hacer lo mismo con el Conde-Duque: esto recomienda Mira de Amescua, en vilo, como todos los dramaturgos áureos, entre el anhelo de autonomía creadora y la obligación de servir a los potentes. Una tónica parecida, *mutatis mutandis*, mantendría José de Cañizares casi una centuria después, en su post-barroca comedia de privanza *El Picarillo en España, señor de la Gran Canaria*, estrenada el 13 de mayo de 1716 en el teatro de la Cruz de Madrid, y también ambientada en la época de Juan II y Álvaro de Luna (Cañizares 1763, Londero 2017, Londero 2018a). Ahora el monarca al que el autor interpela es el primer Borbón, Felipe V, aquejado por conflictos cortesanos y primeros ministros arribistas como Giulio Alberoni (Kamen 2010, Vázquez Gestal 2013), pero la lógica oscura del poder siempre permanece invariada, como el esfuerzo de la literatura por comprenderla, interpretarla o denunciarla.

### Obras citadas

- Alvar Ezquerro, Alfredo. *El duque de Lerma. Corrupción y desmoralización en la España del siglo XVII*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2010.
- Arellano, Ignacio. “El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua”. *Mira de Amescua en candelero*. Eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel. Vol. I. Granada: Universidad de Granada, 1996: 43-64.
- Calderón Ortega, José Manuel. *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*. Madrid: Centro Universitario Ramón Carande-Dykinson, 1998.
- Cañizares, José de. *El picarillo en España, señor de la Gran Canaria*. Viuda de José de Orga, 1763.
- Caparrós Esperante, Luis. *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.
- Carrillo de Huete, Pedro. *Crónica del Halconero de Juan II*. Ed. Juan de Mata Carriazo [1946], edición facsímil, estudio preliminar de Rafael Beltrán. Granada: Universidad de Granada-Servicio de Publicaciones, 2006.
- Crivellari, Daniele. “‘Próspera y adversa fortuna’ de dos validos en el teatro del Siglo de Oro: don Álvaro de Luna y el Duque de Arjona entre historia, tradición y reescritura.” *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. Ed. Natalia Fernández Rodríguez. Barcelona: Grupo de Investigación PROLOPE-Universidad Autónoma de Barcelona, 2005: 47-82.
- Crónica de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestro de Santiago*. Ed. Juan de Mata Carriazo. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Dir. Teresa Ferrer Valls, Reichenberger, 2008. CD-Rom.
- Elliott, John Huxtable. *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1998.
- Fernández Navarrete, Pedro. “Carta de Lelio Peregrino a Stanislaw Borbio privado del Rey de Polonia” [1625]. *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al señor Rey Don Felipe III* [1626]. Madrid: Imprenta de Tomás Albán, 1805: 355-402.
- Feros, Antonio. *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2002.

- . "Historia y poesía: monarcas y favoritos en las obras de Marlowe y Mira de Amescua." *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*. Eds. Ignacio Arellano, Antonio Feros y Jesús María Uzunáriz. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2013: 111-142.
- Ferrer Valls, Teresa. "El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza." *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble y el trabajador*. Eds. Ignacio Arellano y Marc Vitse. Madrid: Casa de Velázquez, 2004: 159-186.
- García de Santamaría, Álar. *Crónica de Juan II de Castilla*. Ed. Juan de Mata Carriazo. Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.
- García Sánchez, María Concepción. "Teatralización de don Álvaro de Luna en la bilogía de Mira de Amescua." *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra. Granada: Universidad de Granada-Servicio de Publicaciones, 2001: 209-225.
- Gherardi, Flavia. "«A cada valido se le llega su poeta». Rodrigo Calderón en la poesía de Villamediana, entre escarnio y alabanza." *Sátira y encomiástica en las artes y letras del siglo XVII español*. Eds. Luciana Gentili y Renata Londero. Madrid: Visor, 2017: 103-118.
- Gutiérrez, Jesús. *La fortuna bifrons en el teatro del Siglo de Oro*. Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo, 1975.
- Kamen, Henry. *Felipe V. El rey que reinó dos veces*. Madrid: Temas de Hoy, 2010.
- Londero, Renata. "Juan II y su corte en las tablas post-barrocas: *El picarillo en España* (1716) de José Cañizares." *Crítica hispánica*. 39.2 (2017): 135-155.
- . "Historia y ficción al servicio del poder: *El picarillo en España* de José de Cañizares." *El teatro clásico español: ayer y hoy*. Eds. Luciana Gentili y Renata Londero. Madrid: Visor, 2018a: 141-155.
- . "La corte de Juan II en el teatro de los siglos XVII y XVIII, con vistas a un catálogo." *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*. Ed. Antonio Chas Aguión. Berlín: Peter Lang, 2018b: 165-182.
- Martínez Hernández, Santiago. *Rodrigo Calderón, la sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons, 2009.
- Matas Caballero, Juan. "'La fuerza de las historias representada'. Reflexiones sobre el drama histórico: los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro." *Tiempo e historia en el*

- teatro del Siglo de Oro*. Eds. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015: 58-101.
- , Jesús Ponce Cárdenas y José María Micó (eds.). *El Duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- Meunier, Philippe. "La pareja especular rey-privado o el caso de don Álvaro de Luna en *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* de Mira de Amescua." *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Eds. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015: 505-514.
- Mexía, Pedro. *Silva de varia lección*. Ed. Antonio Castro. Madrid: Cátedra, 1989, 2 vols.
- Mira de Amescua, Antonio. *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos. Teatro completo*. Eds. Concepción García Sánchez y Miguel González Dengra. Vol. VI. Granada: Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2006: 27-116.
- . *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna. Teatro completo*. Eds. Concepción García Sánchez y Miguel González Dengra. Vol. VI. Granada: Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2006: 117-225.
- Morley, S. Griswold, y Bruerton, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Pérez-Bustamante, Ciriaco. *Felipe III* [1950]. Prólogo de Miguel Ángel Ruiz Carnicer. Pamplona: Ugoiti Editores, 2009.
- Pérez de Guzmán, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. Ed. José Antonio Barrio. Madrid: Cátedra, 1998.
- Pérez Gómez, Antonio. "Introducción bibliográfica". *Romancero de don Álvaro de Luna (1540-1800)*. Valencia: La fonte que mana y corre, 1953: 9-71.
- Porrás Arboledas, Pedro Andrés. *Juan II rey de Castilla y León (1406-1454)*. Gijón: Ediciones Trea, 2009.
- Profeti, Maria Grazia. "Funciones teatrales y literarias del personaje del privado." *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Eds. Bernardo José García García y María Luisa Lobato López. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007: 133-150.
- Ribadeneyra, Pedro de. *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano* [1595]. *Obras escogidas del padre*

- Pedro de Rivadeneira*. Ed. Vicente de la Fuente. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1910: 449-587.
- Romancero de don Álvaro de Luna (1540-1800)*. Ed. Antonio Pérez Gómez. Valencia: La fonte que mana y corre, 1953.
- Romancero de don Rodrigo Calderón (1621-1800)*. Ed. Antonio Pérez Gómez. Valencia: La fonte que mana y corre, 1955.
- Salucio del Poyo, Damián. *La privanza y caída de don Álvaro de Luna. Comedias*. Ed. María del Carmen Hernández Valcárcel. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1985: 241-376.
- Suárez Fernández, Luis. *Historia de España 7. Los Trastámara y los Reyes Católicos*. Madrid: Gredos, 1985.
- Tomás y Valiente, Francisco. *Los validos en la monarquía española del siglo XVII. Estudio institucional*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1982.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- Varey, John E., y Shergold, Norman D. *Fuentes para la historia del teatro en España, III. Teatro y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books, 1971.
- . (coll. Charles Davis). *Fuentes para la historia del teatro en España, IX. Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. Londres: Tamesis Books, 1989.
- Vázquez Gestal, Pablo. *Una nueva majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)*. Madrid: Fundación de Municipios Pablo de Olavide y Marcial Pons Historia, 2013.
- Vega Carpio, Lope de. *Muertos vivos*. Eds. Luciana Gentilli y Tiziana Pucciarelli. *Parte XVII de Comedias de Lope de Vega*. Dirs. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi. Vol. I. Madrid: Gredos, 2018: 663-818.
- Vélez de Guevara, Luis. *El privado perseguido*. Ed. Daniele Crivellari. Viareggio: Il Molo, 2012.
- Williams, Patrick. *The Great Favourite. The Duke of Lerma and the Court and Government of Philip III of Spain, 1598-1621*. Manchester: Manchester University Press [2006], 2010.
- . "El favorito del rey: Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, V marqués de Denia y I duque de Lerma." *La monarquía de Felipe III: la Corte*. Eds. José Martínez Millán y Maria Antonietta Visceglia. Vol. III. Madrid: Fundación Mapfre-Instituto de Cultura, 2008: 185-259.

**Los límites del poder real en la comedia áurea:  
*El tercero de su afrenta*  
o *No es rey quien no se vence***

ELENA MARTÍNEZ CARRO  
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA (UNIR)

*Recibido: 24 de junio de 2018*

*Aceptado: 25 de julio de 2018*

**Abstract:** In this article I study *El tercero de su afrenta*, by Antonio Martínez de Meneses, a 17th century playwright that worked around Philip's IV court. In this text, Martínez de Meneses uses the plot and the technique of *tercería* to show which has to be the king's attitude towards disorganized love.

**Key words:** Martínez de Meneses, Philip IV, historicism, limits of power and political message.

**Resumen:** El artículo se centra en el estudio de *El tercero de su afrenta*, de Antonio Martínez de Meneses, dramaturgo del siglo XVII que trabajó en torno a la corte de Felipe IV. En este texto Martínez de Meneses se sirve del enredo y el arte de la *tercería* para mostrar cuál debe ser la actitud del monarca ante los deseos amorosos desordenados.

**Palabras clave:** Martínez de Meneses, Felipe IV, historicismo, límites del poder, mensaje político.

### **Antonio Martínez de Meneses, dramaturgo en la corte**

La corte de Felipe IV, rey de las artes, fue un hervidero de poetas y dramaturgos que buscaban entretener a la familia real con su retórica y composición de comedias al gusto de la época. Desde 1630 los oficios reales en torno al palacio fueron ocupándose por escritores que —al mismo tiempo que desempeñaban su encargo— ejercían como poetas dramáticos para deleite de todos.

Autores como Suárez de Deza —ujier de saleta—, Vélez de Guevara —ujier de cámara—, y otros afincados en la corte como Belmonte, Matos Fragoso, Cáncer, Moreto, Rosete Niño, Sigler de Huerta, Villaviciosa, Alfaro, Zabaleta, etc., convivieron buscando el favor real y el mecenazgo que amparara su arte poético.

Como servidores del rey, sus obras se representaban primeramente en palacio para pasar —posteriormente— a los corrales e imprentas y conseguir así un éxito entre el público de los corrales que durante tiempo estuvo reservado a los grandes dramaturgos.

Antonio Martínez de Meneses fue uno de estos poetas en la corte de Felipe IV, donde desempeñó el cargo de ayuda de guardajoyas de la reina Isabel de Borbón, primera mujer del monarca. Aunque poco sabemos de su vida, sí conocemos el momento en el que inicia su actividad literaria. Su primera composición poética data de 1622, más como una incipiente afición juvenil que como obra de un “ingenio.”

Posiblemente participó en la Guerra de los Treinta Años, aunque no existe certeza absoluta, y regresó a Madrid en 1634 con una misiva de importancia para la reina, lo que le valió el puesto de ayuda de guardajoyas.

Es a partir de 1635 cuando —con motivo de la *Fama póstuma de Lope* (Pérez de Montalbán, 1636, 155r)— formará parte de los círculos literarios y comenzará a colaborar en los certámenes y academias de la época.

Su actividad dramática se inicia a partir de 1636, cuando el teatro de Lope declina y deja paso a los “nuevos pájaros”<sup>1</sup> en torno al gran Calderón. Es la etapa en la que nace la moda de la composición colaborativa entre distintos dramaturgos como juego literario y divertimento. Su cercanía en la corte y la participación en los certámenes y justas literarias crearon una red de amistad y colaboración en el

---

<sup>1</sup> González de Amezúa (1943, 101-102) recogía en el *Epistolario de Lope de Vega*, esta forma que el gran dramaturgo tenía para denominar a los poetas que escribían de manera colaborada y giraban en torno a la corte.

oficio dramático.<sup>2</sup> Son muchos los dramaturgos con los que Martínez de Meneses trabajó, aunque destacan las colaboraciones con Luis de Belmonte<sup>3</sup> y Jerónimo de Cáncer. Así lo aclaraba este último en la *Academia Burlesca del Buen Retiro* (Sánchez, 1961, 92):

Yo los [Maestro Felices y don Juan de Veroaga] dejé pasar por quedarme a ver los restantes del túmulo que ocupaba el camino; y apenas me dejaron aquellos, cuando se acercaron a mí, envueltos en sudor y polvo, don Antonio Martínez y Luis de Belmonte. Hízome novedad el verlos juntos, y don Antonio Martínez me sacó esta redondilla:

Con esta duda me enfadas  
¿Quién el vernos extrañó?  
Porque siempre hago yo  
con Belmonte las jornadas.

Su nombre figura en comedias colaboradas de gran popularidad como *La renegada de Valladolid*, *El príncipe perseguido* o *La luna africana*, que han llegado a nuestros días en numerosas ediciones. Sin embargo, son escasas las comedias que llevó a cabo en solitario, de las que tan solo conocemos 11 títulos y 2 de dudosa atribución,<sup>4</sup> entre las que destacan *Amar sin ver*, *El tercero de su afrenta*, *La reina en el Buen Retiro*, *Los Esforcias de Milán* y *También da amor libertad*.

### ***El tercero de su afrenta en su contexto: composición, ediciones y difusión***

Desconocemos hasta el momento en qué año Martínez de Meneses compuso la comedia de *El tercero de su afrenta*, (*No es rey el que no se vence*), pues, el único manuscrito que ha llegado hasta nuestros días, conservado en la BNE, es de letra del siglo XVIII (Mss. 15189).<sup>5</sup> Posiblemente este original fue copia para una compañía teatral que debido a su uso perdió el tercer acto, aunque sí se conserva en él dos loas y un entremés (*El montañés*). La comedia pasó a la edición impresa solo con el título principal *El tercero de su afrenta* y son pocos

<sup>2</sup> Ann L. Mackenzie (1993, 31-67) describió minuciosamente la técnica de las comedias en colaboración que llevaron a cabo los dramaturgos de la escuela de Calderón.

<sup>3</sup> Las colaboraciones con Belmonte fueron estudiadas en la completa bibliografía sobre este dramaturgo realizada por Alejandro Rubio San Román (1998, 101-163).

<sup>4</sup> La bibliografía completa de las obras de Martínez de Meneses puede verse en el estudio completo que se realizó del autor por Elena Martínez Carro (2006, 56-208).

<sup>5</sup> Aunque la autoría de la comedia no ha sido dudosa en su transmisión bibliográfica, Mesonero Romanos (1951, 49) la señaló también como de Rojas Zorrilla. No se conoce ejemplar alguno que haga referencia a este dramaturgo.

los catálogos que señalan el subtítulo, de clara intencionalidad, *No es rey el que no se vence*.<sup>6</sup>

La primera fecha de representación que conocemos con certeza data de 1644,<sup>7</sup> en Valencia por la Compañía de Pedro Ascanio aunque —según el documento de contratación— pudo ser delegada a la compañía de Pedro Rosete (DICAT). Posiblemente esta obra se representara anteriormente en palacio como indican la mayoría de los ejemplares impresos. Otras comedias del ingenio, como *Los Esforcias de Milán*, también fueron representadas en la corte entre 1642 y 1643, años en los que nuestro dramaturgo gozó de gran éxito en palacio y ayudó a la reina en la difícil situación que atravesaba, alejada de su marido por las campañas catalanas, e instigada por las intrigas palaciegas. Sin embargo, hasta el momento no tenemos ningún dato que indique la fecha exacta y compañía que llevó a cabo la representación palaciega, ni la certeza de que así fuera, salvo por el titulillo que figura en algunas de las ediciones: *Fiesta que se hizo a su Majestad en el Real Palacio*.

Sin lugar a dudas, podemos afirmar que la obra fue representada en la época más prolija de la producción de nuestro dramaturgo, que osciló entre 1637 —fecha en la que llega a la corte como guardajoyas— y 1645. En la década de los 50 —seguramente— disminuyó de forma sensible su actividad dramática que ya había gozado de gran éxito.

La ovación a la comedia fue importante si consideramos el número de impresiones desde el siglo XVII hasta el XIX, con un total de 13. La primera de ellas data de 1661 en la *Parte Quinze de Comedias Nuevas Escogidas de los Mejores Ingenios de España*; el resto se publicaron en sueltas a lo largo del siglo XVIII, entre las que destacan las principales imprentas del momento: Sanz, Orga, Santa Cruz, Quiroga, Vázquez, Padrino, Imprenta Real y Leefdael. En algunos de estos ejemplares se subraya que la comedia se representó en palacio con el fin de recalcar su importancia y su posible contexto.

Por otra parte, la obra estuvo en cartelera en numerosas ocasiones durante el siglo XVIII, hasta un total de cuarenta y dos veces, según los testimonios que nos han llegado hasta la actualidad (Andioc y Coulon, 1996, 857). El público dieciochesco conocía esta obra que había sido representada en numerosas ocasiones hasta el punto de dar lugar a un paso trovado de carácter satírico publicado en *Las aleluyas jocosas*

<sup>6</sup> Solo los catálogos de Arteaga (f. 368r) y Cejador (1935, IV, 14) señalan este segundo título.

<sup>7</sup> Los datos sobre estas representaciones pueden verse en Esquerdo (1975, 429-530).

que se echaron en el templo de Apolo de Antonio Abad Velasco en 1750 (116-128). La parodia —que este paso hace de la comedia— solo era posible para un público conocedor de la obra repetida en numerosas ocasiones. Ada M<sup>a</sup> Coe (1935, 214) recoge un fragmento de la *Memoria Literaria* que resumen en gran medida cómo se veía este drama en la época:

A algunos menos escrupulosos les parece bastante regular en la disposición, lugar y tiempo. Los más serios, cuando ven el paso de las quejas y paces con que acaba la primera jornada entre dos personas distinguidas, se figuran una gresca entre una majo crudo y una chusca del barrio de Lavapiés. Así este paso que es tan celebrado y tan repetido en las tertulias es para ellos muy ridículo. Estos mismos siempre miran como cosa indecorosa las violencias torpes en el teatro; como se ejecutan en esta comedia a vista del espectador, queriendo forzar el Rey a Violante.

Estos datos justifican el análisis detenido de una comedia que, a pesar de ser menor entre las miles de obras áureas, gozó de gran éxito, no solo por su calidad literaria, sino también por aspectos de otra índole.

Como sucede en muchas de las comedias de Martínez de Meneles el argumento tiene una base historicista en sus personajes y caracterización pero la trama se aleja de la realidad histórica. Los protagonistas de este tipo son solo una excusa para alejar la obra de una realidad cercana.

Cervantes que conocía esta técnica destacaba en *El Quijote* (Martín de Riquer, 1996: 508), por boca del canónigo, esta forma de hacer comedias tan del gusto de la época: “y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarse pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verosímiles, sino con patentes errores de todo punto inexcusables.”

En este caso, ni siquiera podemos hablar de comedia histórica tal como la entendía Cervantes, sino de ciertos motivos legendarios sobre los personajes principales, como puede observarse por su argumento.

### **Enredos argumentales: el arte de tercería en la corte**

El Rey don Pedro de Portugal, conocido por su crueldad y soberbia, se encuentra en su palacio donde todo son melancolías. Enamorado de Violante no encuentra la forma de conquistarla. Su carácter hace que rechace a todos los que están en palacio. Desesperado manda llamar a

don Álvaro para hacerle su tercero y conseguir a su amada, belleza de Portugal.

Don Álvaro escucha al rey sumido en total confusión, puesto que desde hace años está comprometido con Violante, matrimonio que no se ha llevado a cabo por estar don Vasco de Sosa —padre de la prometida— en campañas militares.

Ante semejante confusión y sin solución, pues no es posible la oposición al rey, su criado y gracioso, Barreto, creará una artimaña para que el rey no tenga más remedio que casarlos. Así se introduce en palacio mientras don Álvaro presenta al rey su disponibilidad para ser tercero. Mientras darán tiempo para que regrese don Vasco de Sosa victorioso, que pedirá como recompensa el matrimonio entre ambos.

Doña Violante —que corresponde al amor de don Álvaro— recibe la visita de Blanca, una amiga. Esta le cuenta cómo desde hace días se encuentra sumida en un estado de postración y melancolía porque don Álvaro —de quien se ha enamorado— no le corresponde, por eso ha decidido hacerla tercera, para que le ayude a enviar una carta. Violante —muerta de celos— trata de disimular y le ayuda a redactarla. Envían el billete con Beatriz —criada— y para recompensarla le regalan un anillo.

Don Álvaro, angustiado, llega hasta Violante para contarle los agravios del rey. Ella, celosa, piensa que es un engaño para verse libre y seguir a Blanca. Don Álvaro enfurecido acusa a Violante de querer agradar al rey y con la carta de Blanca liberarse de él. Tras una larga discusión, ambos se dan cuenta de su amor y deciden oponerse con fuerza a sus enemigos.

En la segunda jornada, Barreto se ha introducido en palacio como servidor fingiendo ser mudo para no hablar de nada pero saber de todo. Ha visto que el mensaje que don Álvaro trajo a su majestad no ha sido de su agrado. En él, Violante le pedía al rey que esperara para no poner en peligro su fama. El monarca, que considera la ineficacia de don Álvaro como tercero, decide aliarse con don Juan que ha demostrado ser su enemigo.

Barreto, haciéndose el sordo, descubre que el rey pretende mandar a su amo a Sevilla a través de una carta con la pretensión de poder matarlo. El criado consigue salir de la sala real —simulando ser loco— para contarle la trama a su amo.

Don Juan se presenta en palacio para ayudar en su intento al rey, quien a su vez le pregunta si ha amado en algún momento. Sincerándose responde que solo ama a Blanca, pero de ella solo recibe desprecios. El rey promete que Blanca le querrá, aunque tenga que temprar su orgullo.

Don Álvaro acude a palacio para recibir la carta con la que ha de partir. El rey y don Juan se asombran ante la rapidez para ejecutar la orden. Por eso ambos deciden poner de nuevo a prueba a don Álvaro y buscar otra artimaña. Mientras don Álvaro espera, llega Blanca y su criada Inés. Discuten y salen de nuevo el rey y don Juan. Blanca da a entender al rey que don Álvaro le ama. De esta forma queda contento porque con ello sus celos se acallan. Sin embargo, otra duda se levanta de forma inesperada cuando Blanca cuenta todo lo sucedido y cómo don Álvaro la desprecia por querer a otra mujer. Así nacen de nuevo las sospechas del rey quien decide acabar con ellos a través de una treta. Hará que don Álvaro acuda a una cita con Violante durante la noche en la que él esté presente. Ninguno se ha dado cuenta de que Barreto permanece detrás del paño y que avisará a Violante para que no corresponda al amor de don Álvaro.

Barreto cuenta en secreto a Violante lo sucedido, pero no por completo, ya que con el enredo pretende sacar doblones para su conveniencia.

Don Vasco llega a su casa atraído por los rumores sobre el honor de su hija y decide esperar fuera. Ve que dos hombres se acercan en la oscuridad a la reja de su casa. Allí, don Álvaro llama a su amada y esta finge rechazarle por el amor del rey. El monarca queda satisfecho y don Álvaro hundido, pues desconoce el disimulo de Violante para salvar su vida. Don Vasco, que ha oído cómo su hija despreciaba a su prometido, jura vengar su honor.

En la tercera jornada, don Vasco persigue a su hija Violante con una daga para matarla, mientras don Álvaro intenta evitarlo. Violante dice no saber la causa del deshonor del que habla su padre. Don Álvaro le pide explicaciones y Violante acude a Barreto para que aclare la situación. Justo cuando la declaración va comenzar, Beatriz anuncia la llegada del rey a la casa. Todos se esconden mientras oyen el diálogo entre Violante y el rey. Él intenta conseguir un favor de Violante y ella se resiste. Ante el forcejeo sale don Vasco en defensa de hija. Por fin, cuando el rey se ha ido de la casa, consiguen que Barreto dé las explicaciones necesarias sobre su fingimiento, pero Blanca e Inés escuchan al paño y deciden contar al monarca toda la artimaña.

Mientras Barreto intenta distraer a todos con sus explicaciones, llega don Álvaro a palacio. Todos se esconden menos el rey, quien le propone que se case con doña Blanca. Don Álvaro —creyendo que es un nuevo engaño— decide aceptar la propuesta mientras que Violante y don Vasco no dan crédito a lo que oyen tras el paño. Por fin,

Violante sale en defensa de su honor y asegura que don Álvaro es su marido. Finaliza su discurso apelando a la misericordia del rey, quien definitivamente deja que se unan, mientras da la mano de Blanca a don Juan.

### **Rasgos distintivos de la comedia *El tercero de su afrenta***

Una de las principales características de la escritura dramática de Martínez de Meneses es la excesiva condensación del conflicto en el primer acto. Lógicamente, no nos referimos aquí a esa concentración dramática necesaria al comienzo de cualquier comedia que lleva a que todo elemento innecesario sea suprimido acelerando la acción, sino a la resolución del conflicto antes de lo que cabría esperar.

En algunas de sus obras, como sucede en la que tratamos o en *También da amor libertad* y *La silla de San Pedro*, la primera parte de la comedia parece sintetizar los tres actos, aunque lógicamente la trama se complique mediante los celos o las confusiones. Desde el inicio, sabemos cómo se resolverán los conflictos, pues en el primer acto ya se establecieron todas las relaciones entre los personajes. Así, desde la primera jornada de *El tercero de su afrenta*, sabemos que Don Álvaro y Violante están comprometidos y solo puede separarlos la crueldad del rey don Pedro con sus celos. Ante ello los protagonistas reafirman una y otra vez su amor. Obsérvese cómo el final del primer acto podría ser el final y cierre de la obra:

DOÑA VIOLANTE	¿En qué?
DON ÁLVARO	En adorar tu sombra.
DOÑA VIOLANTE	¿Será cierto?
DON ÁLVARO	Será cierto.
DOÑA VIOLANTE	¡Qué más dicha...!
DON ÁLVARO	Qué más gloria...!
DOÑA VIOLANTE	¡Que quererte!
DON ÁLVARO	¡Que estimarte!
DOÑA VIOLANTE	Aunque ilusiones se opongán...
DON ÁLVARO	Aunque apenas me contrasten...
DOÑA VIOLANTE	Pues quedan desechas todas...
DON ÁLVARO	Pues quedan todas postradas...
DOÑA VIOLANTE	Con merecer ser tu esposa...
DON ÁLVARO	Con ser tuyo mientras viva, que es la más feliz victoria.

*Vanse.*

Cabe destacar el título de la comedia como reclamo,<sup>8</sup> *El tercero de su afrenta*, que indica de manera paradójica y sintética el tema de la obra. No cabe duda que el subtítulo de la obra, *No es rey el que no se vence* —que no pasó a la transmisión impresa— quería explicitar un título genérico en un contexto monárquico.

*El tercero de su afrenta* es una magnífica obra basada toda ella en el enredo, donde cada relación de celos llama a una nueva confusión, superponiéndose distintas relaciones. La intriga se genera por una sucesión de enredos. Cuando aparentemente se resuelve alguno se inventa otro a manera de círculos concéntricos. Las diversas marañas se mantienen hasta el final. Los celos, las confusiones, la tercería de sus respectivos amantes, son la base fundamental de la comedia. En este caso “el enredo pasa a ser no sólo el esqueleto, sino la carne y la sangre, no sólo una manera de coordinar los elementos creadores del placer teatral, sino la fuente principal de este último” (Serralta, 1988, 130).

La obra se sustenta sobre un buen argumento y el embuste está plenamente estructurado con un diálogo fluido y ágil, como sucede también en *Los Esforcias de Milán*, otra de las principales comedias del dramaturgo.

Los paralelismos, unidos a las antítesis, son unos de los recursos más utilizados por Martínez de Meneses en esta comedia:

Mi pena es un devaneo,  
un abismo mi templanza,  
un tormento mi esperanza  
y un encanto mi deseo;  
todo es contrario a mi mal,  
todo rigor insufrible,  
todo remedio imposible  
pues no hay nada en Portugal  
que me pueda divertir  
ni me pueda consolar.

Recursos sencillos que se dan la mano con las descripciones o prosopografías. Es el caso de este fragmento que detalla el carácter del rey don Pedro:

Don Pedro de Portugal,  
dueño y señor soberano,

---

<sup>8</sup> Miguel Zugasti (1997, 118) recoge un gran número de títulos similares, que constituían publicidad para el público de entonces.

cuyo nombre de otros tres  
 que a un tiempo están gobernando  
 a Castilla y Aragón  
 y a Nápoles, va imitando  
 las costumbres porque pueda  
 la fama llamarle el cuarto.  
 Cruel como justiciero,  
 soberbio como bizarro,  
 poderoso como rey,  
 imperioso como bravo.

Similares paralelismos se unen a la expresión de los sentimientos:

¿No echas de ver  
 lo que siento en el rigor  
 con que tratan nuestro amor  
 la violencia y el poder?  
 Siento el mirar al esposo  
 de tantas penas cercado.  
 Siento del rey el cuidado  
 con que turba mi reposo.  
 Siento que en nada no alcanza  
 alivio mi mal y siento  
 que aumenta más el tormento  
 de mi padre la tardanza.  
 Y siento, por concluir  
 Beatriz, en pena tan grave,  
 que la muerte no me acabe  
 en tan penoso vivir.

Las interrogaciones retóricas humorísticas tampoco faltan y es Barreto, el gracioso, quien llega a decir:

¿No me respondes?  
 ¿Eres estatua de mármol?  
 ¿Qué te suspendes y elevas?  
 ¿Arrobaste a lo beato?  
 ¿Topaste algún acreedor?  
 ¿Hase ya cumplido el plazo  
 de la deuda?

Por otro lado, no hay que olvidar la importancia de la música en la obra donde los versos cantados van unidos al tema del amor y los

celos, como en tantas comedias de la época y especialmente en las representadas en palacio. Desgraciadamente —hasta el momento— desconocemos la partitura que acompañó a esta canción.

Hermoso imposible mío  
¿hasta cuándo han de durar  
los rigores de tu pecho?  
La ingratitud baste ya.  
Mira que con los rendidos  
es impropia la crueldad,  
que amar sin correspondencia  
es una plena inmortal.

### **Intencionalidad de la obra: cuestiones didácticas y políticas**

No cabe duda de que esta es una comedia al uso de la época. Posiblemente, su temática sea de las más tratadas por los autores contemporáneos de Lope: el poder real debe estar sometido a las leyes del honor y del amor. Nunca la arrogancia del monarca debe entrometerse en el ámbito privado.

Aunque se trate de un tema manido, el enredo de esta obra —a partir del arte de *tercería*— resulta ágil y sorpresivo. El propio juego del título resume la genialidad del argumento y el mensaje queda claro en una época en la que eran sabidos los numerosos escarceos e hijos ilegítimos de Felipe IV. Sin embargo, no sabemos hasta qué punto Martínez escribió esta comedia con intencionalidad correctora, pues el gusto por generar el enredo oscurece otros posibles mensajes de la pieza.

El tema de la comedia es fundamentalmente didáctico: el poder debe estar sometido al honor. Los valores monárquicos están por encima de quien los ostenta que, si no cumple como tal, tiene que acatar las normas de honor por encima de su voluntad. En este aspecto la comedia tiene mucho en común con otras de las obras del dramaturgo como *Pedir justicia al culpado* o *Juez y reo de su causa*, donde los elementos de *tercería* son los protagonistas y el enredo oculta —de forma directa— la manera de reclamar dignidad al rey.

La mayoría de los personajes de las comedias de nuestro dramaturgo son históricos. Nombres como don Juan de Lara, don Pedro de Castilla, Juan Galeazzo, Hipólita María, Atila, Pedro I de Portugal, don Jaime de Aragón, *el justiciero*... salpican sus obras, que tienen un carácter historicista marcado por los personajes.

Es notable el esfuerzo que Martínez de Meneses realiza por integrar a estas figuras en escena como elementos esenciales de la trama o como protagonistas. La caracterización resulta de lo más intencionada en cada comedia y fuerza —con sus palabras o con las de otro— a transmitir el mensaje didáctico.

La referencia a los personajes históricos, que nos trasladan a lugares remotos y épocas pasadas tan solo como pretexto, es uno de los elementos propios de las comedias palaciegas donde el divertimento debía acompañar a los mensajes políticos y sociales. En este caso, es el propio rey don Pedro I de Portugal (1320-1367) quien encarna la violación de los derechos de sus súbditos para satisfacción de su lujuria.

Las palabras de Barreto, el gracioso, en *El tercero de su afrenta* muestran la dificultad de Felipe IV para ser fiel a su esposa, de una manera metafórica pero clara:

Mira, señor, que don Pedro  
de Portugal no es hidalgo  
porque es tan bravo y altivo  
tan soberbio y obstinado,  
que a un “esto quiero” no más  
suele el balcón más alto  
del palacio echar al tejo.

En el drama áureo cualquier personaje histórico posee en sí un germen de personaje dramático. Martínez de Meneses aprovecha la fama de los dos monarcas homónimos y contemporáneos para reforzar su idea sobre el abuso del poder:

Don Pedro de Portugal,  
dueño y señor soberano,  
cuyo nombre de otros tres  
que a un tiempo están gobernando  
a Castilla y a Aragón  
y a Nápoles, va imitando  
las costumbres porque pueda  
la fama llamarle el cuarto.  
Cruel como justiciero,  
soberbio como bizarro,  
poderoso como rey  
imperioso como osado.

Las similitudes en el gobierno de Pedro I, de Castilla, apodado *el cruel* y de Pedro I de Portugal, así como de sus vidas licenciosas con

múltiples matrimonios, repudios e hijos ilegítimos, serán motivo de numerosos dramas en el teatro áureo, especialmente los dedicados al rey don Pedro, *el cruel*, que “envuelto en sus ropajes de mito histórico, llega al teatro y cruza la escena áurea, desde Lope a Calderón, perseguidos por los fantasmas de la culpa o de la imaginación y acosado por las voces y las sombras agoreras [...] Como personaje dramático y como figura del poder es, quizás, el mejor emblema teatral de la dualidad de la realeza, signo de la división y la contradicción intrínsecas y esenciales a la naturaleza simbólica del rey” (Ruiz Ramón 2000, 101).

Martínez de Meneses no podía ser menos y sacará a escena al histórico monarca en comedias como *Pedir justicia al culpado* o *El tercero de su afrenta*, aunque en este último caso quiera destacar a un personaje menos conocido y manido como Pedro I de Portugal. En ambas obras el personaje es cruel, pero nunca vence a la justicia y al honor. Aunque llega hasta los umbrales, no los atraviesa porque la finalidad de sus obras es didáctica y moral. Para los preceptistas de la época la comedia histórica constituía una manera ejemplar de hacer teatro. Bances Candamo (1970, 35) comentaba expresando el principio aristotélico de la catarsis: “las comedias de historia, [...] suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficazísimo, en los números, para el alivio”. También Cascales (Newels, 1974, 606) señalaba cómo “solo se ha de notar que cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso lo ha de suplir el poeta, ampliando, quitando, mudando, como más convenga a la buena imitación”.

Creemos que Martínez de Meneses no pretende hacer en *El tercero de su afrenta* un drama histórico, sino imbuir el argumento en un pretexto historicista que justificara su doble finalidad de divertimento y didactismo. Por otro lado, el historicismo está íntimamente unido a la refundición que llevaban a cabo los dramaturgos de la época. Las fuentes para la composición de las comedias históricas, en muchas ocasiones, no son el pasado sino dramas anteriores transformados y reelaborados bajo nuevas perspectivas. Si la transposición de los temas históricos al momento del dramaturgo tuvo una finalidad patriótica, política o simplemente dramática, es un asunto ampliamente discutido hasta el momento. Son muchos los críticos que quieren ver en las comedias históricas alusiones directas a la grave situación política de la corte de los Austrias menores. Martínez de Meneses llevó el historicismo a sus comedias —exceptuando las hagiográficas— de formas distintas, pero en todas ellas figuran personajes históricos que presentan a personajes destacados del pasado al servicio del argumento

que —en este caso— alienta al rey para que recupere su moralidad: *No es rey quien no se vence*.

### Obras citadas

- Andioc, René y Coulon, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaire du Mirail (Anejos de Criticón, 7), 1996.
- Arteaga, Joaquín. *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*. [Madrid, BNE, Mss. 14698].
- Bances Candamo, Francisco. *Teatro de los Teatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. Ducan W. Moir. London: Tamesis Books Limited, 1970.
- Cejador, Julio. *Historia de la Lengua y Literatura castellana (Época de Felipe IV)*. Madrid: Galo Sáez, 1935.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Madrid: Planeta, 1996.
- Coe, Ada M<sup>a</sup>. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Edición digital. Dir. Teresa Ferrer Valls. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Esquedo Sivera, Vicenta. “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: Actores que representaron y su contratación por el Hospital General,” *Boletín de la Real Academia Española*. 55 (1975): 429-530.
- González de Amezúa, Agustín. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Aldus, 1943.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Liverpool: University Press, 1993.
- Martínez Carro, Elena. *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*. Madrid: FUE, 2006.
- Mesonero Romanos, Ramón. “Catálogo cronológico de los autos dramáticos desde Lope de Vega a Cañizares, y alfabético de las comedias de cada uno.” *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. T. VI, XLV-LV. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles) 1951.
- Newels, Margaret. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. Londres: Tamesis Books, 1974.

- Pérez de Montalbán, Juan. *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio. Y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Madrid: Imprenta del Reino, 1636.
- Rubio San Román, Alejandro. "Aproximación a la bibliografía de Luis Belmonte Bermúdez." *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* 9 (1988): 101-163.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón nuestro contemporáneo*. Madrid: Castalia, 2000.
- Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- Serralta, Frédéric. "El enredo y la comedia: deslinde preliminar." *Criticón*. 42 (1988): 125-137.
- Zugasti, Miguel. "De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina." *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997), Almagro, 8, 9 y 10 de julio*. Eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998: 109-141.



# Panegíricos teatrales a Fernando de Austria por la victoria de Nördlingen (I)

JUAN MATAS CABALLERO  
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Recibido: 25 de julio de 2018

Aceptado: 5 de septiembre de 2018

**Abstract:** In this article we try to reflect on the historical nature and the role of the House of Austria in the panegyric plays written by Alonso de Castillo Solórzano (*La victoria de Norlingen y el Infante en Alemania*) and the brothers Juan and Antonio Coello (*Los dos Fernandos de Austria*), on the occasion of the Infante-cardinal Ferdinand of Austria's victory in Nördlingen, under the light of contemporary accounts of events and Calderón's "auto," *El primer blasón de Austria*.

**Key words:** Golden Age, historic comedy, panegyric, Alonso de Castillo Solórzano, Juan y Antonio Coello, Calderón de la Barca, House of Austria, *Cardinal-Infante* Ferdinand of Austria, Nördlingen.

**Resumen:** En este trabajo se pretende reflexionar sobre el carácter histórico y la presencia de la Casa de Austria en los "panegíricos" teatrales que escribieron Alonso de Castillo Solórzano (*La victoria de Norlingen y el Infante en Alemania*) y los hermanos Juan y Antonio Coello (*Los dos Fernandos de Austria*) del infante-cardenal Fernando de Austria tras su victoria en la batalla de Nördlingen, teniendo en cuenta las relaciones de sucesos históricos de la época y como telón de fondo el auto de Calderón, *El primer blasón del Austria*.

**Palabras clave:** Siglo de Oro, comedia histórica, panegírico, Alonso de Castillo Solórzano, Juan y Antonio Coello, Calderón de la Barca, Casa de Austria, infante cardenal Fernando de Austria, Nördlingen.

## 1. Introducción

El teatro de tema histórico del Siglo de Oro está recibiendo, afortunadamente, cierta atención en los últimos años, lo que representa una buena noticia, pues el enorme corpus de dramas y comedias históricas que lo conforman venía reclamando estudios individualizados y enfoques parciales y totales que paulatinamente fueran completando su conocimiento.<sup>1</sup> El loable propósito que se persigue en este volumen en el que se inscribe este trabajo se inserta plenamente en esta línea de contribución al estudio del teatro de tema histórico al centrar su atención en las comedias áureas que de alguna forma se han ocupado de la Casa de Austria, una dinastía que, por otra parte, ha estado muy presente en el teatro del Siglo de Oro, si bien no todos los monarcas habsbúrgicos aparecieron por igual en las tablas,<sup>2</sup> pues los reinados de los Austrias menores y los propios reyes apenas tuvieron protagonismo en aquellas comedias historiales. No hay una explicación única ni convincente para comprender el porqué de esta deserción de los reinados de los Austrias menores de los escenarios. Quizás los poetas hacían caso a los teóricos que —como Pellicer de Tovar<sup>3</sup>— desaconsejaban la introducción de personajes de su tiempo en sus comedias; o tal ausencia respondía simplemente al desinterés que —como afirmó Pedraza (2012, 27)— los poetas, los autores y el público español mostraban por los dramas de asuntos y temas relativos a la historia de su edad. O tal vez la realidad

---

<sup>1</sup> Baste la mención de este mismo número monográfico de *Studia Iberica et Americana* en el que se incluye este trabajo, el volumen 32, 2017, de *Cuadernos de Teatro Clásico*, titulado *Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?* o el libro titulado *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, coordinado por Rouane Soupault y Meunier (2015). Además, pueden recordarse, entre otros, el volumen 18, 2012, del *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, dedicado a Lope de Vega y la historia o el libro dedicado al teatro histórico del Siglo de Oro, coordinado por Castilla Pérez y González Dengra (2001), etc. También pueden consultarse otros estudios sobre el tema: Arellano (1998, 2012), Calvo (2002, 2007), Rodrigues (2003), Usandizaga (2010), etc.

<sup>2</sup> Una muestra indicativa de la presencia de la Casa de Austria en el teatro del Siglo de Oro puede verse en Matas (2015).

<sup>3</sup> Pellicer (1635) había dicho en su *Idea de la Comedia de Castilla*: “pintar el héroe y la heroína más perfectos en méritos personales que a los demás, comprendiendo en la ventaja a los reyes. Para lo cual se ha de advertir que las comedias no se han de escribir de personas vivas, que aun para la historia es peligroso, cuanto más para el teatro. Y si a Tácito le encogió la pluma tal vez haber de hablar a vista de los nietos de aquellos que vivieron en tiempos de Tiberio, ¿qué hará el poeta a los ojos de aquel cuya materia trata? Fuerza es que peligre en la lisonja, si encarece, o en la mentira, si finge” (Sánchez y Porqueras Mayo 1972, 270).

político-social y económica del Imperio, lejos de ofrecer motivos para alegrar a la sociedad de su tiempo, cansada de recibir malas noticias del exterior y de observar signos evidentes de decadencia, no alimentaba la inspiración de los poetas dramáticos. A lo que quizás quepa añadir que tanto Felipe III como Felipe IV encarnaban, respectivamente, la inutilidad política —como dijo Domínguez Ortiz (1981, 363-364)<sup>4</sup>— y la pasmada indolencia —como lo retrató Torrente Ballester—,<sup>5</sup> lo que pudo contribuir a su casi absoluta desaparición de las tablas.

No podemos olvidar que durante esos reinados y sobre todo en el de Felipe IV el Imperio estaba dando evidentes signos de decadencia en todos los órdenes, así por ejemplo la economía había sufrido varias bancarrotas, los ejércitos acumulaban derrotas en los distintos frentes (en especial en la guerra de Flandes),<sup>6</sup> la crisis espiritual y social de la España del XVII resultaba ya tan evidente que, a pesar de los ditirámicos elogios al Júpiter hispano, anunciaba el ocaso del Imperio.<sup>7</sup> En ese panorama de crisis permanente las escasísimas noticias positivas que llegaban a la corte se celebraban, no obstante, por todo lo alto,<sup>8</sup> hasta el punto de que los poetas las subieron a las tablas

---

<sup>4</sup> Así dijo Domínguez Ortiz de Felipe III: “La realidad sobrepasó los peores augurios, ya que Felipe III, aun no careciendo de ciertas dotes personales, estaba falto de las más necesarias a un monarca absoluto: la energía, la independencia y el gusto por el trabajo. La caza y el juego eran sus ocupaciones preferidas, y sin duda debe ser contado como el más inútil y nefasto de los monarcas austríacos, porque no tenía la excusa de incapacidad física y mental que pueda alegarse en favor de Carlos II.”

<sup>5</sup> Gonzalo Torrente Ballester tituló su novela, que supuestamente tenía como protagonista principal a Felipe IV, *Crónica del rey pasmado* (Barcelona, Planeta, 1989).

<sup>6</sup> Sobre las comedias de las guerras de Flandes, véase Gómez Centurión (1999), Pagnotta (2002), Calvo (2002), Sanz Camañes (2004), Barsacq y García García (2005), Doménech (2005), García Hernán (2006), Rodríguez Pérez (2002, 2005, 2008), Ferrer (2012), Udaondo (2012).

<sup>7</sup> Sobre la decadencia del imperio español puede resultar muy útil el estupendo estudio de Rodríguez de la Flor (2018).

<sup>8</sup> Por eso se celebraron de forma extraordinaria las recentísimas victorias de las tropas españolas como la de 1622 en Flandes, que Lope (a quien apenas le interesaron los hechos contemporáneos) cantaría, de forma más o menos directa, en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (Ferrer 2012), como haría también en *El Brasil restituido* con la recuperación de Bahía en 1625, que había caído en manos holandesas (Calvo, 2002; Rodrigues, 2003 y Usandizaga, 2010b); y como haría Calderón de la Barca en su obra *El sitio de Bredá* (Pagnotta, 2002; Calvo, 2002; Udaondo, 2012), donde celebraría la famosa toma de la ciudad, inmortalizada por Diego Velázquez. Como dijo Ferrer (2012b: 102-106), en ese tiempo la pintura y el teatro confluyeron en la exaltación de destacados episodios bélicos y recuerda cuadros como, entre otros, *La recuperación de Bahía* de Juan Bautista Maíno (Lope, *El Brasil restituido*), *Las*

para que fueran vistas en todos los rincones del Imperio en un claro afán propagandístico.<sup>9</sup> La mayoría de las escasas piezas históricas que se habían centrado en los tiempos de Felipe III y Felipe IV pusieron en los escenarios acontecimientos actuales o contemporáneos que en algunos casos motivaron la creación inmediata de los dramas.<sup>10</sup>

Precisamente, ahora que se pretende reflexionar sobre la relación entre el teatro áureo y la Casa de Austria me ha parecido oportuno detenerme en uno de los episodios históricos postreros en los que participaron activa y directamente personajes principales de los Habsburgo, los dos Fernandos de Austria, el cardenal-infante y el rey de Hungría, su cuñado, en la célebre batalla de Nördlingen, uno de los pocos triunfos que quedaban por celebrar al cada vez más debilitado imperio español. Así, la victoria en la batalla de Nördlingen fue recreada, en primer lugar, por Calderón de la Barca, que escribió el auto titulado *El primer blasón del Austria*<sup>11</sup> y, posteriormente, Alonso Castillo Solórzano escribiría *La victoria de Fernando de Austria en Norlingen* y también los hermanos Coello, Antonio y Juan, la llevarían a escena en su comedia titulada *Los dos Fernandos de Austria*. Estas dos últimas piezas —que serán objeto de mi atención en estas páginas— son dramas históricos o, de forma más precisa, comedias históricas o historiales.<sup>12</sup> Estas comedias históricas tal vez no pretendieran mostrar

---

lanzas de Velázquez (Calderón, *El sitio de Bredá*) o el retrato del cardenal infante en la batalla de Nördlingen pintado por Rubens (1634-1635).

<sup>9</sup> El reinado de Felipe IV y el proyecto político del conde duque de Olivares potenció —como dijo Ferrer (2012b, 53)— “la conciencia de la necesidad de creación de una mitología oficial propia, fundada en los pilares de la defensa de la fe y de la patria, y en la legitimidad del poder monárquico y de sus empresas bélicas.”

<sup>10</sup> Así, se llevaron a las tablas acontecimientos muy recientes como la boda del rey Felipe III con Margarita de Austria en 1599, en *Los cautivos de Argel* de Lope; el trágico suceso de *El Hamete de Toledo*, también dramatizado por Lope; Vélez de Guevara puso en escena *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales*, unos hechos que ocurrieron en 1604-1607. Mucho más tarde, Bances Candamo teatralizaría en *¿Quién es quien premia al amor?* la abdicación de la reina Cristina de Suecia en 1654, que renunció al trono y se convirtió al catolicismo (sobre el drama histórico de Bances Candamo véase Arellano 1998 y 2012). En algunas comedias se dramatizaron episodios bélicos que tuvieron cierta resonancia en su tiempo, como los hechos militares que ocurrieron en 1613, 1616 y 1624, que evocó Vélez de Guevara en *El asombro de Turquía y valiente toledano*.

<sup>11</sup> La pieza teatral ha sido bien editada y estudiada por Rull y Torres (1981).

<sup>12</sup> Como señaló Florencia Calvo (2007, 82), la preceptiva no ha prestado atención al teatro histórico, más allá de utilizarlo como criterio clasificatorio aprovechando su tratamiento temático, pero desatendiendo sus aspectos constructivos y su función ideológica. Sigo el concepto de drama histórico entendido como la dramatización de

tanto una lección doctrinal cuya misión intrínseca fuera la de ofrecer una reflexión crítica, didáctico-moralizante e ideológica sobre su tiempo presente,<sup>13</sup> lo que sería característico o propio del drama histórico, como la recreación meramente histórica del pasado, en este caso, de un pasado inmediato, contemporáneo, con la preeminente intención política de exaltar la victoria del bando católico representado por la Casa de Austria sobre los protestantes en la batalla de Nördlingen. En estas dos comedias lo histórico no es un mero telón de fondo, pues tanto los hechos y los personajes históricos son —como ha dicho Vega (2005, 54-55) refiriéndose a Luis Vélez de Guevara— “materia prima y objetivo fundamental” y están puestos “al servicio de una intención,” pues no se trata “de contar sin más una historia, de enseñar inocentemente, de distraer sin más, sino de satisfacer los intereses” del promotor de “su dramatización.”

Desconocemos las causas exactas que pudieron llevar a nuestros poetas a dramatizar la célebre batalla de Nördlingen, lo que no resulta extraño en la práctica teatral del Siglo de Oro. Ahora bien, una variedad de motivos habría animado a los dramaturgos a poner sus ojos en esa victoriosa batalla: granjearse el favor real celebrando la

---

un hecho histórico, considerado así por los espectadores, en un determinado momento y espacio del pasado más o menos lejano o reciente, y la posibilidad de establecer una analogía entre el hecho histórico dramatizado y el tiempo presente del espectador (Martínez Aguilar 2001, 376). No obstante, es posible barajar otras conceptualizaciones del drama histórico que pueden resultar útiles y que básicamente coinciden con la de Spang (1998, 26), quien lo definía como “una construcción perspectivista, estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad; una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento”; y la de Pedraza (2012, 7-8), que entiende por *históricos* “los dramas que tienen un referente claro y preciso en la realidad social (extraliteraria), y los protagonizados por personajes que se corresponden y remiten a otros efectivamente existentes.” Calvo (2007, 28-36) ofrece una interesante revisión crítica del concepto de drama histórico. Sobre la cuestión, véase también Kirby (1981) o el clásico estudio de Lindenberger (1975), si bien no se detiene en nuestro teatro histórico.

<sup>13</sup> Oleza (1997: XLI) señaló el interés que había existido siempre por la concepción de la historia como maestra para el presente. Sobre la trascendencia de la historia y el drama histórico en el tiempo presente había afirmado Maravall (15): “El teatro español, sin dejar de asumir la herencia culta del Renacimiento, postula, sin embargo, una preferencia por lo presente. Se nacionaliza, en consecuencia de su modernidad, y se hace valer en tanto que español, esto es, como nacido de la peculiar naturaleza y gusto de los españoles. Todo lo cual le lleva a plantearse asuntos de viva actualidad.” Véase también Ferrer (1993: 75), Kirby (2002: 165), Vega (2005, 51), Kirschner y Clavero (2007, 281-282).

victoria de Nördlingen, entretener y animar a un público que asistía cariacontecido a la debacle militar del imperio dando a conocer un episodio bélico en el que la Casa de Austria salió triunfante, transmitir y exaltar los valores ideológicos (políticos y religiosos) dominantes del sistema monárquico-señorial. En definitiva, en estas comedias se enaltece un hecho histórico concreto, la victoria del ejército español y de sus aliados europeos en la batalla de Nördlingen, al tiempo que se exalta a sus dos principales héroes, que pertenecen a la Casa de Austria, y que acaban siendo elevados a categoría mítica.

Para alcanzar esta variedad indefinida de objetivos, estos poetas —como era habitual en el teatro histórico— estaban exentos de mantenerse fieles a los hechos históricos, que en este caso habían sido recogidos en relaciones y en noticias de la época. Nuestros poetas dramáticos se sienten legitimados —igual que todos los poetas desde la antigüedad clásica, con el prestigio de Aristóteles a la cabeza, hasta los teóricos coetáneos— para manipular la historia y utilizarla con el objetivo de satisfacer sus fines y necesidades.<sup>14</sup> Por lo tanto, habría que concluir —de acuerdo con lo señalado por González Cañal (2017, 13)— que

todos los dramaturgos utilizan fuentes históricas y todos inventan cuando les viene bien. La mezcla de hechos verdaderos con ficticios se convierte en norma fundamental y básica, una fórmula que se justifica por la libertad creativa del autor. El discurso dramático es una construcción artística y, como tal, manipula libremente los materiales históricos que incorpora.

<sup>14</sup> Así lo ha ratificado recientemente Helena Pimenta (2017, 7): “el dramaturgo trata y elabora la leyenda o el hecho histórico dentro de su universo literario con toda libertad y de acuerdo a su propio criterio.” También González Cañal (11) decía que el poeta dramático toma las fuentes históricas o legendarias, pero “el autor no pretende transmitir una historia verdadera, sino que toma datos históricos y los somete a una reescritura, algo perfectamente legitimado desde la Antigüedad grecolatina,” y recordaba la conocida y necesaria cita de la *Poética* de Aristóteles: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular” (1974, 1451a-1451b7). Como sostiene Arellano (1998, 172), la Historia y la Poesía no renuncian a “un elemento de creación más o menos ficcional”; si bien es cierto que hay una diferencia, pues mientras que el historiador pretende convencer a su receptor de la visión “real” que ofrece y puede intentarlo sinceramente o con manipulación, el poeta en sus piezas de tema histórico nunca pretende tal objetivo: “Con total libertad, sin disimulo alguno, ofrece una construcción artística, cuyo material de base puede ser la Historia, pero cuyos límites libérrimos los pone la Poesía.”

Así pues, Castillo Solórzano y los hermanos Coello, aunque siguen la relación de Aedo y Gallart como fuente fundamental de inspiración para construir sus comedias históricas, no se someten fielmente a su crónica, sino que la cambian en función de sus necesidades e intereses dramáticos e ideológicos. Mi principal objetivo en este trabajo es reflexionar sobre la importancia de la historia y especialmente de la Casa de Austria, simbolizada en el infante cardenal Fernando de Austria, en las dos citadas comedias históricas, señalando en su caso paralelismos entre ambas, teniendo en cuenta el auto de Calderón de la Barca y el hipotexto histórico en el que pudo convertirse la crónica de Aedo, pero sin ánimo de pretender subrayar el “mayor o menor rigor histórico que presentan las obras” (González Cañal 2017, 13), ya que dicha tarea carece de sentido una vez que se ha subrayado la absoluta libertad artística que adoptan los poetas frente a los hechos históricos.

## 2. La anécdota histórica

La batalla de Nördlingen fue un episodio bélico importante que se enmarca en el contexto de la *Guerra de los Treinta Años* que se libró en Europa y que acabaría con la pérdida del liderazgo español, que terminó sancionándose con la firma de la Paz de Westfalia en 1648. La célebre batalla fue capitaneada en el bando español por el infante cardenal Fernando de Austria<sup>15</sup> y por el rey Fernando de Hungría, quien

---

<sup>15</sup> El infante cardenal Fernando de Austria (1609-1641) era hijo de Felipe III y de Margarita de Austria y hermano de Felipe IV, que nació antes que él en 1605, y del infante Carlos. Era también cuñado del rey de Bohemia y Hungría, sucesor de la corona imperial, Fernando III, que tenía 26 años y estaba casado con la hermana del infante cardenal, que tenía un año menos. En 1618 ya era cardenal y fue nombrado administrador de la archidiócesis de Toledo. Según parece, el conde duque de Olivares aconsejó su alejamiento de Madrid para poder actuar con más libertad en su objetivo por controlar el poder. El cardenal infante mantuvo una estrecha relación con el mundo de las artes y de la literatura, como revela el hecho de que Mira de Amescua fuera su capellán en la corte, que Gabriel Bocángel fuera su bibliotecario, que José de Valdivielso fuera también su capellán o que Salcedo Coronel estuviera a su servicio. Aparte de la atención literaria que suscitó entre los escritores españoles de su tiempo —como se verá en otro momento—, el cardenal infante fue retratado por diferentes artistas que recrearon su figura —como señalaron Rull y Torres (1981, 53-56)— en distintas facetas y etapas de su vida: Pedro Pablo Rubens, Velázquez, Anton van Dyck, Theodore van Thulden, Gaspar de Crayer, etc. Velázquez lo pinta como cazador y montero; ha sido retratado como político, gobernador (Crayer, en hábito de cardenal; Rubens, a caballo) o embajador de una gran empresa; como vencedor de una batalla (van Dick; Rubens), o batallando (J. van den Hoecke y Jacob Jordaens); incluso victorioso tras la batalla de Nördlingen, como refleja el cuadro (óleo sobre lienzo, 337,5

sitió Nördlingen en 1634 y pidió ayuda al infante cardenal, que desde Milán se dirigía a Flandes (Kamen 2003, 443).<sup>16</sup> En la ciudad alemana los ejércitos que integraban la Liga católica, que estaba formada por tropas imperiales y tercios españoles, bajo el mando de los dos Fernandos se enfrentaron al ejército sueco capitaneado por Bernardo de Weymar, quien decidió dar la batalla sin esperar más refuerzos militares, en contra de la opinión del general Gustavo Horn, y terminó sufriendo una gran derrota<sup>17</sup> y la pérdida de la preeminencia de Suecia como potencia europea.<sup>18</sup>

---

x 261 cm., ca. 1634-35) más conocido de esta serie, que es el de Pedro Pablo Rubens, custodiado en el Museo del Prado: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cardenal-infante-fernando-de-austria-en-la/12b22e77-77f2-486c-84a3-692647f6b135>>. Véase Reyes Blanc 2012.

<sup>16</sup> En 1630 se había acordado que el infante cardenal, que se había dedicado a la política y a la milicia, pero no a la Iglesia, fuera el futuro gobernador de Flandes y sucediera a su tía Isabel Clara Eugenia. Inició su viaje, que fue largo y lento, en 1630 y llegaría a Bruselas en 1634, pero durante ese periplo ejerció como virrey de Cataluña y gobernador de Milán. Como señaló Kamen (2003, 444): “En junio de 1634 partió de Milán al mando de un ejército de 18.000 hombres, en su mayoría compuesto por oficiales y soldados italianos, pero con un contingente (alrededor de una quinta parte) de infantería española. Acordó con su primo el rey Fernando de Hungría que se reunirían en el Danubio y el cardenal-infante se internó por la ruta del valle de Valtellina. Los dos Fernandos se encontraron el 2 de septiembre a pocos kilómetros de la ciudad de Donauwörth, desmontaron y se abrazaron. Ambas comitivas, con nobles y oficiales y unas ochocientas personas en total, celebraron el encuentro con una gran recepción.”

<sup>17</sup> Kamen (2003, 444-445) resume los hechos principales de la batalla: “El rey sitiaba la ciudad de Nördlingen desde finales de agosto. Un ejército protestante aliado, al mando del duque Bernardo de Saxe-Weimar y del mariscal sueco Gustav Horn, intentó romper el cerco. El ejército Imperial encabezado por los dos Fernandos totalizaba treinta y tres mil hombres y se encontraba en posición ventajosa en los terrenos boscosos situados ante la ciudad. Tras él, al otro lado de los bosques, se encontraban los protestantes, con un contingente de veinte mil hombres. Resuelto a romper las líneas Imperiales, y sin saber que se encontraba en inferioridad, Horn ordenó atacar el día 6 de septiembre de 1634, cuando los primeros rayos del sol iluminaban las lomas. En la batalla, y tras cinco horas de encarnizada lucha, los suecos sufrieron una derrota aplastante. Casi tres cuartas partes de los efectivos protestantes cayeron en la batalla o fueron perseguidos y capturados.”

<sup>18</sup> Para Kamen (2003, 445): “Nördlingen fue quizás la batalla más importante de la Guerra de los Treinta Años y tuvo consecuencias decisivas para Alemania, puesto que destruyó definitivamente el poder sueco y ayudó al emperador a formar una alianza de estados en favor de la paz. El tratado de Praga (1635), acordado principalmente entre el emperador y Sajonia, supuso, en efecto, la confirmación de tal alianza. A pesar de la victoria, la batalla fue cualquier cosa menos premonitoria de lo que habría de sucederle a España, puesto que forzó al enemigo a buscar nuevos aliados.” También

El triunfo de Nördlingen fue aireado con gran propaganda en la Europa católica, como evidencian las muchas relaciones escritas sobre la batalla,<sup>19</sup> especialmente en algunos capítulos de la crónica que Diego de Aedo y Gallart —Consejero y Secretario de S. M., de la Cámara de S. A. y Recibidor General de Brabante por S. M. en el partido de Amberes— hizo del viaje de Fernando de Austria a los estados católicos de Flandes: *Viaje del Infante-Cardenal Don Fernando de Austria*.<sup>20</sup>

dijo al respecto Elliott (535): “El ejército sueco había sido totalmente destruido. Todo el sur de Alemania estaba ocupado por los vencedores, y los aliados que los suecos tenían entre los príncipes del norte de Alemania eran presa de la mayor confusión.”

<sup>19</sup> En la Biblioteca Nacional de España se custodia una colección de esas relaciones, como se ve en volúmenes cuyas signaturas son R/12212, de (1) a (50), donde se reúnen textos impresos entre 1638 y 1640. Según López Poza (147), de 1634 hay tres relaciones que cuentan la victoria del cardenal en Nördlingen y recoge una imagen de la “Portada de una relación sobre la batalla de Nördlingen”: *Fiel y verdadera relación de otra famosa y ecelente vitoria que ha dichosamente alcanzado el invicto y serenísimo Infante Cardenal Don Fernando de Austria, marchando de la vencida y sujeta Norlingen, a la rebelde sitiada ciudad de Brisach*, Barcelona, por Gabriel Nogués, 1634.

<sup>20</sup> Sobre la relación de Aedo dice López Poza (2015, 153) que “el interés de su publicación se muestra en los costeadores” y en la atención del público que supo atraerse. Esta relación tuvo varias ediciones. En 1635 se publicaron dos ediciones, ambas por el impresor Jean Cnobbaert, de Amberes: una en español, de 200 páginas, y otra en francés, de 204 páginas. Las dos ediciones estaban ilustradas con grabados calcográficos: la portada, diseñada por Pedro Pablo Rubens, un retrato ecuestre del cardenal infante en una lámina plegada, otra lámina plegada en el que aparecía un grabado calcográfico que representa el asedio a Nördlingen, y otra lámina que representa el “Retrato verdadero del Santo Clavo que está en el domo de Milán”: *Viaje del infante cardenal Don Fernando de Austria, desde el 12 de abril 1632 que salió de Madrid con Su Magestad D. Felipe IV su hermano para la ciudad de Barcelona, hasta el 4 de noviembre de 1634 que entró en la de Bruselas*, En Amberes: en casa de Iuan Cnobbart, 1635 (Jules Chifflet, hijo mayor de Jean Jacques Chifflet, doctor de la Casa del Rey y del cardenal infante, hizo la traducción al francés). En la portada de la edición en español se lee: *El memorable y glorioso viaje del Infante Cardenal D. Fernando de Austria*. Como ha señalado López Poza (2015, 155), en 1635 también apareció otra edición, que posiblemente no había sido autorizada, en Barcelona, realizada por Sebastián de Cormellas. En 1637 vuelve a publicarse otras dos ediciones de la versión en español: una en Madrid, en la Imprenta del Reino, por Lorenzo Sánchez, con privilegio a nombre del librero Pedro Coello; y otra en Barcelona, posiblemente con dos impresiones, pues hay variaciones en los ejemplares: En Barcelona, a costa de Iuan Sopera, 1637; y En Barcelona: vendese en casa de Benito Duran..., 1637. En los dos casos, en el colofón se indica: impreso en Barcelona, en casa de Sebastián y Iayme Matevad, impresores de la Ciudad y de su Universidad, año de 1637. Estas nuevas ediciones amplían el número de capítulos de XVII a XIX. La primera edición en español de 1635 iba dirigida al conde duque de Olivares (“Conde de S. Lucar de Alpichin, Comendador mayor de Alcantara, de la Cámara de su Magestad, y su Ca-

Como señalaron Rull y Torres (1981, 59-60), algunos documentos pudieron servir como fuentes que tal vez usaron nuestros poetas para la recreación dramática de la anécdota histórica, como despachos oficiales de la batalla, las noticias recogidas por León Pinelo (1971, 299-300, 302) en sus *Anales de Madrid* sobre la llegada de la nueva a la corte, o algunas cartas de jesuitas que informaron de los hechos.<sup>21</sup> La importancia de la victoria en aquellos momentos y la relevancia de los personajes que la protagonizaron debieron de ser suficiente garantía para que al menos las figuras destacadas de la vida cortesana llegaran a tener noticias fiables de lo ocurrido en Nördlingen, pues además debió de haber un exultante espíritu ávido de dar a conocer semejante episodio bélico. Así, la victoria de Nördlingen y la entrada triunfante del infante cardenal se reflejó no solo en las crónicas o relaciones de la época, sino también en los arcos de triunfo que se hicieron en las principales ciudades, en las fiestas religiosas celebradas en España y, por supuesto, en la literatura, en las representaciones teatrales y en la pintura.<sup>22</sup>

### Obras citadas

- Aedo y Gallart, Diego de. *Viaje del Infante-Cardenal Don Fernando de Austria*. Amberes, 1633.
- . *Viaje, sucesos y guerras del Infante-Cardenal Don Fernando de Austria*. 1637 [Barcelona, 1957].
- Arellano, Ignacio. "Poesía, historia, mito en el Drama áureo: los Blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo." *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: EUNSA (Anejos de *RILCE*, 21), 1998: 171-191.

---

vallerizo mayor, de sus Consejos de Estado y Guerra, y gran Canciller de las Indias"). Aedo pretende agradecer al conde duque el haberle concedido integrar el séquito del infante. Como ha señalado López Poza (2015, 156), la relación de Aedo trata de todo el viaje del cardenal infante desde que sale de Madrid hasta que entra en Bruselas, dos años y siete meses después de su partida de Barcelona, y recrea las entradas triunfales en las ciudades por las que pasa.

<sup>21</sup> Gascón de Torquemada (1991, 381) no dio noticias de la batalla de Nördlingen. De lo único que se hizo eco de algo relacionado con esa batalla fue de la noticia que le llegó el 5 de agosto de 1635: "A los 5, llegó nueva de Alemania de que a los 5 del pasado cortaron la cabeza en Viena a un caballero Cratz, que fue el que prendieron en la batalla de Orlinguen; porque habiendo servido antes al Emperador, se pasó al ejército de los suecos."

<sup>22</sup> El célebre episodio fue recreado en las tres obras de teatro mencionadas anteriormente y en una obra muy posterior, *Vida y hechos de Estebanillo González*.

- . "La comedia historial de Bances Candamo." *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*. Eds. Oana A. Sâmbrían, Mariela Insúa y Antoine Mihail, Craiova: Editura Universitaria Craiova, 2012: 102-117.
- Aristóteles. *Poética* (ed. trilingüe). Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Barsacq, Alain y Bernardo J. García García (eds.). *Hazañas bélicas y leyenda negra (Argumentos escénicos entre España y Los Países Bajos. Hauts faits de guerre et légende noir. Scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas)*. *Colloque international, Béthune, 2004*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- Calvo, Florencia. "«Me harán eterno mármoles y jaspes», Calderón y Bredá. Historia, diálogos y escritura." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 211-226.
- . *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*. EUDEBA, 2007.
- Castilla Pérez, Roberto y Miguel González Dengra (eds.). *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Doménech, Fernando. "El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma de Lope de Vega (fragmentos de un artículo)." *Hazañas bélicas y leyenda negra (Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos. Hauts faits de guerre et légende noir. Scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas)*. *Colloque international, Béthune, 2004*. Eds. Alain Barsacq y Bernardo J. García García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005: 123-127.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Elliott, John H. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- Ferrer Valls, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Sevilla / Valencia: Universidad de Sevilla / Universidad de Valencia, 1993.
- . "Lope de Vega y la creación de héroes contemporáneos. La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba y La nueva victoria del marqués de Santa Cruz." *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 18 (2012): 40-62.

- . "El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán." *Studia Aurea*. 6 (2012)b: pp. 99-116.
- García Hernán, David. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Sílex, 2006.
- Gascón de Torquemada, Jerónimo. *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*. Con prólogo y estudio del Marqués de la Floresta. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.
- Gómez Centurión, Carlos. "El conflicto de los Países Bajos en tiempos de Felipe II en el teatro de Lope de Vega." *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Vol I. Cádiz: Universidad de Cádiz y Asociación Española de Historia Moderna, 1999: 31-42.
- González Cañal, Rafael. "Presentación." *Cuadernos de teatro clásico. Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?*. Ed. Rafael González Cañal. 32 (2017): 11-24.
- Kamen, Henry. *Imperio. La forja de España como potencia mundial*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.
- Kirby Carol, Bingham. "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981: 329-337.
- . "Historia." *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*. Dir. Frank P. Casa et al. Madrid: Castalia, 2002: 165-166.
- Kirschner, Teresa J. y Dolores Clavero. *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2007.
- León Pinelo, Antonio de. *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Transcripción, notas y ordenación de Pedro Fernández Martín. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / CSIC, 1971.
- Lindenberger, Herbert. *Historical Drama: The Relation of Literature to Reality*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- López Poza, Sagrario. "Relaciones impresas (años 1632-1642) sobre el Cardenal Infante don Fernando de Austria." *Studia aurea monográfica*. Eds. Jorge García López y Sònia Boadas, 6 (2015): 141-161.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.

- Martínez Aguilar, Miguel. "Historia y poder en el teatro del primer Mira de Amescua." *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Y cuatro estudios clásicos sobre el tema. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 al 7 de noviembre de 1999*. Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 371-402.
- Matas Caballero, Juan. "«La fuerza de las historias representadas». Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro." *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional de la AITENSO*. Eds. Isabelle Rouane y Philippe Meunier, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, 2015, pp. 57-91. [También en línea: <<http://books.openedition.org/pup/4553>>. DOI: 10.4000/books.pup.4553].
- Oleza, Joan. "Del primer Lope al Lope del *Arte nuevo*." Estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Donald MacGrady. Barcelona: Crítica, 1997: IX-LV [También en línea: <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/vencer.pdf>>].
- Pagnotta, Carmen Josefina. "El sitio de Bredá. La comedia de glorificación de un suceso bélico contemporáneo." *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*. Eds. Melchora Romanos y Florencia Calvo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002: 135-145.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., et al. (eds.). *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2010*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2012.
- Pimenta, Helena. "Historia, poesía y teatro." *Cuadernos de teatro clásico. Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?*. 32 (2017): 7-9.
- Rodrigues Vianna Pérez, Lygia. "El Brasil restituido de Lope de Vega y *La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos* de Juan Antonio Correa: historia, emblemática." *Espacios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*. Eds. Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lilian von der Walde Moheno. México: UNAM / El Colegio de México / AITENSO, 2003: 245-261.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro*. Salamanca: Editorial Delirio, 2018.

- Rodríguez Pérez, Yolanda. "Los neerlandeses en el teatro de la primera fase de la guerra de Flandes (1568-1609)." *España y las 17 provincias de los Países Bajos: una revisión histórica (XVI-XVII)*. Eds. Manuel Herrero Sánchez y Ana Crespo Solana. Vol. II. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002: 811-832.
- . "Leales y traidores, ingeniosos y bárbaros. El enemigo de Flandes en el teatro español del Siglo de Oro." *Hazañas bélicas y leyenda negra (Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos. Hauts faits de guerre et légende noir. Scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas)*. *Colloque international, Béthune, 2004*. Eds. Alain Barsacq y Bernardo J. García García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005: 94-115.
- . *The Ducht Revolt through Spanish eyes, self and others in historical and literary texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*. Berlín: Peter Lang, 2008.
- Rouane Soupault, Isabelle, y Philippe Meunier (Coords.). *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Presses Universitaires de Provence, 2015. [También en línea: <<https://books.openedition.org/pup/4625#text>>].
- Rull, Enrique, y José Carlos de Torres. *Calderón y Nördlingen. El auto «El primer blasón de Austria» de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: CSIC, 1981.
- Spang, Kurt. "Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico." *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: EUNSA (Anejos de *RILCE*, 21) 1998: 11-49.
- Udaondo Alegre, Juan. "Entre la evocación épica y la crónica de guerra. *El sitio de Bredà*." *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2010*. Felipe B. Pedraza Jiménez et al. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2012: 173-188.
- Usandizaga Carulla, Guillem. *La representación del pasado reciente en las comedias históricas de Lope de Vega*. 2010. Universitat Autònoma de Barcelona, Tesis doctoral.
- . "El Brasil restituido y el régimen del conde-duque de Olivares." *Actas del XVI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, 2007*. Eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Iberoamericana, 2010b: vol. 2 (CD-ROM).
- Vega García-Luengos, Germán. "Luis Vélez de Guevara: historia y teatro." *Écija, ciudad barroca*. Ed. Martín Ojeda. Écija: Ayuntamiento de Écija, 2005: 49-70.

# **Sustituciones y simulacros o cómo ve Lope de Vega las relaciones franco-españolas en *Carlos V en Francia***

PHILIPPE MEUNIER  
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

*Recibido: 1 de agosto de 2018*

*Aceptado: 16 de septiembre de 2018*

**Abstract:** In this article I analyze Lope de Vega's *Carlos V en Francia*. More concretely, I study the relation of this play with several chronicles of the Caroline era in order to study the strategies that Lope uses to reutilize and actualize history with a propagandistic goal.

**Key words:** Francois I, Charles V, Leonore of Austria, abnormal couples, dynastical politics.

**Resumen:** En este artículo se analiza *Carlos V en Francia* de Lope de Vega. Más concretamente, se analiza la relación de esta obra con unas crónicas de época carolina para estudiar las estrategias con las que Lope reutilizó y actualizó la historia con fines propagandísticos.

**Palabras clave:** Francisco I, Carlos V, Leonor de Austria, parejas disparatadas, política matrimonial.

Fecha en 1604 como consta en un manuscrito autógrafo y firmado por el mismo Lope, conservado en la biblioteca de la universidad de Pensilvania, la comedia *Carlos V en Francia* no pasó inadvertida por sus contemporáneos. Estrenada en el corral de Valladolid en 1607, la pieza estuvo en el repertorio de Antonio Granados, empresario teatral ya reconocido en la época, y según las sucesivas aprobaciones, fue representada hasta 1620-1621 (Capique Schneider 2014, 11-13). A continuación, fue publicada en *La Parte XIX y la mejor parte de comedias de Lope de Vega Carpio*. La comedia del Fénix cosechó pues éxito, el cual, sin duda, no fue ajeno a la materia histórica de un pasado español relativamente reciente y debidamente manipulado acorde con los fines propagandísticos del presente de escritura. Esta misma dimensión con lo que implica de cotejo con las crónicas coetáneas de la época carolina —no solo la de Sandoval *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, sino también la *Vita Dell'Invittissimo, e sacratissimo, Imperator Carlo V* de Alfonso de Ulloa, empleado a la sazón en la embajada española de Venecia, o *Crónica del emperador Carlos V* de Alonso de Santa Cruz— ha motivado varios estudios dedicados a la pieza: desde la edición paleográfica de A. Reichenberger de 1962 hasta la tesis de un joven hispanista francés, Luc Capique Schneider,<sup>1</sup> defendida en 2014 en la Universidad de Navarra, pasando por dos artículos (Guillaume-Alonso 2001, 127-144, y Saen-de-Casas 2007, 117-131). Estos están enfocados hacia las estrategias de manipulación de la materia histórica en las que, en su tiempo, ya llamó la atención Stephen Gilman (1981, 19-26).

Conforme con su título deliberadamente impreciso, la comedia lopesca se refiere primero a lo que va a ser la materia del primer acto, la cumbre de Niza del 17 de junio de 1538 bajo el patrocinio del papa Paulo III, a la que sigue el encuentro de los dos monarcas, el emperador Carlos V y el rey de Francia Francisco I, en la ciudad de Aguas Muertas al mes siguiente. Si Lope de Vega, fiel a los acontecimientos históricos, insiste en un primer momento en la negativa repetida del rey español a encontrarse con el de Francia, es para destacar la profunda y hostil desconfianza mutua que nutren ambos países vecinos uno hacia otro. Así se dirige Carlos V al Papa en un largo romance en *é-o*:

---

<sup>1</sup> El trabajo doctoral dirigido por los profesores Isabel Ibáñez y Enrique Duarte Lueiro se presenta bajo la forma de un estudio introductorio y una edición crítica con notas de *Carlos V en Francia*, consultable en línea. Es la edición que utilizamos tras careo con la de Reichenberger y la del Centro Virtual Cervantes.

Mas, ¿para qué te refiero  
cosas de tiempos pasados,  
cuando en los presentes vemos  
las muchas causas por quien  
del rey Francisco me quejo?  
Cuando a la guerra de Túnez  
pasé con piadoso celo,  
hizo amistad con el turco  
y le escribió de secreto.  
Cartas se hallaron entonces  
en que se vio y todos vieron  
que enviaba a Barbarroja  
municiones y dineros.  
Esto contra mí sería.  
Mas, ¿para qué trato desto,  
si después de tantas guerras,  
teniéndole en Madrid preso  
y habiéndole regalado  
como a un hijo, —que bien puedo,  
decir que así le traté,  
pues que le di en casamiento  
mi propia hermana—, rompió  
lo que fue en aquel acuerdo  
por los dos capitulado  
y con homenaje eterno? (vv. 551-575).

Los octosílabos citados bastan para pergeñar cuál fue el universo mental de la época y de sus acontecimientos dramatizados, dimanante de la situación política europea. Frente a las posesiones del emperador que cercan y encierran a Francia, esta no duda en renunciar a su neutralidad y “en ningún momento quiso posponer sus intereses nacionales a una política de defensa común contra el Turco” (Pérez 1999, 90-91). En rigor, más allá de los reproches precisos de Carlos V respecto a las promesas sin cumplir de Francisco I y de sus alianzas con los otomanos, tenemos el enfrentamiento de dos naciones entendido como rivalidad personal desde la elección imperial de 1519, como confrontación entre dos herencias, entre el pasado de dos dinastías (que se trate de la nostalgia carolina por la Borgoña de sus antepasados o de las pretensiones francesas sobre los territorios italianos); enfrentamiento igualmente comprendido como dos construcciones políticas radicalmente diferentes: por una parte, el sistema imperial de un mosaico de territorios y poblaciones dispares, por otra un reino

francés geográficamente coherente y políticamente reagrupado tras las amenazas de explosión de la Guerra de los 100 años (Bély 2001, 73). Frente a esa situación de hecho, queda una enmienda posible que estriba en una política dinástica de enlaces matrimoniales como la unión del soberano francés con Leonor de Austria, hermana de Carlos V en 1530, consecuencia del tratado de Madrid y de la firma de la *Paix des Dames* de 1529. Volveremos en su debido momento sobre lo que nos parece ser un punto clave alrededor del cual Lope de Vega construye la dramaturgia de la pieza. Apuntemos, sin embargo, que la reina francesa se reduce en los últimos versos del primer acto a una silueta fugaz y silenciosa, tan solo evocada por Francisco I que se dirige al emperador: “Ved a vuestra hermana, amigo” (v. 960); y que unos versos antes, el condestable Anne de Montmorency, el Mosiur de Memoranse del texto teatral, le pregunta a Francisco I tratando de su rival español: “Pues, ¿no le obliga / Leonor, su hermana, reina amada nuestra / y tu mujer? Muy poco amor te muestra” (vv. 893-895).

La segunda referencia titular tiene que ver con lo que se dramatiza en la tercera jornada, esto es, el viaje que emprende Carlos V por Francia camino de Flandes del 26 de noviembre de 1539 al 20 de enero de 1540, cuando se dispone a castigar la rebelión de la ciudad de Gante, recordándonos que “el emperador más peregrino de cualquier tiempo” (Carande 1959: 205) se pasó la vida en tránsito. Lope privilegia la estancia de ocho días del emperador en París, explayándose en la descripción de la *joyeuse entrée*, fiel a los pormenores de la crónica de fray Prudencio Sandoval (Reichenberger 1962, 50-53), y en las audiencias que va dando un Carlos V promovido rey de Francia. O sea, que este rápido resumen de la distribución de la materia de viaje deja libre nada menos que todo el segundo acto, un paréntesis de 950 versos. En efecto, en total contradicción con el título, el poeta dramático de manera más bien provocadora dedica el centro de su comedia a las cortes de 1538-1539 ubicadas en Toledo. Si bien es verdad que se convocaron las cortes para cobrar el impuesto de la sisa, imprescindible para sufragar las empresas bélicas del emperador, Lope de Vega “se descuida” omitiendo sorprendentemente los dos hechos principales del año de 1539, como por cierto no han dejado de mencionarlo los estudiosos, a saber, el rechazo contundente de la nobleza a pagar dicho impuesto y el fallecimiento de la emperatriz en la misma ciudad de Toledo el uno de mayo (Guillaume-Alonso 2001, 137). Bien parece que el Fénix se las arregla para que el lector-espectador se fije cada vez más en los personajes llamados “secundarios,” es decir, aquellas figuras

ficticias ideadas por el arte del dramaturgo, las cuales se incorporan a la Historia europea, verbigracia la dama de Niza que se enamora perdidamente del emperador hasta el punto de seguirle a las cortes de Toledo. No solo Leonor, así es su nombre, va cobrando a partir del segundo acto cada vez más protagonismo sino que recibe los apodos grotescos de “la emperadora” (v. 1331) o de “loca del Emperador” (v. 2732). En cambio, no creo en absoluto que tal lance amoroso, por mucho disparate que se trate, consume implícitamente un fracaso de escritura dramática, el de un enredo “principal” —político— rápidamente agotado y compensado por las agudezas de los personajes de las intrigas amorosas “secundarias” (Guillaume-Alonso 2001, 141 y 143). Creo que más que nunca hay que volver a la poética teatral del Fénix tal y como consta en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Adviértase que solo este sujeto  
tenga una acción, mirando que la fábula  
de ninguna manera sea episódica,  
quiero decir inserta de otras cosas  
que del primer intento se desvíen;  
ni que de ella se pueda quitar miembro  
que del contexto no derribe el todo. (vv. 181-187)  
[...]

Dividido en dos partes el asunto,  
ponga la conexión desde el principio,  
hasta que vaya declinando el paso,  
pero la solución no la permita  
hasta que llegue a la postrera scena,  
porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,  
vuelve el rostro a las puertas y a las espaldas  
al que esperó tres horas cara a cara,  
que no hay más que saber que en lo que para (vv.231-239).

En 1604, Lope es un dramaturgo lo bastante experimentado y avezado en su propio arte como para saber que los enredos tanto político como amoroso se conjugan indisociablemente. La coherencia de una misma acción política impone, en efecto, que se mire la “solución” de *Carlos V en Francia* a partir de lo que dice y *hace* la pieza, esto es, la construcción de tres parejas indisociables de galanes y damas que permiten que emerja el discurso político e ideológico del Fénix no forzosa o únicamente en términos propagandísticos.

A este respecto es interesante describir cómo se abre la comedia mediante el personaje harto problemático de Pacheco que no encaja

tan fácilmente, en efecto, en el estatuto de la figura del donaire (Capique-Schneider 2014: 58-64). Inspirado en el consabido *miles gloriosus* de la tradición antigua, el soldado raso que es Pacheco hace alarde en su defensa contra los franceses de una temeridad exageradamente épica. Ahora bien, el objeto de la admiración del rey de Francia, no es tanto la braveza del español como el prestigio<sup>2</sup> que atañe a su apellido:

PACHECO	Soy español, y nací en el reino de Toledo con apellido que puedo osar decírtele a ti.
FRANCISCO	¿Mendoza te llamarás?
PACHECO	Pacheco soy.
FRANCISCO	¡Gran nobleza, gran valor, gran gentileza! ¿Del Duque deudo serás de Escalona? (vv. 25-33)

La primera impresión aún difusa en esta apertura de la comedia pero que se irá confirmando es que entre los oscuros personajes ficticios y los prestigiosos actores de la política europea de principios del siglo XVI, la distancia mental y social puede salvarse con harta facilidad. Y el hecho es que pronto Pacheco, que debe en realidad su ilustre apellido a una madre nodriza, se encuentra entre los allegados del emperador, siendo sucesivamente su lacayo (acto I), su tercero al presentarle, para mayor escándalo de Carlos V, a Leonor, la dama loca, ayo de esta (acto II), portero del palacio real en París (acto III); en fin, otras tantas funciones que van degradando al personaje. Pero al principio de este mismo acto III, Pacheco es capaz también de hacer las veces de cronista al contar el viaje del emperador por Francia, desde su acogida en Bayona por los príncipes herederos franceses hasta su encuentro con Francisco I y su entrada triunfal en la capital gala, con tal lujo de detalles tocantes al número, a la indumentaria, a la identidad de los miembros del séquito imperial, a las caballerías (vv. 1967-2126), que el oscuro y antiguo soldado de a pie se convierte en el avatar del prestigioso fray Prudencio Sandoval.

Para quien adopte una lectura prospectiva de la cita anterior, la pregunta del rey francés sobre la identidad de Pacheco: “¿Mendoza

<sup>2</sup> Lo que confirma Covarrubias: “[...] y así es cosa averiguada, por lo que los autores antiguos escriben, que en aquel tiempo avía en España el linaje de los Pachecos, y que eran señores poderosos y principales” (1984, 843).

te llamarás?” (v. 29), no tiene por qué sorprender y va preparando la labilidad que caracteriza el sistema de los personajes de la pieza. “Mendoza” es, efectivamente, el nombre patronímico de otro soldado español, noble este, don Juan de Mendoza, de vuelta de Flandes en el primer acto, cronista a su manera cuando explica al empezar el segundo acto el porqué de la convocatoria de las cortes de Toledo: la necesidad de levantar el impuesto para sufragar la guerra contra Solimán y pagar a los soldados que se sublevaron por doquier en el imperio. Miembro de la comitiva imperial en París, don Juan de Mendoza está acompañado desde el principio por su paje llamado Fernandillo, alias Dorotea, la dama a la que ha seducido, a punto de enloquecer por los celos de amor (“que del juicio / vengo más perdido y vano,” III, vv. 1955-1956). No solo el disfraz varonil no se aprovecha dramáticamente sin dar lugar a ninguna situación equívoca sino que hay que esperar el último acto para que se explicita el “pasado” de la pareja. Dorotea se presenta ante la audiencia —que hay que leer en clave paródica— de Carlos V, nuevo sustituto del soberano de Francia y rey casamentero, abogando de la manera siguiente por su propia causa:

DOROTEA	Un caballero de España así en Aragón me engaña, huésped de mi padre honrado. Llévame a Flandes y vuelve ingrato siempre a mi amor.
CARLOS	¿Qué le pides tú?
DOROTEA	Mi honor, que no pagar se resuelve.
CARLOS	¿Eres su igual?
DOROTEA	Soy tan buena, que él es un pobre soldado, aunque de deudos honrado (III, vv. 2564-2574).

La analogía con la pobreza de un Pacheco de apellido prestigioso se explicita unos versos más abajo cuando el propio emperador designa a su vez a su portero como “hidalgo honrado.”<sup>3</sup> Tal acercamiento entre los dos soldados españoles no hace sino reforzar la sospecha que rodea a la primera pareja de la comedia, la que sale al escenario desde ya la primera jornada: Don Juan de Mendoza / Dorotea. Esta, lo dijimos, ostenta siempre la apariencia de un paje o de un “rapaz sin seso” II,

<sup>3</sup> Nótese cómo Carlos V se dirige a Pacheco en tercera persona, ya que a su vez este es el sustituto del portero del rey de Francia: III, vv. 2606-2607.

vv. 1807), pisándole los talones a su galán desde Flandes, pasando por Niza, Toledo y París, es decir siguiendo a la *cohorte*, cual cortesana.<sup>4</sup> En cuanto a don Juan, tiene la inconstancia sentimental de su identidad de soldado, pronto a requerir de amores groseramente a la otra dama, Leonor, asimilada a un nuevo tributo de guerra:

*A Leonor*

JUAN Alza del suelo la vista  
que al sol a envidia provoca,  
loca por el pensamiento  
más alto que mujer tuvo,  
[...]  
Vuelve los ojos a ver  
un caballero Mendoza  
y loca despojos goza  
de quien los gozaba ayer  
de mil turcos y franceses. (II, 1748-1758)

Para obviar la ira de Leonor, no duda en seguirle el humor, presentándose como su “igual” (II, v. 1763), es decir como loco, y sobre todo sustituyendo grotescamente a “Carlos de Gante” (II, v. 1771) en un allanamiento de las distancias sociales.

La segunda pareja a la que elabora la pieza y que se asienta a partir del acto segundo es pues aquella conformada por la dama de Niza y por un galán prestigioso, nada menos que el propio Carlos V. Apenas le ve cuando Leonor se prenda de la gallardía del emperador tras haberla seducido su fama, y en su vesania decide ni más ni menos “gozarle” (I, v. 502). Presentada, según los personajes que hablen, como “bravo frenesí,” “loco amor,”<sup>5</sup> “hazaña,” “milagro de amor,”<sup>6</sup> “bravo amor,”<sup>7</sup> “locura brava,”<sup>8</sup> la loca pasión de Leonor la lleva a seguir al emperador y embarcarse en su galera rumbo a Barcelona, y compartir con él el espacio de las cortes de Toledo en el segundo acto. La coherencia dramática y poética de la pieza es la que exige que se acepte la unión disparatada de los dos personajes y se la considere como una variación

<sup>4</sup> Lo sugiere por denegación Don Juan de Mendoza, refiriéndose a la loca Leonor: “Pero puesto que parece / liviandad dejar su casa / y que a tierra extraña pasa, / diverso nombre merece, / que no sigue un español / de los que en el campo van, / oficial o capitán.” (II, vv. 986-992) Dorotea, sí, peregrina, va en pos de un oficial o capitán.

<sup>5</sup> Dorotea, I, v. 690-691.

<sup>6</sup> Leonor, I, v. 702 y 716.

<sup>7</sup> Pacheco, II, v. 1141.

<sup>8</sup> Carlos V, II, v. 1660.

de la pareja teatral dama-galán. Es así como se puede explicar el que no se mencione la defunción de la emperatriz Isabel durante esas cortes de 1538 ni el porqué de la vestimenta negra que ostenta Carlos V cuando tiene lugar su entrada en París. Todo pasa como si la dama loca sustituyera al personaje histórico hasta tal punto de que la aserción grotesca de Leonor: “que yo soy la emperadora” (II, v. 1331) puede igualmente tomarse al pie de la letra. De hecho, el monarca tras querer librarse de ella, acaba por enternecerse y compadecerse: “¡Por Dios, / que me ha enternecido el pecho!” (II, vv. 1666-1667), aceptando mantenerla a costa del erario público y de los estipendios de Pacheco (II, vv. 1678-1683). Construida en el acto II, la pareja está presente en la jornada siguiente en la cual allegada al emperador, Leonor con “hábito de loca”<sup>9</sup> se convierte en su truhán: “PACHECO Hase hecho tan graciosa / que gusta el Emperador / della en extremo. SERNA No hay cosa / como el mar, si no es amor. / ¡Qué notables mostros cría! / PACHECO Anda ya con su librea” (III, vv. 1938-1943).

La proximidad física y la intimidad de los dos personajes crean a la pareja, por muy monstruosa que parezca, como lo denuncia un tal Lidonio, tío de Leonor a lo largo de un parlamento en endecasílabos sueltos: “y movióme a vergüenza, Horacio amigo, / ver a Leonor, en traje tan extraño / del valor de su sangre, andar corriendo / con uno y otro príncipe a mil partes, / andar entre las damas y los reyes / y estar sentada entre los pies de Carlos” (III, vv. 2674-2679).

Lo sabe el espectador al igual que Leonor, las cortes están llenas de damas y de galanes que pueden ser reyes. Cuando Carlos V está por salir para Gante dejando a Leonor al cuidado de Francisco I, Leonor no puede sino denunciar la actitud de aquel que “N[n]o es buen galán / quien tiene dama y camina” (III, vv. 2808-2809).

Tres actos y tres parejas, ya que la tercera jornada permite la epifanía de los reyes galos en el momento de celebrar la presencia de Carlos V en París. Ahora bien, la homonimia nada fortuita —ya apuntada por la crítica (Guillaume-Alonso 2001, 140)— entre la dama loca y la hermana de Carlos V refuerza ese principio de labilidad y sustitución que define el sistema de personajes de la pieza. Dicho de otro modo, es necesario asistir previamente a las zozobras y al ataque de locura de Leonor durante el cual esta reivindica el título de reina para que en el acto siguiente la soberana francesa homónima salga por fin al escenario y se exprese.

<sup>9</sup> Didascalía que precede a la salida de los soberanos franceses, entre los versos 2179 y 2180.

Las dos ocurrencias del sintagma “Reina Leonor” se movilizan durante la primera puesta en presencia del emperador y de la dama francesa. A Pacheco que le intima la orden de quedarse atrás estando presente el prócer, contesta humillada y airada Leonor: “¿Cómo? A *la Reina Leonor*<sup>10</sup> / dicen que se tenga atrás? / Mal me trata vuestra gente, / marido, y muy sin respeto. / ¡Castigaldos! Vos prometo / de haceros a vos...” (II, vv. 1576-1580).

Réplica corta e igual de lábil en la que sin ruptura alguna, el mismo pronombre “vos” es capaz de designar al mismo tiempo, de modo muy familiar al emperador, y con desprecio y amenaza a Pacheco. En cuanto a la segunda ocurrencia, más interesante, esta se moviliza en pleno arrebató de la dama cuya locura tiene también sus visos de verdad. Leonor enumera todos los títulos reales ostentados por Carlos V a quien “solo Gran Turco os faltaba” (II, v. 1659), y que por tanto codicia la mano de “la hija del Sofí” (II, v. 1615): “Ea, haced las provisiones / Carlos Quinto, por la gracia / de Dios Gran Turco en Dalmacia, / en Scitia y otras regiones. / A vos *la Reina Leonor* / salud y gracia. Sepades / que nunca en desigualdades / halló buen despacho amor” (II, vv. 1662-1669).

En presencia del condestable Anne de Montmorency que a su vez se compadece de “tan bella mujer perdida” (II, v. 1631), y en la perspectiva del viaje francés de Carlos V que sustituirá de modo efímero a Francisco I, los reproches de la dama Leonor parecen apuntar a la política francesa de alianza con la potencia otomana, política que denunció repetidas veces el emperador como acometida a la integridad de los territorios del imperio y puesta en tela de juicio de *la universitas christiana*.<sup>11</sup> Solo falta por ver entonces a qué refiere el *topos* del amor desigual si aceptamos que detrás del discurso de Leonor, Lope apunta a la pareja de los soberanos galos.

Hay que esperar pues el último acto para que las dos parejas: los dos soberanos y las dos Leonor —la francesa y la española, el personaje

<sup>10</sup> El énfasis es mío, igual que en las citas siguientes.

<sup>11</sup> Véase por ejemplo el discurso de despedida que Carlos V pronunció en francés en Bruselas el 25 de octubre de 1555 cuando su primera abdicación: “Je me suis efforcé de rétablir la paix et la sérénité dans la chrétienté; j’ai fait pour ma part l’impossible pour que soit convoqué et mené à bon terme le concile, et la réforme si nécessaire, afin de mieux attirer ceux qui se sont écartés et éloignés de notre foi; mais alors que grâce à Dieu tout était en bonne voie, le roi de France a finalement déclaré la guerre, sur mer et sur terre, sans aucune raison ni juste fondement, en faisant appel aux allemands qui félonnement s’allièrent à lui, et à la flotte turque, au grand détriment de la chrétienté, et spécialement de nos Etats et seigneuries menacés d’invasion [...]” (Escamilla 2001, 10-11).

ficticio y el personaje histórico— se encuentren por fin en situación de interlocución. Es también el momento en que la demencia de la dama de Niza alcanza su punto álgido y acaba por contaminar a la reina que decide seguirle el humor a su tocaya proponiéndole casarla con el emperador, haciendo de padrino el mismo Francisco I. He aquí la respuesta inmediata de Leonor: “Señor, / enviad a llamar al Papa / y haremos trapaltrapa / yo y Carlos, vos y Leonor” (III, vv. 2399-2402).

Más allá del significado y de la alusión sexual, lo que interesa en esta aglutinación de las dos palabras de origen onomatopéyico “trápala” y “trapa” es su configuración morfológica que empieza exactamente como termina ostentando las dos mismas sílabas, y convirtiéndose en la expresión semiótica de lo que no deja de *hacer* la comedia: la ausencia de solución de continuidad entre las dos parejas. Y por cierto es lo que se concreta en el encadenamiento de las réplicas, en particular en el momento de organizar los torneos caballerescos con motivo de la presencia de Carlos V en París: “FRANCISCO Vamos a hacer prevenir / las fiestas para mañana. / ALBA Mirad, reina soberana, / que un Toledo os va a servir. / LEONOR ¡Hola! Pues que sois Toledo /y tenéis el Nuncio allá, / decid que Leonor está / loca de amor y de miedo. / REINA A fe, que te he de casar / con Carlos aquesta noche” (III, vv. 2387-2396).

Si el duque de Alba se dirige a la reina como paisano suyo y, por tanto, mantenedor en su nombre del futuro torneo (III, vv. 2327-2340), es Leonor quien contesta creando mediante la agudeza “Toledo-Nuncio” nada gratuita, un nuevo vínculo de pertenencia geográfica. Ahora bien, si el casamiento contemplado a modo de chacota entre la dama loca y el emperador no es sino una burla grotesca, una “trápala”,<sup>12</sup> todo parece indicar que el matrimonio real histórico entre Francisco I y Leonor de Austria es a su manera un embuste.

Es preciso volver al principio de la puesta en presencia de los cuatro personajes, en que mudos Carlos V y la reina, Francisco I menciona con intención solapada al hijo del emperador, a la sazón el príncipe Felipe. Tal información provoca un ataque de locura en Leonor bajo la forma retórica de un políptoton “exasperado” a partir del verbo “parir” con no menos de cinco ocurrencias en quince versos:

<sup>12</sup> Soy consciente del anacronismo semántico que consiste en atribuir a la voz *trápala* el sentido coloquial de “embuste” que no se consigna, según Corominas, antes del siglo XIX. Sin embargo, me pregunto si Lope de Vega no intuye tal sema haciendo que Leonor la loca nombre de modo performativo lo que está pasando en las tablas y en el escenario de la política europea.

- LEONOR Si soy del Emperador  
mujer y yo no *he parido*  
a Filipe, ¿cómo ha sido?
- FRANCISCO Yo te lo diré, Leonor.  
La Emperatriz Isabel  
*parió* a Filipe.
- LEONOR [...]
   
Que Carlos es mi marido  
y el Papa que nos juntó,  
bulas de *parir* me dio  
de Carlos y no *he parido*.  
Rogalde vos, Rey francés,  
destas gracias participe,  
que yo *pariré* un Filipe  
con sus ojos y sus pies (III, vv. 2215-2230).

Lo que dice y *hace* esta conjugación del verbo *parir* es referir ante todo la esterilidad de la pareja real, Francisco I y Leonor de Austria, reina española en Francia que vivió bajo la amenaza constante de ser repudiada o ver anular su matrimonio, cuando Francisco I le prefirió a su amante Anne de Pisseleu. Una vez viuda en 1547, la hermana de Carlos V muy pronto desapareció de la vida pública francesa, incluso antes de que se contemplara su vuelta a España, sin duda, víctima de la campaña de denigración en contra del emperador que se empeñaron en fraguar los letrados del entorno de Francisco I (Combet 2012, 21). Esta es la “solución” que nos libra por fin Lope de Vega al final de su pieza, no tanto el fracaso sentimental y fisiológico de una pareja real, sino el fracaso —el disparate— de toda una política dinástica.

Que no se llame a engaño el espectador del corral al contemplar antes de la caída del telón el arco de triunfo *en que estén España y Francia abrazadas y el Papa Paulo tercero detrás, bendiciéndolas. Un indio, un turco y un moro a los pies, y con la misma música vayan saliendo todos y entren después los Reyes de Francia trayendo al Emperador en medio*.<sup>13</sup> Los años 1538-1540 no fueron sino un paréntesis, una tregua efímera, y pronto se reanudaron las hostilidades entre los dos países vecinos, entre dos políticas irreconciliables. Se entiende retrospectivamente por qué Lope de Vega no menciona la iniciativa y el papel de la reina Leonor en el encuentro entre los dos monarcas en Aguas Muertas, cuando cierta imaginería popular la promueve con la ayuda de Montmorency al frente de un “partido” pro español o por la

<sup>13</sup> Didascalia final entre los versos 2773 y 2774 de la edición consultada.

paz (Combet 2012, 18), paz condenada a estrellarse contra la *real politik* europea de la época. Pero hay algo más, los espectadores, coetáneos del estreno de la pieza en 1607, viven bajo los efectos de una paz frágil e inestable del tratado de Vervins firmado entre Henri IV y Felipe II en 1598. Si los historiadores han demostrado que nunca las monarquías española y francesa estuvieron tan estrechamente emparentadas como en los periodos de mayor conflicto (Larguier, Le Flem, Dedieu 2001, 13-37), Lope de Vega al principio del reinado de los Austrias menores no solo denuncia el simulacro de tal política de enlaces matrimoniales sino que detrás de la proliferación inquietante de la palabra “hermano” (Carlos V y Francisco fueron en efecto cuñados y primos hermanos) plantea también con asombrosa acuidad el problema de la longevidad o supervivencia de la dinastía de los Habsburgo. Fuerza es reconocer que el final del siglo confirmará sus temores.

### Obras citadas

- Bély, Lucien. “La rivalité avec la France. Les historiens et l'impossible duel entre François I et Charles V.” *Carlos V: Europeísmo y Universalidad. Los escenarios del Imperio*. Ed. Juan Luis Castellano y Francisco Sánchez-Montes González. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001: 75-83.
- Carande, Ramón. “Carlos V: viajes, cartas y deudas.” *Charles Quint et son temps*. Paris: CNRS, 1959.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Primer Diccionario de la Lengua (1611)*. Madrid: Ediciones Turner, 1984.
- Combet Michel. “Eléonore d'Autriche, une reine de France oubliée.” *Etre reconnu en son temps: personnalités et notables*. Eds. Maurice Hamon y Ange Rovère. Paris: Editions du CTHS (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques), 2012 : 15-25.
- Escamilla, Michèle. “Le règne de Charles Quint: un bilan impossible.” *Charles Quint et la monarchie universelle*. Eds. Annie Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001: 5-22.
- Fernández Álvarez, Manuel. *Carlos V, el César y el hombre*. Madrid: Espasa Fórum, 1999.

- Gilman, Stephen. "Lope, dramaturgo de la historia." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981: 19-26.
- Guillaume-Alonso, Araceli. "Historicité et dramaturgie dans *Carlos V en Francia* de Lope de Vega." *Charles Quint et la monarchie universelle*. Eds. Annie Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001: 127-144.
- Larguier, Gilbert, Le Flem, Jean-Paul y Dedieu, Jean-Pierre. *Les monarchies espagnole et française au temps de leur affrontement*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2001.
- Pérez, Joseph. *Carlos Quinto*. Madrid: Temas de hoy, 1999.
- Saen-de-Casas, María del Carmen. "Carlos V en Francia de Lope de Vega: crítica y propaganda en la corte de Felipe III." *Anuario de Lope de Vega*. 13 (2007): 117-131.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- . *Carlos V en Francia*. Ed. Arnold Reichenberger. Philadelphie: University of Pennsylvania Press, 1962.
- . *Carlos V en Francia*. <[http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/8\\_1\\_carlos\\_v\\_en\\_francia.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/8_1_carlos_v_en_francia.shtml)> (fecha de consulta: 30 de junio de 2018).
- . *Carlos V en Francia*. Ed. Luc Capique Schneider. <[https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36815/1/Tesis\\_Luc\\_Capique.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36815/1/Tesis_Luc_Capique.pdf)> (fecha de consulta: 15 de junio de 2018).

**“El hombre sabio de sí mismo es hijo.”  
Nobleza de letras versus nobleza de sangre  
en *El premio de las letras por el rey Felipe Segundo*  
de Damián Salucio del Poyo (Alcalá, 1615)**

HÉLÈNE TROPÉ  
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3  
CRES/LECEMO

*Recibido: 24 de septiembre de 2018*

*Aceptado: 29 de octubre de 2018*

**Abstract:** In this article I analyze the representation of Spanish court under Charles V and Philip II in *El premio de las letras*. More concretely, I highlight the role of a new social class and its role, lawyers (*letrados*), along with wisdom, towards nobility and the education of a future king.

**Key words:** Silíceo, Carlos V, Felipe II, Cobos, *letrados*, purity of blood.

**Resumen:** En este artículo se analiza la representación de la corte española bajo Carlos V y Felipe II en *El premio de las letras*, drama compuesto por Damián Salucio del Poyo. Más concretamente, se estudia el ascenso de la clase social de los letrados. Se destaca el papel de las letras en la nobleza por merecimiento, como opuesta a la nobleza de sangre. Asimismo, se pone de relieve el saber como factor de ascenso social y la importancia de las letras en la educación de un futuro rey.

**Palabras clave:** Silíceo, Carlos V, Felipe II, Cobos, letrados, limpieza de sangre.

## Introducción

En este estudio pretendo analizar la ideología que subyace en la exaltación de la figura de Juan Martínez Silíceo en *El premio de las letras*, de Damián Salucio del Poyo (Cobos 1996, 86), que se publicó por primera vez en 1615 en *Flor de las comedias de España, de diferentes Autores. Quinta parte*. Para el presente trabajo he manejado la segunda edición, impresa en Barcelona en 1616, en la que la *Comedia famosa del Premio de las letras, por el rey don Felipe el Segundo, compuesta por Damián Salustio de Poyo, natural de Murcia* ocupa los folios 190r-213v.

La pieza ha sido escasamente trabajada por la crítica si exceptuamos algunas excelentes páginas en los estudios sobre la obra del dramaturgo (Caparrós Esperante 1987, 176-192; Salucio del Poyo 1985, 55-56).

Según se desprende del análisis de la versificación, la obra se habría redactado antes de 1604 (Caparrós Esperante 1987, 167), pero lo que es indudable es que se escribió después de la muerte de Felipe II en 1598 y a principios del reinado de Felipe III.

*El premio de las letras*, en adelante *El premio*, no es uno de aquellos dramas de privanza recurrentes en la obra dramática de Poyo (Caparrós Esperante 1987, 63-163) sino más bien un drama histórico en el que se escenifica la vida interna y familiar de la corte del emperador.

La obra se centra en la formación del heredero, ensalzando a los personajes cultos que lo rodean: Juan de Zúñiga Avellaneda y Velasco, Ruy Gómez de Silva y sobre todo el personaje principal de la obra: Juan Martínez Silíceo, maestro de gramática y latín, matemático, capellán y confesor del príncipe y, finalmente obispo y arzobispo, una trayectoria que responde con bastante fidelidad a la realidad histórica. (Quero 2014, 51-96; 233-279; Kamen 2004, 228; Sicroff, 1979, 126-128).

La obra es interesante por la imagen que ofrece de la corte de Carlos V, porque se hace eco de la controversia acerca de si debía prevalecer la nobleza de nacimiento o la adquirida por mérito y porque alude también al estatuto de limpieza de sangre que Silíceo impuso en 1547 en su sede episcopal de Toledo.

¿Qué acontecimientos históricos se representan en la obra? ¿Cómo se reelaboran mezclándolos con la ficción? ¿Qué imagen ofrece del emperador Carlos V, de su hijo y de los personajes históricos representados? ¿Qué significa su título? Y, en especial, ¿qué hay que entender por la palabra “letras”? Contestar a estas preguntas nos permitirá descubrir qué fines ideológicos persiguió Salucio del Poyo.

Después de estudiar el tratamiento que recibe el tema de las armas y de las letras, analizaremos cómo ensalza la excelencia de estas en la formación de las élites del Estado moderno y la oposición entre meritocracia y nobleza heredada, que escenifica a través del ascenso social de Juan Martínez Silíceo.

### Armas y letras

La representación conjunta de Carlos V y de su hijo brinda a Salucio del Poyo la posibilidad de introducir el tema, entonces de moda, de la disputa entre armas y letras.

A partir de mediados del siglo XV, la vieja aristocracia castellana, asentada en el ejercicio militar y recelosa del saber, se vio desplazada por una parte de la nobleza dispuesta a compatibilizar la práctica de las armas con el cultivo de las letras.

Esta valoración de las letras por parte de la aristocracia aparece en algunos textos de la época como el *Diálogo entre las armas y las letras, donde se trata cuál de las dos artes ha de ser antepuesta y más estimada acerca de los hombres* (Miranda Villafane 1582, 93-107) y el mismo debate se recoge en *El premio*, que ofrece las dos caras del hombre renacentista: el guerrero (representado por Carlos V y el duque de Alba) y el letrado, encarnado por un Felipe II cultivado y amante de las matemáticas y la filosofía.

El emperador representa el uso de las armas y la defensa del imperio ante el acoso otomano. Por su parte, el duque de Alba, hace alarde de su valor a la hora de esgrimir la espada, arma noble propia de la más antigua nobleza, en contraste con las modernas armas de fuego: “Duque: Si yo fuera / y a mí viniera todo el mundo junto, / cargado de arcabuces y mosquetes, / no dejara la espada de las manos / a no ser juntamente con la vida” (fol. 197v).

En la obra se insiste en el reparto de ambos dominios, armas y letras, entre Carlos V y su hijo: “Marqués: ¿Qué provisiones hay? Ruy: Son infinitas / las que el Príncipe ha dado, que aunque el César / a las armas se inclina, él a las letras, / y así en menos de una hora ha proveído / más de sesenta plazas beneméritas: [...]” (fol. 194r).

Importa recalcar que la palabra “letras” se emplea aquí en su significado de orden, despacho o provisión y remite a la emergente clase de los letrados en el Estado moderno. Más que a la literatura, por lo tanto, se refería a los estudios jurídicos.

Frente a los representantes de las armas, Felipe reivindica el valor de la retórica: “Felipe: Bien habéis dicho, / practicad con el duque la



Este mismo tema es el que da pie a destacar la importancia de las letras en la educación del heredero y como medio de promoción social mediante el ejemplo del villano Juan Martínez Pedernal, quien, gracias a su empeño, se convertirá en el influyente cardenal Silíceo.

### **Exaltación de la bondad de las letras**

#### **• La importancia de las letras en la formación del príncipe perfecto**

Por su afán de conocimiento, Felipe representa el gobernante perfecto. En varios momentos de la obra insiste en la importancia de las letras en la formación de los príncipes:

Dice Platón que han de tener los príncipes,  
más que los otros hombres, la noticia  
de la filosofía, y sus secretos,  
para imitar a Dios en el concierto,  
de gobernar la máquina del mundo,  
pues conociendo el rey las propiedades  
de las cosas, y el orden milagroso  
que guardan entre sí todos los cielos,  
sabrán imitar a Dios en el gobierno  
por razón natural (fol. 200v).

Por esa razón, elige con mucho cuidado a su futuro maestro fijándose exclusivamente en sus méritos y en sus conocimientos, que para él son más importantes que la nobleza. De entre los candidatos que le presentan destaca Juan Martínez, maestro en filosofía y merecedor, por su ciencia, de la cátedra de prima. Sin embargo, es hijo de un pobre ollero, pero es por esta razón por lo que lo escoge, afirmando:

Tanto más merece,  
pues le han puesto sus letras en la cátedra  
y vos no le pusistes en la copia,  
sino por Juan Martínez; fuera de eso,  
no ha de ser el maestro como el príncipe,  
ni el príncipe ha de ser como el maestro,  
que él me ha de engrandecer a mí con letras,  
y yo con un capelo a su linaje,  
traedme a Juan Martínez, que ese elijo,  
que el hombre sabio de sí mismo es hijo (fol. 201r).

Pero en el príncipe no solo sobresale su amor por el conocimiento; también es un modelo de obediencia y de ingenio en quien se aprecian todas las cualidades de un futuro buen monarca: conoce y aplica la etiqueta de corte, respeta por igual el poder de la Inquisición (no en vano es el perfecto príncipe cristiano) como las competencias de las Cortes, practica la caridad y sabe mantener a raya a sus cortesanos, como se verá más adelante al analizar el enfrentamiento entre el noble Cobos y el cardenal Silíceo.

Pero más allá del tópico elogio de la realeza, la obra lleva a cabo un verdadero panegírico de Martínez Silíceo al escenificar su ejemplar ascenso social.

• **El ascenso social de Juan Martínez Silíceo gracias a sus merecimientos personales**

En el acto primero de *El premio* aparece un labrador, amante de los libros y de los estudios, que ara de noche y estudia de día. No solo ha transformado la propiedad de su tío en una tierra rica, sino que ha cursado estudios en Bolonia y en París, es maestro en filosofía, escribe un libro de matemáticas y ambiciona llegar a obispo o cardenal. De este retrato se infiere la voluntad del dramaturgo de representar la historia de Juan Martínez Silíceo quien estudió filosofía (aunque no en Bolonia, sino en Valencia y París), escribió un *Ars Arithmetica* que se publicó en 1514 y llegó a ser arzobispo de Toledo y preceptor del futuro Felipe II (fol. 198r).

Eran ideas propias de su tiempo: la promoción social gracias a una formación universitaria, en especial en una facultad de derecho (Pelorson 1980, 17).

Desde la constitución del Estado Moderno en época de los Reyes Católicos hubo algunos letrados que consiguieron superar su origen modesto y alcanzar puestos elevados en la administración o triunfar como abogados o notarios. Sin embargo, esta situación no era, ni con mucho, tan frecuente como la historia de Silíceo pudiera hacernos creer. Así lo confirma Noël Salomon (1965, 748) aunque sí existen algunas referencias documentales de ascenso social a través del estudio. Tal fue el caso de Palacios Rubios, que consiguió llegar a presidente del Consejo Real o el de Andrés Martínez Campos, que llegó a ser doctor en teología y catedrático de la universidad de Alcalá.

Y es lo que la obra escenifica: el ascenso de un campesino pobre cuya devoción por el estudio se ve recompensada con honores (como

el *premio de las letras* que da título al drama) y los más altos cargos eclesiásticos y cortesanos.

Llama la atención la intensidad con que Silíceo reivindica sus méritos, su posición social adquirida gracias al esfuerzo (por oposición a la nobleza heredada) y cabe preguntarse si se puede hablar de una crítica de la nobleza de sangre por parte del antiguo villano. ¿Dramatiza la obra una oposición o rivalidad entre nobleza heredada (o de sangre) y nobleza “de letras”? Como vamos a analizar, el discurso de Silíceo (y por su mediación el de Salucio del Poyo) se inscribe en la controversia que enfrentó a la nobleza heredada con la adquirida.

- **¿Nobleza heredada o nobleza de letras?**

Los nobles que aparecen en *El premio* cumplen a la perfección con su papel: el duque de Alba es un fiel soldado que sirve a su rey (195r.), como también lo hace Ruy Gómez, marqués de los Vélez. Solo uno de ellos, Fernando Monroy, dista mucho de ser un noble modélico.

- **Fernando de Monroy, el noble envidioso**

Tanto Felipe II, el príncipe perfecto, como el futuro cardenal contrastan con la figura y la casa de Fernando de Monroy. Al principio de la obra es el dueño de las tierras que trabaja Silíceo y como este, es un maestro en letras que aspira a conseguir una cátedra.

A lo largo de la obra, Monroy oscila entre la adulación y la envidia que le tiene a su aparcerero, de la que Silíceo se percata y afirma: “No puede disimular / la invidia que me ha cobrado / de verme puesto en honor” (fol. 202r). Parece que el personaje representa los celos que inspiraban los letrados a los nobles de cuna, incapaces de soportar que un inferior accediese a honores y puestos elevados. Así, recrimina a Silíceo que no se humille ante él: “¿Dónde se sufre, villano / que paséis vos por aquí / y no lleguéis luego a mí / con el bonete en la mano?” (201r).

Cabe preguntarnos si *El premio* es otro exponente de aquellos conflictos entre nobles y plebeyos, escenificados en algunas comedias áureas y analizados por Salomon (1965, 843-911) y Pelorson (190, 223-237). En efecto, este último relata que los teóricos de la nobleza de letras discutieron acerca de si un doctor que gozaba de la nobleza adquirida por los estudios y el mérito personal podía pretender un oficio tradicionalmente reservado a los nobles de sangre (223), prueba del debate social que esta cuestión suscitaba.

• **Silíceo o la reivindicación de la nobleza “de letras”**

Salucio del Poyo se inscribe dentro del pensamiento coetáneo de las gentes de letras que afirmaban que la verdadera nobleza era la que procedía de los merecimientos personales. Desde este punto de vista entra a formar parte, con *El premio*, de un grupo de poetas dramáticos que, desde las tablas, cuestionaron (y hasta atacaron) a la aristocracia de sangre o de linaje y reivindicaron el valor de las propias obras como fuente de nobleza (Domínguez Ortiz 1973, 185-196; Herrero García 1929, 46-55; Muñoz Palomares 2001).

En estos versos se aprecia la confrontación entre el noble de casta (Fernando de Monroy) y Silíceo, el noble “de letras,” al que el emperador ha nombrado obispo de Cartagena:

SILÍCEO        No me habléis con libertad,  
 porque no os lo sufriré,  
 ya es otro tiempo, mirad  
 que apretado romperé  
 las leyes del amistad.  
 Hasta ahora os he tenido  
 respeto como a señor,  
 pero andáis descomedido,  
 y trataros he peor  
 que de vos tratado he sido.  
 Vos no sois mejor que yo,  
 aunque seáis caballero,  
 ni aun tan bueno.

FERNANDO        ¿Cómo no?  
 Sois vos hijo de un...

SILÍCEO        ...ollero,  
 bien decís.

FERNANDO        Bien me entiendo.

SILÍCEO        ¿Quién sois vos?

FERNANDO        Ya sabéis  
 que soy sangre de Monroy.

SILÍCEO        Con esto os ennoblecéis,  
 con todo digo que soy  
 mejor que vos, no os canséis.

FERNANDO        ¿Mejor que yo?

SILÍCEO        Y mucho, sí.

FERNANDO        Soy Enríquez por mi madre,  
 ¿quién puede pasarme a mí? (fol. 207v).

Contrastando con este orgullo de linaje, el obispo, valiéndose de la metáfora del alfarero, se enorgullece de haberse hecho a sí mismo: “Mi padre una estatua es / de barro, con forma igual, pero yo soy quien después / labró el cuerpo de metal / sobre el barro de sus pies” (fol. 207v) y, acto seguido, afirma la superioridad de la nobleza basada en los méritos personales:

La virtud, que es quien empieza  
los linajes, me dio parte,  
como de mayor grandeza,  
porque perficiona el arte  
más que la naturaleza.  
Vos la tenéis por herencia;  
yo por haberla adquirido:  
mirad si es más excelencia,  
porque de ser a haber sido  
hay muy grande diferencia (fol. 207v).

Pero no nos equivoquemos. El autor no pone en tela de juicio la legitimidad del sistema de los tres estamentos, ni intenta confundir el estado llano con la nobleza. Lo que pretende es poner de relieve, avivar incluso, los valores en que se fundamentó originariamente la nobleza de sangre: el mérito, el arrojo, las hazañas y, sobre todo, la virtud, entendida como “reputación esforzadamente mantenida entre los demás” en palabras de Maravall (1979, 54).

Lo que sí defiende es que, gracias al arte (al estudio, el esfuerzo y el mérito), esa virtud consigue perfeccionar la naturaleza (la sangre) y adquirir una forma de grandeza que no es la heredada. Silíceo reivindica para sí la idea, tan propia de su tiempo, de que cada uno es hijo de sus obras, como se lee en *Don Quijote* (Maravall 1979, 350) y Felipe la avala al afirmar que: “El hombre sabio de sí mismo es hijo” (fol. 201r).

Por tanto, no se discute la legitimidad de la nobleza de sangre, sino que el autor expresa su añoranza de la antigua concepción de la nobleza medieval con sus valores heroicos, proezas y méritos propios (Caparrós Esperante 1987, 182-185).

La operación ideológica efectuada por Salucio del Poyo, a través del discurso de Silíceo, lejos de cuestionar el orden social y la legitimidad de la nobleza de sangre, apunta a fortalecerlos, revitalizando aquellos valores éticos que forjaron los linajes.

- **Sangre limpia y defensa de la Iglesia**

El caso de Silíceo (tanto el histórico como el dramático) introduce la cuestión de la limpieza de sangre.

En el tercer acto, prosigue su ascenso en la jerarquía eclesiástica. El Papa lo nombra cardenal (208r.) y a la muerte del cardenal Tavera, el emperador y el príncipe deciden nombrarle arzobispo de Toledo (208v.) Aunque no sea de noble linaje, sí puede enorgullecerse de su sangre limpia, exenta de cualquier mancha conversa. Incluso puede lanzar una indirecta al clero toledano de nuevos cristianos que también le envidian:

Villano dicen que soy  
 mis canónigos; desde hoy  
 comienzo a volver por mí.  
 Villano soy y, por eso,  
 haré en mi iglesia mayor  
 que haya villanos, señor,  
 pero ninguno confeso.  
 Por eso, los que lo son  
 muden de vida y consejos,  
 que han de ser cristianos viejos  
 del deán al clerizón (fol. 212r).

Así, el drama ofrece, aunque de pasada, una representación del papel histórico que Silíceo desempeñó al frente del arzobispado de Toledo a partir de 1546.

En opinión del Silíceo histórico, la presencia de conversos transformaría la Iglesia en “una nueva sinagoga.” Para impedirlo, redactó un estatuto de limpieza de sangre destinado a excluirlos de los puestos de la catedral e hizo que lo aprobara el cabildo. El documento encontró tanta resistencia que el Consejo de Castilla recomendó su suspensión; sin embargo, el Papa lo aprobó en 1555 y Felipe II, aconsejado entre otros por el propio Silíceo, lo ratificó (Kamen 2004, 230-231).

A finales del siglo XVI, el campesinado se empeñó en hacer valer la pureza de su sangre frente a los nobles, a los que recriminaba su costumbre de mancharla por vía de matrimonio pues consentían, sin pudor alguno, que sus familias emparentasen con las de ricos conversos. Su tesón, sin embargo, no tuvo consecuencia alguna en la ordenación de la sociedad, como demostró Maravall (1979, 128), ni modificó el orden existente.



CARDENAL Gran Señor.  
 EMPERADOR Diversas veces  
 os he pedido que dejéis a Cobos  
 el Adelantamiento de Cazorla,  
 si es que se puede hacer.  
 CARDENAL Ya he respondido  
 a Vuestra Majestad, que por mi vida,  
 lo que agora me manda no concedo.  
 EMPERADOR Él pide por la suya y de sus hijos.  
 CARDENAL No es negocio posible.  
 EMPERADOR ¿Por qué causa?  
 CARDENAL Son estos intereses de la Iglesia,  
 y con justa conciencia yo no puedo  
 negar su propiedad.  
 EMPERADOR Nadie lo niega,  
 y así queda suspenso hasta la vuelta  
 de mi jornada [...] (fol. 194v).

Las súplicas de Cobos no cuentan ni con el favor del emperador ni con el de Silíceo y más parece una revancha, porque Cobos se había opuesto a que se le nombrase cardenal. Sin duda el noble prefería a otro candidato más favorable a los conversos porque se supone que él lo era.

En 1554, Silíceo reclamó ante el Papa los derechos sobre el Adelantamiento de Cazorla para la Iglesia de Toledo y, dos años más tarde, Pablo IV declaró nula la concesión hecha a Cobos. El noble apeló, pero el cardenal, dando por zanjada la cuestión, nombró adelantado al príncipe de Éboli, Ruy Gómez de Silva (Rivera Recio 1948, 119-120), hecho que también se refleja en la obra: “Silíceo Nombraros mi adelantado, / señor Ruy Gómez, quisiera. / Ruy: Beso a vuestra señoría los pies” (fol. 211).

Después de un largo proceso, la cuestión se resolvería en 1606, ya muerto Silíceo (Rivera Recio 1948, 99-124), pero el enfrentamiento entre los dos hombres explicaría, en parte, las medidas hostiles que Silíceo adoptó con respecto a los conversos tan pronto como llegó al arzobispado de Toledo (Sicroff 1979, 128).

### Conclusión

Muchas son las cuestiones que se abordan en *El premio*: la educación del futuro rey, el nacimiento de la clase social de los letrados, destinada a ocupar los puestos burocráticos en el Estado moderno y, sobre todo, el valor del mérito personal frente a la nobleza heredada.

Salucio del Poyo se erige en portavoz de la nobleza “de letras,” de la que el cardenal Silíceo es un representante excepcional en todos los sentidos, tanto por su fulgurante ascenso en la Iglesia como por lo insólito de sus logros en una sociedad regida por la nobleza de sangre.

El Silíceo poético poco tiene que ver con el histórico, porque el autor está empeñado en presentar su figura bajo la más favorable de las luces: cristiano viejo, culto, y con unos dones y méritos personales que le convierten en arzobispo de Toledo y preceptor del futuro rey. En definitiva, un súbdito leal y obediente cuando, en realidad, Carlos V tuvo que mantenerlo a raya por su incapacidad para ocultar sus sentimientos y su feroz lucha para imponer los estatutos de sangre, ignorando la indecisión del emperador y las reticencias de Felipe II, un empeño en que no cejó hasta verlos ratificados por la Santa Sede en 1556 (Sicroff 1979, 169-172).

### Obras citadas

- Caparrós Esperante, Luis. *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.
- Cobos, Mercedes. “Revisión crítica de los estudios biográficos sobre el dramaturgo Damián Salucio del Poyo a la luz de nuevos documentos inéditos.” *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*. Eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel. Granada: Universidad de Granada, 1996, pp. 77-105.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Istmo, 1973.
- Herrero García, Miguel. “Ideología española del siglo XVII. Nobleza.” *Revista de Filología Española*. 19, 1929: 33-58.
- Kamen, Henry. *La Inquisición española. Una revisión histórica*. Barcelona: Crítica, 2004.
- Maravall, José Antonio. *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1979.
- Miranda Villafaña, Francisco. *Diálogo entre las armas y las letras, donde se trata cuál de las dos artes ha de ser antepuesta y más estimada acerca de los hombres*. Salamanca: Herederos de Mathías Gast, 1582.
- Muñoz Palomares, Antonio. “Nobleza de nacimiento y nobleza adquirida: eco de una controversia en el teatro de Mira de Amescua.”

- La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema.* Eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada: Universidad de Granada, 2001: 431-452.
- Pelorson, Jean-Marc. *Les letrados, juristes castillans sous Philippe III. Recherches sur leur place dans la société, la culture et l'État.* Le Puy en Velay: Imprimerie de L'Éveil de la Haute-Loire, 1980.
- Quero, Fabrice. *Juan Martínez Silíceo (1486?-1557) et la spiritualité de l'Espagne tridentine.* Paris: Champion, 2014.
- Rivera Recio, Juan Francisco. *El Adelantamiento de Cazorla.* Toledo: Editorial Católica Toledana, 1948.
- Salomon, Noël. *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega.* Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1965.
- Salucio [Salustio] del Poyo, Damián. *El premio de las letras por el rey don Felipe el Segundo. Flor de las comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte.* Madrid: en casa de Sebastián de Cormellas, 1616: Biblioteca Nacional de España: R/13856.
- . *Comedias.* Ed. María del Carmen Hernández Valcárcel. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1985.
- Sicroff, Albert. *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII.* Madrid: Taurus, 1979.