



El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español

XLIV Jornadas de teatro clásico

Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2021



Edición cuidada por
**Rafael González Cañal y
Almudena García González**

*EL SIGLO DE ORO IBÉRICO:
PORTUGAL Y EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL*



**Instituto Almagro
de teatro clásico**
Universidad de Castilla-La Mancha



Grupo de
Investigación
**TEATRO CLÁSICO
ESPAÑOL**

Universidad de **Castilla-La Mancha**



**Cortes de
Castilla-La Mancha**



Unión Europea

Fondo Social Europeo
"El FSE invierte en tu futuro"

*El Siglo de Oro ibérico:
Portugal y el teatro clásico español*

XLIV Jornadas de teatro clásico

Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2021

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2022

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(44º. 2021. Almagro)

El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español: XLIV jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2021 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2022.

252 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 47)

ISBN: 978-84-9044-529-7

I. Teatro español – Siglos XVI-XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)



UNIÓN DE
EDITORIALES
UNIVERSITARIAS
ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

© de los textos: Felipe B. Pedraza Jiménez

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 48.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico —anil.es—

ISBN: 978-84-9044-529-7 (Edición impresa)

ISBN: 978-84-9044-530-3 (Edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

D.L. CU 90-2022

Doi: https://doi.org/10.18239/cor_48.2022.00

ISNI: 0000000506819532

Impresión y encuadernación: Masquelibros

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

PALABRAS PRELIMINARES

A pesar del desarrollo imparable de la pandemia, en julio de 2021 pudimos cumplir con nuestro compromiso anual de celebrar las Jornadas de teatro clásico de Almagro, que en esta ocasión se dedicaron a Portugal, país invitado del Festival Internacional de teatro clásico de Almagro. Así, nos propusimos tratar de los dramaturgos nacidos en dicho país que escribieron comedias en castellano y de la materia portuguesa en la comedia española del Siglo de Oro. Los portugueses y su historia están muy presentes en el teatro de nuestro Siglo de Oro: recuérdense títulos como *La tragedia del rey don Sebastián* o *El duque de Viseo*, de Lope de Vega, *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara; *Las quinas de Portugal*, de Tirso de Molina; *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca; *Santa Isabel, reina de Portugal*, de Rojas Zorrilla; *La tragedia del Duque de Braganza*, de Cubillo de Aragón, etc.

Al personaje del portugués se le asocia con frecuencia a la *saudade* (nostalgia, melancolía), pero también a la música, como se señala en los siguientes versos de Jerónimo de Cáncer de *El bandolero Sol Posto*, comedia que se desarrolla en Setúbal y que fue escrita en colaboración por Cáncer, Rosete Niño y Rojas Zorrilla:

FREYtas. No fueras tú portugués,
 Orejón, si te olvidaras
 de las músicas.

OREJÓN. Es cierto,
 que Portugal es la patria
 de la solfa¹.

¹ *solfa*: solfeo, melodía, armonía.

Para celebrar estas XLIV Jornadas hemos contado con la ayuda de diferentes instituciones a las que queríamos agradecer su apoyo y su confianza: la Universidad de Castilla-La Mancha, las Cortes de Castilla La Mancha y, por supuesto, el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

Las Jornadas se celebraron con ciertas restricciones y tuvimos un número menor de asistentes que otros años, lo que permitió una relación más estrecha entre los participantes y un mayor intercambio científico.

Contamos con unos ponentes de primera línea: Ignacio Arellano, Rosa Álvarez Sellers, Francisco Florit Durán, Francisco Domínguez Matito, Juan Matas Caballero, nuestro colega portugués José Camões, la profesora italiana Katerina Vaiopoulos y David Felipe Arranz. También participaron jóvenes investigadores como Álvaro Cuéllar, Elena Muñoz y Antía Tacón. A todos ellos, muchas gracias por aceptar la invitación y por cumplir con los compromisos adquiridos.

Un apartado especial merece la aportación de los directores y actores que pasaron por los distintos coloquios para explicar su trabajo y atender todo tipo de cuestiones y sugerencias. El primer día tuvimos ocasión de asistir a un coloquio-espectáculo sobre los montajes de la obra *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara. En el patio del Palacio de Valdeparaíso se representaron unos fragmentos de la obra *Reinar después de morir* por parte de Lara Grube, la actriz portuguesa Ana Cris, Rita Barber y Juan Carlos Talavera, dirigidos por Ignacio García, director del Festival. El experimento deleitó al público asistente, como se recoge en la reseña que de este coloquio se incluye en estas actas.

El tercer día asistimos a otro de los actos tradicionales de estas Jornadas, como es el coloquio sobre el montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. En este caso, el encuentro fue previo a la representación de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, que pudimos ver esa misma noche, y en él participaron el director Lluís Homar, el escenógrafo Xabier Albertí y la actriz Beatriz Argüello, siendo moderados por el profesor Felipe B. Pedraza.

Otros amigos y colegas colaboraron de una manera desinteresada en el desarrollo de estas Jornadas y en los coloquios y debates que allí tuvieron lugar, como nuestro querido compañero Felipe B. Pedraza, o Piedad Bolaños, Antonio Serrano y Mar Zubieta, entre otros.

Las actas que hoy salen a la luz reúnen un conjunto de aportaciones muy destacable sobre la materia portuguesa en el teatro del Siglo de Oro. Hubo dos intervenciones excelentes que abordaron de manera general el teatro ibérico, tema propuesto por las Jornadas: la de María Rosa Álvarez Sellers y la de José Camões. Desgraciadamente,

esta última no ha llegado a tiempo para poder incluirla en estas actas. El apartado más nutrido es el que se refiere a las grandes figuras del Siglo de Oro: desfilan por estas páginas Calderón, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, etc. En otros apartados encontramos distintas aportaciones sobre dramaturgos nacidos en Portugal: Juan de Matos Fragoso, Jacinto Cordeiro, Ángela de Acevedo, etc. Completan el volumen las reseñas de los dos coloquios celebrados con actores y directores y la clásica sección titulada «Libros en escena», que recoge las publicaciones que se presentaron durante las Jornadas. Cabe destacar la amabilidad de Ignacio Amestoy que vino a presentar la edición de su obra *Lope y sus Doroteas o cuando Lope quiere, quiere*, que se ponía en escena en esos días en el corral de comedias. Además de la presentación del libro, tuvimos la suerte de presenciar una escena de la obra, interpretada por Daniel Migueláñez y Lidia Otón, gracias a la generosidad de los actores y de Ainhoa Amestoy, directora del montaje, que también participó en este acto. Muchas gracias a todos ellos.

Una vez más hay que destacar que todo fue posible gracias a un equipo entusiasta y experimentado formado por Almudena García, como secretaria de las Jornadas, y Alberto Gutiérrez Gil, Óscar García Fernández y Conchi Astilleros en la comisión organizadora, además de la ayuda inestimable de un grupo de becarios de nuestra universidad: Carmen Santana, Iván Gómez Caballero, Alberto Lara y Laura Moreno.

Creo no equivocarme si digo que las Jornadas se desarrollaron en un grato ambiente y que todos disfrutamos de las sesiones académicas, de los coloquios y del teatro que pudimos ver en las noches almagrañas. Las actas son un fiel reflejo del desarrollo de estas Jornadas de 2021 sobre Portugal en el teatro español del Siglo de Oro.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL
Universidad de Castilla-La Mancha

El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español

XLIV Jornadas de teatro clásico de Almagro

Palacio de Valdeparaíso, 13, 14 y 15 de julio de 2021

DIRECCIÓN

Rafael González Cañal

SECRETARÍA

Almudena García González

COMISIÓN ORGANIZADORA

Alberto Gutiérrez Gil

María Concepción Astilleros

Óscar García Fernández

BECARIOS

Carmen Santana Bustamante

Iván Gómez Caballero

Alberto Lara Ramírez

Laura Moreno Moreno

Programa

Martes 13

- 17:00 Recepción y entrega de documentos
- 17:30 Inauguración de las Jornadas
- 18:00 Ignacio ARELLANO (Universidad de Navarra): *Acudamos a lo eterno: «El Príncipe constante» de Calderón y los caminos del desengaño*. Presenta: Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
- 19:00 Coloquio sobre los montajes de la obra *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara, con Ignacio GARCÍA, Lara GRUBE, Ana CRIS, Rita BARBER y Juan Carlos TALAVERA

Miércoles 14

- 10:00 Francisco FLORIT DURÁN (Universidad de Murcia): *Portugal: espacio escénico en el teatro de Tirso de Molina*
- 11:00 Francisco DOMÍNGUEZ MATITO (Universidad de La Rioja): «*O nome lhe puseram, que inda dura*». *Doña Inés de Castro en la mitología de los amores desgraciados: «Reinar después de morir»*. Presenta: Piedad BOLAÑOS.
- 12:30 Libros en escena
Katerina VAIPOULOS (Universidad de Udine, Italia): *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso* (Madrid, Visor, 2020)
Ignacio AMESTOY (autor) y Ainhoa AMESTOY (directora escénica), *Lope de Vega y sus Doroteas* (Madrid, Oportet editores, 2021)
- 17:00 David Felipe ARRANZ (Universidad Carlos III, Madrid): *Autos, farsas y graciosos amores de la escuela de Gil Vicente: personajes, tramas y otros prodigios*
- 17: 30 Álvaro CUÉLLAR (Universidad de Kentucky, EEUU): *Hacia la transcripción y modernización automática de manuscritos e impresos teatrales del Siglo de Oro*
- 18:30 Juan MATAS CABALLERO (Universidad de León): *La materia portuguesa en una comedia colaborada: «También la afrenta es veneno», de Vélez, Coello y Rojas*
- 20:00 Asistencia a la representación de *Amor es más laberinto*, de Sor Juana Inés de la Cruz, por la Compañía Al Hilo Teatro. Teatro Municipal

Jueves 15

- 10:00 María Rosa ÁLVAREZ SELLERS (Universidad de Valencia):
Mensajes encriptados en torno a la Restauração portuguesa: hacia un canon teatral ibérico
- 11:30 Visita al corral de comedias / Visita al Museo Nacional del Teatro
- 13:00 Coloquio sobre la representación de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, Compañía Nacional de Teatro Clásico, con Xavier ALBERTÍ, Lluís HOMAR y Beatriz ARGÜELLO. Presenta: Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
- 17:00 Elena MUÑOZ RODRÍGUEZ (Universidad del País Vasco): *Reyes piadosos y reyes tiranos en el teatro de Jacinto Cordeiro*
- 17:30 Antía TACÓN (Universidad de Santiago de Compostela): *Las escritoras portuguesas de la comedia nueva: de Ángela de Acevedo a Joana Teodora de Sousa*
- 18:00 José CAMÕES (Universidad de Lisboa, Portugal): *Jornadas de ida y vuelta por el teatro ibérico*
- 19:00 Clausura
- 22:45 Asistencia al ensayo general de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, dirigida por Xavier Albertí. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Teatro Adolfo Marsillach

LOS GRANDES AUTORES Y LA MATERIA PORTUGUESA

ACUDAMOS A LO ETERNO: *EL PRÍNCIPE CONSTANTE* DE CALDERÓN, Y LOS CAMINOS DEL DESENGAÑO

Ignacio Arellano

UNIVERSIDAD DE NAVARRA, GRISO

Orcid: 0000-0002-3386-3668

1. OBSERVACIONES PREVIAS

En un artículo de título algo desplazado¹ sobre *El príncipe constante*, cita Lumsdem [1983: 497] un comentario del dramaturgo Edward Albee —que me parece viene a cuento— sobre su obra *La pequeña Alicia* y el efecto que tuvieron en su recepción las críticas. En la primera representación, dice,

los espectadores la encontraron completamente comprensible; más tarde, después de los comentarios de los críticos, el público se quedó muy perplejo. El drama no había cambiado en lo más mínimo, pero se le había pegado una etiqueta y a continuación lo que se percibía era la etiqueta y no la mercancía en sí...

Es algo que ocurre a menudo. Los análisis críticos, las interpretaciones y exégesis que marginan lo que de verdad sucede en la obra para justificar etiquetas, muchas

¹ Lumsdem titula su trabajo: «*El príncipe constante*, drama de la Contrarreforma. La tragedia de un santo mártir». En realidad es la segunda parte del título la que debe matizarse, porque don Fernando es santo y mártir en términos muy generales, no tanto en su sentido estricto. Me referiré a ello más adelante.

veces decididas de antemano, acaban cargando una obra de adherencias parasitarias que conviene descartar si se pretende aprehender con la máxima nitidez el sentido de la misma.

Lo que el lector o espectador de *El príncipe constante* advierte es una acción muy sencilla inspirada en hechos históricos adaptados —como es habitual— a los objetivos dramáticos de Calderón: las tropas portuguesas desembarcan en el norte de África con intenciones de conquistar Tánger; la empresa sale mal y el infante don Fernando cae prisionero. El rey de Fez propone canjearlo por la ciudad de Ceuta, en poder de los cristianos, pero don Fernando se niega, prefiriendo sufrir el cautiverio a que una ciudad entera quede en manos musulmanas, con riesgo seguro de ser forzada a la conversión al Islam. A causa de su actitud don Fernando soporta unas condiciones extenuantes y muere, tras padecer todo tipo de miserias y dolores, siempre firme y constante en la defensa de la fe católica. Cuando llega de nuevo otra flota portuguesa para liberarlo, es tarde. Don Fernando, ya muerto, se aparece al ejército cristiano, y lo guía victorioso con un hacha encendida hasta los muros de Fez, donde se canjean los prisioneros Muley, Tarudante y Fénix por el cadáver del príncipe, que será trasladado a Portugal para su enterramiento en un templo sagrado, y venerado como reliquia de un santo. Se cumple así también el desenlace anunciado de la acción secundaria, protagonizada por la bella princesa Fénix, que resulta «precio de un hombre muerto» [v. 2744]².

El núcleo de la obra es el comportamiento heroico del infante, fiel en mantener la fe y en preferir sufrimiento y muerte antes que ceder en su constancia, poniendo por encima de las comodidades y glorias humanas —en la vía del desengaño— la trascendencia de la vida eterna, por cuyos valores rige su conducta.

No parece que semejante acción, conducta y personaje ofrezcan mayores dificultades de comprensión a sus receptores. No puede ser más sencilla y clara.

Esta sencillez del planteamiento no quiere decir que la pieza carezca de elaboración compleja ni de componentes múltiples que evocan profundos sistemas intelectuales, religiosos y estéticos capaces de ser estudiados desde distintos enfoques: quiere decir que la maestría del dramaturgo los ha compuesto de tal modo que todo el público en general, aunque en niveles distintos, puede comprender perfectamente lo que está viendo y que toda aproximación crítica que obstaculice dicha comprensión resulta sospechosa de enfermedad erudita o malatía profesional. Y la crítica, a mi juicio, se ha excedido a menudo en sus observaciones sobre el sentido o sentidos de *El príncipe constante*, de manera que quizá sea conveniente depurar la obra de algunas

² Citaré por la edición de Cancelliere.

lecturas críticas adventicias que ha ido acumulando en su recepción, revisando algunos de los elementos fundamentales del drama.

Pero antes de abordar el «estado de la cuestión» crítica me parece interesante repasar algunas reacciones y comentarios transmitidos por los medios de comunicación a propósito de la puesta en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2021³, que pueden reflejar elocuentemente qué modos de aproximación proponen este tipo de ‘comentaristas culturales’.

2. RECEPCIONES A PROPÓSITO DE LA PUESTA EN ESCENA DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO EN 2021 Y SÍNTOMAS DE UNA ENFERMEDAD CULTURAL

¿Cómo han visto algunos comentaristas de prensa *El príncipe constante*, en distintos teatros españoles en los que se ha representado? ¿Cuál es la contribución de estos medios «de comunicación de masas» al conocimiento de la obra y su puesta en escena?

Si se miran al azar algunas de estas críticas, el resultado, avanza, es bastante melancólico y síntoma de una enfermedad grave si se tiene en cuenta que Calderón es uno de los pilares fundamentales de la historia cultural del mundo hispánico, y del teatro universal.

Emilio Trigueros [24-3-2021], por ejemplo, pone a sus disquisiciones el enigmático título de «Utopía y poder». Aquejado de una obsesión extraña por fugarse de España, afirma en el espacio de su artículo (que se lee en 4 minutos, avisa en un ladillo) que la puesta en escena extrema «acaba reflejando una España de la que cualquiera querría huir», en la que funciona «un sistema de poder» que construye, insiste, «una España que sin duda querríamos abandonar: la del estatismo asfixiante, los discursos monocordes, los repartos de prebendas»; y concluye que «las guerras de religión dividieron Europa en dos. La ciencia y el arte no pudieron con el ruido y la furia» etc.

Juicios inexplicables, ya que la acción de *El príncipe constante* no se desarrolla en España, sino en «el mar de Fez» y costas africanas de la imaginación calderoniana —de modo que de nada serviría huir de España; habría que huir de África—, no hay utopías, ni estatismo ni discursos monocordes ni repartos de prebendas, y las guerras

³ Apunto que cuando redacto estas líneas no he visto la representación, de manera que mis observaciones se refieren a los comentarios publicados, cuya fidelidad a la puesta en escena y a las opiniones de adaptador, director, etc. no puedo garantizar en este momento: solo pretendo ejemplificar algunos problemas que se traslucen a través de estos comentarios, escogidos aleatoriamente: los primeros que me salieron al paso en Internet. No por eso, creo, son menos significativos.

de religión que aparecen no son europeas, sino entre cristianismo —europeo— y el Islam —en este caso norte de África—, y el único sitio que cabe huir viendo la obra es del teatro, si el espectador se aburre, o de las prisiones moras los cautivos del drama... Asociados a estas afirmaciones que sugieren la España negra de siempre se advierten subterráneos otros fatigados prejuicios: así, afirma Trigueros que «Uno sale casi deprimido de ese mismo Teatro de la Comedia del que tantas veces ha salido exaltado por el vitalismo de Lope o, en este pasado invierno, por un genial Molière...»: es decir, frente al alegre vitalismo exaltador de Lope o Molière —genial, por supuesto— el pesimismo de Calderón ataca de nuevo. Sea como fuere, el comentarista regresa incansable a su visión de las estructuras de poder y de la huida de España: «a estas alturas empieza a estar claro que se puede intentar huir de España, y de muchos sitios, pero nunca se puede huir de las estructuras de poder»: porque, según nos enseña, hoy no disponen de nuestras vidas un rey cristiano y un musulmán, pero estamos explotados por «segmentos de mercado, electorados, identidades, “targets”...». Después de otra serie de consideraciones dudosamente ‘actualizadoras’ sobre los líderes populistas, termina con una nota de cierto optimismo —si supiéramos qué significa—, y que implica al parecer cierto valor actual para la pieza de Calderón: «Entre los señuelos demagógicos del momento y la omnipresencia de las organizaciones sociales dominantes, entre la utopía y el poder, nos queda la cultura» [sic].

¿Qué puede aprender sobre *El príncipe constante* un lector que dedica esos cuatro minutos a este comentario de Trigueros?

Alberto Ojeda [17-2-2021] se complace en evocar a «Calderón, dramaturgo constante en defensa de la libertad religiosa», y asegura que la obra ha sido «escenificada a cuentagotas» a causa de su complejidad ideológica. Acepta la interpretación del adaptador (Xavier Albertí) según la cual —parece— el drama es un «un alegato en favor de la libertad religiosa y del individuo frente a la razón de Estado y el dogmatismo» y una muestra además de «la ruptura de los corsés métricos». Cita de Albertí parece el siguiente pasaje que viene entrecomillado:

En una Europa donde se expande la islamofobia es importante que una obra como esta nos invite a reflexionar sobre el sustrato cultural común de las religiones abrahámicas: el cristianismo, el judaísmo y el islam, todas derivaciones del taoísmo, por cierto, y luego enfrentadas por las articulaciones políticas que se han hecho a partir de ellas.

Poco más hay en este articulito, pero ya me parece bastante, y bastante raro, porque Calderón no puede defender la libertad de conciencia —algo propio de pro-

testantes y seguidores de Maquiavelo, denunciado por todos los tratadistas católicos, y por Calderón mismo⁴—, que es, por otra parte, asunto que no aparece en la obra, ni parece muy sensato que si se quiere denunciar alguna «islamofobia» y propugnar una reflexión sobre el sustrato común de algunas religiones se elija una obra en la que el héroe muere para impedir que los pobladores de una ciudad sean obligados a hacerse musulmanes, y en la que el enfrentamiento religioso es uno de los temas centrales. En cuanto a la genealogía taoísta de las religiones citadas eludo opinar. Y tampoco entraré a discutir la fantástica tendencia al versolibrismo que advierte en la métrica calderoniana, y que continúa el tópico de que la métrica es un corsé, y no un instrumento expresivo de posibilidades inagotables en la pluma de un Lope o un Calderón.

No más útil es el de Gema Fernández [11-3-2021] quien asegura, de entrada, que *El príncipe constante* es «una obra que la censura española prohibió en el siglo XVIII, pero que ha recogido los elogios de diversas tradiciones teatrales europeas»⁵, y sigue con otra cita de Albertí, según la cual «nos enseña un camino de compromiso radical, dándonos herramientas para que el viaje a nuestro interior no nos lleve al abismo y la desesperación, sino a liberarnos de esa simple conciencia de que somos

⁴ El concepto de libertad de conciencia en el Siglo de Oro tiene implicaciones de cierta complejidad que no viene al caso tratar ahora, pero sobre la consideración general del concepto baste remitir a Ribadeneyra, *Tratado de la religión y virtudes...*, libro I, cap. 17: «no para aquí la impiedad de estos ministros de Satanás, mas pasa adelante y enseñan que los reyes y príncipes temporales no deben atender a la fe y creencia que sus pueblos tienen, sino a conservarlos en justicia y paz y gobernar la república de tal manera que cada uno siga la religión que quisiere con tal que sea obediente a las leyes civiles no turbe la paz de la misma república como lo hacían los gentiles, que admitían las sectas de los filósofos aunque fuesen contrarias entre sí y aprobaban todas las religiones por más desatinadas que fuesen... Esta es la libertad de conciencia que enseñan los políticos de nuestros tiempos; esta es la que han abrazado los herejes luteranos». Postura que Calderón comparte, según expresan textos como el de *El nuevo palacio del Retiro*: «Hombre. De la ciega Apostasía, / que es reina septentrional, / y que en el norte usurpadas / tiene al patrimonio real / todas las rebeldes islas / que boja el Britano Mar / es este memorial. Rey. ¿Qué / pretende en él? Hombre. Libertad / de conciencia, con que dice / que a vuestros pies estará / obediente. Rey. Deteneos, / no le abráis, no le leáis; / las orejas al hereje / dicen que se han de cerrar» (vv. 893-906). La actualidad del mensaje contenido en *El príncipe constante* habrá que buscarla en otro lado, desde luego.

⁵ Repite luego que «se prohibió su representación en España durante el siglo XVIII». Parece que el hecho de que una obra fuera prohibida en otros siglos (sobre todo «por la censura española») le confiere marchamo de modernidad para algunos opinadores. Claro que *El príncipe constante* no fue prohibida en el siglo XVIII. Hubo varias prohibiciones generales de comedias de santos y autos sacramentales (la más importante en 1765, renovada en 1778), pero no de *El príncipe constante*, que por otra parte no es exactamente una comedia de santos.

elementos de producción, compra y articulación de mercados». Dejo de nuevo a un lado la denuncia anticapitalista de los mercados que al parecer anda inserta en *El príncipe constante* y me limitaré, para dar una idea del grado de información que supone el comentario de Fernández que su representación no fue en absoluto prohibida por la censura española (¿por qué la iban a prohibir?). Cuñado [2014: 29-34] recoge una lista de las representaciones de la comedia en el siglo XVIII y los teatros que las acogieron en Madrid, Sevilla, Barcelona, Valencia, Valladolid, Toledo, etc.: en Madrid, hubo representaciones documentadas en 1709, en todos los años desde 1714 a 1719, en 1723, 1727, 1729, 1732, 1735, 1738; una laguna en la documentación conservada impide saber cuántas veces se repuso entre 1740 y 1762, pero luego constan más puestas en escena. Dicho de otro modo, las representaciones de *El príncipe constante* en el siglo XVIII en España muestran una presencia moderada, pero sin pausa. No sé de dónde habrá sacado Fernández la idea de una prohibición de la censura, pero si el nivel de información es este no cabe esperar mucho de estas críticas periodísticas.

La de Jon Mujika y José Mari Martínez [7-5-2021] al menos es original. El primer párrafo dice así:

PRIMERO eran cinco, con un magnetófono y envueltos en la bandera tricolor de Colombia. Y pronto fueron diez, cincuenta o más de un centenar. Venían de todas las latitudes de Bizkaia con canciones protesta que les subían del pecho a la garganta con rabia. Era puro desahogo. En algunos carteles podía leerse *Cali libre* y en otros *Acaben con el dictador*. Así fue acudiendo la gente a la plaza del Teatro Arriaga, donde se habían dado cita. Colombia vive días oscuros. Desde hace algo más de una semana, la violencia en las calles se ha intensificado después de que el Gobierno del país, liderado por el presidente, Iván Duque, impulsara una reforma fiscal que provocó un gran rechazo entre la población. A raíz de ella, se convocaron diversas protestas y manifestaciones por todo el territorio colombiano que han sido reprimidas de forma radical por las fuerzas de seguridad. A día de hoy se ha confirmado la muerte de 24 personas. Y en Cali la Organización de las Naciones Unidas (ONU), ha denunciado disparos y agresiones por parte de la policía contra integrantes de uno de sus equipos sobre Derechos Humanos. No, no era el teatro. Era la vida pura con su dramaturgia.

Y más adelante:

La libertad de cada persona, defendida hasta sus últimas consecuencias, lleva a Calderón a visitar zonas del comportamiento humano no visibles hasta ese momento, conjugando esa defensa con una fascinante exaltación de infinitos aspectos del

amor humano y su proyección hacia lo trascendente. Emergen grandes y desaforadas pasiones, pero también hondas convicciones y sacrificios. La libertad de cada persona, les decía. Como en Colombia⁶.

Sobre *El príncipe constante* no hay nada más.

Bastará por el momento. Lo que tienen en común los comentarios vistos —por más que no se exija grandes análisis a una nota de actualidad— es un desorden general, una gran pobreza de elaboración intelectual, una notable trivialidad y una falta de respeto a la figura de Calderón, cuya obra no se puede despachar con ocurrencias y sinsentidos. El público general que hubiera querido, quizá, algún tipo de guía para acudir a la representación o interesarse de algún modo por la obra no hallará ninguna ayuda en este tipo de futesas. Habrá otros comentarios más valiosos, supongo, pero como síntoma, los glosados no rayan a mucha altura.

Dejando ya este terreno conviene pasar al más especializado de la crítica, que ha atendido con cierta asiduidad a esta obra, cuyo renombre europeo se benefició de los elogios de Goethe y el éxito de representaciones vanguardistas como la famosa de Grotowski⁷.

3. APUNTACIONES CRÍTICAS Y METACRÍTICAS SOBRE *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*

El príncipe constante es una de las comedias de Calderón más transitadas por la crítica. No puedo ocuparme ahora de examinar toda esa bibliografía ni abordar todas

⁶ El final de este artículo, que viene a continuación de lo que he transcrito —es decir que es un artículo con principio y final sin nada en medio, y sin nada sobre *El príncipe constante*— es tal que así: «Testigos de todo cuanto les he contado [solo ha contado [¿han contado?]] lo de la manifestación colombiana] fueron el cineasta Pedro Olea, Leonor Bilbao, casi una leyenda en Txomin Barullo; Itziar Foruria, Alfredo Laborda, Elisa Sánchez, Mónica Velada, Leticia Armendariz, Santos Lázaro, Carmelo Ruiz, Esmeralda Herlo, Luis Egiraun, hombre muy vinculado al cine; Andoni Rentería, Leonor Martínez, Félix Linares, Olga Zarate, Javier Agirre, Begoña Iturriaga, Joseba Eloorriaga, Iñigo Alberdi, hombre fuerte de la Sociedad Coral; Mar Ortega, June Olabarria, Gotzone Escudero, Mixel Etxebarria, Miren Uriarte, admiradora confesa de la obra; Iñaki Murgialdai, Inés Barrio, Ane Zugaza, Marije Murgia, Ane San Emeterio y un buen número de gente dispuesta». Una croniquilla de sociedad. Léanse los nombres propios de esta gente notable bilbaína en negrita.

⁷ Muy conocido es el entusiasmo de Goethe, de quien se cita siempre aquello de que «si la poesía desapareciera completamente de este mundo sería posible reconstruirla sobre la base de esta obra». Ver Hernando Morata, 2015: 34-37, epígrafe «Recepción: de Goethe a Grotowski»; Baczyńska, 1996; Adillo, 2018.

las cuestiones tratadas en ella, de modo que me reduciré a seleccionar aquellos aspectos que me parecen más significativos, empezando por las fuentes a las que se atiene el dramaturgo.

El asunto de las fuentes

Lo primero que debería plantearse es el mismo concepto de fuente, que a mi juicio se debería limitar a aquellos materiales directamente implicados en la elaboración dramática, reflejados de manera definida, discernibles en textos concretos o en imágenes e ideas precisas coincidentes, y no involucrar cuestiones generales, tópicos extendidos provenientes de infinitos posibles lugares, o elementos mostrencos extendidos por toda la cultura del barroco.

Para *El príncipe constante* se han señalado muchas fuentes⁸ que en rigor no lo son, desde el *Epítome de las historias portuguesas* de Faria y Sousa hasta un pasaje de dos versos de la *Eneida* —que se refieren al caballo de Troya como «máquina preñada de armas»—, al que su entusiasta comentarista [Sánchez Jiménez, 2005] atribuye un valor hermenéutico clave —a todas luces excesivo, amén de discutible— para toda la comedia. Crónicas portuguesas, la comedia *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal* (atribuida a Lope y a Tárrega), las *Cartas a Lucilio* de Séneca, el libro de Justo Lipsio *De constantia*, la Biblia, la novela morisca, la comedia *El rey don Sebastián* de Vélez de Guevara, Sófocles, etc. han provocado superfluas disquisiciones de la crítica hasta llegar a extremos como el de Valbuena Briones [1983: 197-198], que indica como fuente del soneto a las flores («Estas que fueron pompa y alegría», vv. 1652-1665), que explora una vez más —con inigualable perfección, eso sí— el tópico de la flor como símbolo de la fugacidad de la vida humana, el emblema tercero de la segunda centuria de los *Emblemas morales* de Covarrubias, emblema que no tiene nada que ver, más allá del valor general del tópico, con el soneto calderoniano⁹.

⁸ Ver Sloman, 1950; resumen de las fuentes señaladas traen Cancelliere, 2000: 14-19; Hernando Morata, 2015: 15-19; Cuñado, 2014: 77-145. Este último editor dedica, como se ve, cerca de 70 páginas a comentar las fuentes, pero no demuestra que sean realmente fuentes de la obra, probablemente porque tal cosa es imposible, ya que no parecen serlo, estrictamente hablando. El título mismo de su sección («La obra y sus fuentes históricas, literarias y culturales») denuncia que más que de fuentes trata de lo que se pudiera llamar el contexto histórico y cultural, que no es lo mismo que las fuentes, aunque tenga su importancia.

⁹ Calderón no necesita a Covarrubias para ese soneto. En los *Emblemas morales*, el mote, sacado de Ovidio, es «Brevis usus in illo», la pintura es una rosa dentro del ouróboros, y la glosa: «La beldad, hermosura y lozanía / de la más linda dama es de manera / que como el prado pierde su alegría / en pasando la dulce primavera, / y como rosa alegre y fresca hoy día / mañana es fuerza que marchita

En la identificación de fuentes portuguesas destaca, por su entidad artística, el poema de Camões. Parker [1991: 354] afirma que la glorificación del mártir heroico de Portugal se desarrolla ya plenamente en *Os Lusíadas*, y Gulsoy-Parker [1960: 21] insisten en que «En 1572 para Camões don Fernando ya es un mártir heroico por la fe». Pero no creo que dos estrofas de *Os Lusíadas* [canto IV: 52-53] marquen el camino a Calderón para la construcción de su héroe, y sobre todo hay que precisar que en Camões don Fernando no es un héroe de la fe, sino de la patria portuguesa («amor da pátria»). Su perfil heroico —en solo dos estrofas, insisto, en las que se compara con ejemplos antiguos— es muy diferente al de Calderón:

Viu ser cativo o santo irmão Fernando,
 Que a tão altas empresas aspirava,
 Que, por salvar o povo miserando
 Cercado, ao Sarraceno se entregava.
 Só por amor da pátria está pasando
 A vida de senhora feita escrava,
 Por não se dar por ele a forte Ceita:
 Mais o público bem que o seu respeita.
 Codro, porque o inimigo não vencesse,
 Deixou antes vencer da morte a vida;
 Régulo, porque a pátria não perdesse,
 Quis mais a liberdade ver perdida.
 Este, porque se Espanha não temesse,
 Ao cativo eterno se convida:
 Codro, nem Cúrcio, ouvido por espanto,
 Nem os Décios leais fizeram tanto.

muera. / Loco es y no tiene entendimiento / quien pone en cosa frágil su contento. / La fresca rosa es apacible a la vista y da de sí suave olor, cuya fragancia conforta los sentidos, pero en breve tiempo se pasa esta su hermosura porque el viento la deshoja, el mismo sol que la ha criado la marchita. Tal es la beldad y hermosura de la mujer que de un día a otro se muda. Y ni más ni menos cualquier otra cosa de las que son debajo de la luna. Para significar esto, puse una sierpe que se muerde la cola, la cual significa el tiempo, y una rosa en medio por todo lo que él gasta y consume». Ver Peñasco González, 2015: 357, que subraya la topicidad del motivo y su reiteración «Los dos elementos de la imagen son por sí solos tópicos de larga tradición artística, aunque seguramente la fuente directa de la pintura sea Barthélemy Aneau, que incluyó como divisa un dibujo muy similar en *Picta Poesis* (Lyon, Macé Bonhomme, 1552) y en *Imagination poétique* (Lyon, Macé Bonhomme, 1552) con mote «Pardurable, peu durable [...] La conjunción de estas dos imágenes vuelve a aparecer frecuentemente y por separado, por poner solo un ejemplo de la emblemática, el ouróboros con diferentes aplicaciones aparece en el emblema CXXXIII de Alciato y en España lo recoge Juan de Borja en el 29 de sus *Empresas morales*».

Y así sucede con otros casos de fuentes supuestas: que Justo Lipsio escribiera un libro *De constantia* no quiere decir que Calderón lo usara como guía para su comedia. Quien lea el tratado de Lipsio no hallará más coincidencias que las naturales y muy generales sobre tal virtud y otras anejas (prudencia, humildad, etc.)¹⁰. No creo que el drama de Calderón se conciba como ilustración de una doctrina tomista sobre la virtud cardinal de la fortaleza, como propone Rodríguez Rodríguez:

El diseño del dramaturgo consiste en ilustrar, mediante la figura del infante don Fernando, la virtud cristiana de la fortitudo, definida en términos tomistas... [2000: 93]

Esto quizá es lo que le parece interesante a un erudito, pero tiene poco que ver con la pieza teatral de Calderón.

En cuanto a la glosa homenaje de Góngora «Entre los sueltos caballos» no corresponde con el concepto y la función de las «fuentes»¹¹.

No hace falta pensar mucho, pues, para darse cuenta de lo gratuito de semejante acumulación de supuestas fuentes para una obra que refleja una serie de valores muy generalmente asumidos, y en la que lo nuclear es la maestría dramática de Calderón y su capacidad de mover al espectador con la acción y los personajes. Las discrepancias entre los eruditos revelan, por otro lado, que esa búsqueda de fuentes no obedece a lo que está en la obra, sino a lo que está en la imaginación y los ímpetus profesionales de los analistas: así, para Sloman [1950: 42-60], que considera fuente la *Fortuna adversa...* (¿Tárrega?) las crónicas portuguesas no son relevantes, salvo quizá el *Epítome* de Faria y Sousa; Porqueras Mayo [1975: viii-ix], por el contrario, cree que Calderón se inspira en el *Epítome* de Faria y Sousa, y ve muy reducida la posible influencia de *La fortuna adversa* («La semejanza, artística y dramáticamente hablando, nos parece apenas visible»); Idalina Resina [2006], que pone en duda la importancia del *Epítome*, y señala que la obra de Faria apareció muy poco antes (en 1628) que el texto de Calderón (de 1629), aporta otra posibilidad, el poema portugués de Vasco Mouzinho *Alfonso Africano* (1611)...

En resumen: los estudiosos no parecen tener muy claro este asunto. Lo que sucede es que Calderón no necesita en realidad de ninguna de las fuentes que se han aducido. Le basta con tener noticia de la campaña portuguesa del siglo XV y la histo-

¹⁰ Para otros detalles sobre esta cuestión ver Paterson [1989] y Campbell [2004]. Creo que esta influencia de Lipsio no es en ningún caso directa.

¹¹ Ver especialmente para esta glosa Iglesias Feijoo [2010].

ria del infante don Fernando, que pudo adquirir, en la medida oportuna, de cualquier sitio. Sobre ese material básico ejerce la libertad de la Poesía sobre la Historia¹² y compone *El príncipe constante*, que integra coherentemente muchos elementos para los cuales tampoco necesita acudir precisamente a los libros de Lipsio, ni a los emblemas de Covarrubias...

4. EL DEBATE SOBRE EL GÉNERO

A la hora de interpretar un texto importa tener en cuenta el género al que pertenece y las convenciones que lo rigen para evitar, por ejemplo, las lecturas trágicas de comedias cómicas, como es práctica habitual en la llamada escuela anglosajona. Está clara, sin embargo, a pesar de desvíos de lectura como los aludidos, la distinción entre el terreno de la tragedia y el de la comedia cómica. Más complicada puede ser la taxonomía de los subgéneros situados en cada una de esas áreas.

En el caso de *El príncipe constante* el debate gravita en torno a dos polos: si es o no es una tragedia con un héroe trágico como protagonista; y en un nivel subordinado al anterior, qué tipo preciso de tragedia o no tragedia pudiera ser¹³.

Dejaré a un lado las discusiones generales sobre la posibilidad de tragedia en una cosmovisión cristiana —que se considera antitrágica—, concepción que influye en algunos juicios sobre *El príncipe constante*¹⁴, obra a la que muchos estudiosos niegan condición trágica a causa fundamentalmente del triunfo espiritual de su protagonista, como hace Güntert [2011: 265] para quien la obra termina con el triunfo de don Fernando a través de su sufrimiento y constancia, por lo que «no termina en tragedia»; y lo mismo aduce Arnold Reichenberger [1960]; o Gulsoy-Parker [1960: 22] atentos a la victoria espiritual del infante. Ruiz Ramón, por su parte [1979: 232], califica a don Fernando de héroe antitrágico, como todos los santos. Valbuena Prat [1974: 303-304], en cambio, propone la etiqueta de «tragedia cristiana» y es usual en otros estudiosos la de «tragedia» o «drama» «de mártir».

¹² Consta, por ejemplo, en las crónicas que don Fernando sí quería ser canjeado por Ceuta... pero esta actitud no le servía para el drama. Ver Arellano [1988; 1998; 2012] para las relaciones de Historia y Poesía en la dramaturgia barroca.

¹³ Ver resumen de las discusiones sobre el género de *El príncipe constante* en Cancelliere [2000: 23-31]; Cuñado [2014: 49-76].

¹⁴ Ver además de los citados arriba, Hesse [1991]; González Maestro [2003]; Campbell [2011]; Hernando Morata [2015].

Parker [1991: 377] no cree esencial la discusión sobre la tragedia a propósito de *El príncipe constante*, pero apunta que se trata de una historia de derrota y fracaso en el plano de los valores humanos, lo que configura a la obra como un «drama cristiano».

Wilson y Entwistle [1939], en fin, llegan a calificarlo —a todas luces excesivamente— de auto sacramental. Etc.

La cuestión alcanza sus vertientes más discutidas en torno al concepto de comedia de santos o hagiográfica¹⁵. Lo que desorienta a los estudiosos es la presencia de un héroe calificado de santo, y a la vez la ausencia («resulta sorprendente» dice Barne [2020: 78] de los efectos maravillosos que caracterizan al género, con sus tramoyas de milagros y efectos especiales, de los cuales solo se contempla la aparición final, bastante discreta, del infante después de muerto, con una luz en la mano. Es bastante significativo que la comedia no haya sido muy analizada desde la perspectiva del género hagiográfico: parece haber cierta intuición de que no corresponde a este ámbito, a pesar del protagonismo de un héroe santo.

En realidad esa intuición no anda descaminada. La estructura de *El príncipe constante* no responde a la de una comedia de santos, porque don Fernando no es, rigurosamente hablando, un santo. Hay que recordar aquí el decreto de Urbano VIII en 1625, sobre el culto a los santos y los relatos hagiográficos, en el que restringe la difusión de milagros y actos maravillosos atribuidos a personas con fama de santidad, pero que no han recibido la aprobación formal de la Iglesia. A partir de este momento, los autores de vidas ejemplares tienen cuidado de aclarar que cuando usan «las palabras de santidad, santa, milagros, mártir, virgen, y reliquias, y otras semejantes, se entiendan en el sentido común»¹⁶. Comedias como *La santa Juana* de Tirso de Molina fueron corregidas por la censura en este sentido. Calderón no pretendía hacer, creo, una comedia de santos, pero en cualquier caso una observación de Bances Candamo en su *Teatro de los teatros* [33 y ss.], que no he visto en la bibliografía consultada, podría aclarar la cuestión. Para Bances, las clases de comedias se reducen a dos:

Dividirémoslas solo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de santos son historiales también, y no otra especie. [...] el argumento de una comedia histo-

¹⁵ Ver sobre el género de la comedia hagiográfica Aparicio Maydeu [1993]; Llanos [2005]; Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, eds. [2008]: *La comedia de santos*; Cazés [2015].

¹⁶ Así se aclara por ejemplo en la «Protestación» de la *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación*, del padre Salmerón, adonde corresponde la cita de arriba. Bien es verdad que a menudo los relatos desmienten las protestas de los prólogos, exaltando las maravillas milagrosas de los personajes cuyas vidas ejemplares narran.

rial es un suceso verdadero de una batalla, un sitio, un casamiento, un torneo, un bandido que muere ajusticiado, una competencia, etc. Son de esta línea las comedias de santos...

Comedia historial, desde luego, pero más que «de santos», *El príncipe constante* podría definirse como una comedia «con santo», de modo semejante a como se suelen distinguir comedias de figurón y comedias *con figurón*, según la influencia que el personaje tiene en la estructura general de la obra. Y santo en el sentido general obediente al decreto de Urbano VIII, que en esta ocasión admite un milagro discreto, sin grandes tramoyas, y como efecto de culminación del desenlace ejemplar.

El debate genérico de lo que he llamado nivel subordinado no tiene demasiada importancia en este caso¹⁷, ya que lo esencial es la distinción entre obra seria —recibida por un espectador que comparte emocionalmente los sufrimientos de los protagonistas y experimenta la compasión y el temor— y cómica, y no cabe duda de que *El príncipe constante* es una obra seria o trágica si apelamos a los efectos producidos. Sea cual fuere la etiqueta que le asignemos (comedia heroica, comedia de santos, con santo, tragedia cristiana, drama de mártir...) el modo de recepción y las valoraciones de los actos contemplados no varían sustancialmente y quedan marcados por el dominio que ejerce el personaje central, el infante don Fernando.

5. DON FERNANDO Y SU CONSTANCIA

Protagonista trágico o antitrágico (según el criterio que se adopte), en cualquier caso, don Fernando es el centro absoluto del drama y provoca la compasión, con un impacto emotivo que algunos pueden considerar catártico —sean cuales fueren los límites del concepto de catarsis—. Salvo casos excepcionales, la crítica lo reconoce como un héroe sin fisuras. Es extraño el juicio de Alexander Parker —quizá en aplicación de su concepto de justicia poética o en seguimiento de la doctrina aristotélica sobre la condición de los héroes trágicos, ni totalmente inocentes ni totalmente culpables— que ve en el infante un vano orgullo, y una arrogancia confiada en la victoria, de manera que «merece cargar con la culpa de la derrota» [1991: 362-363], derrota que convierte en triunfo espiritual superador del fracaso humano.

¹⁷ Lo que importa es la utilidad hermenéutica del género; si se trata solo de poner un rótulo que no influye en la percepción del sentido de la obra —como sucede con *El príncipe constante*—, la discusión sobre las etiquetas no es rentable.

La percepción del heroísmo de don Fernando presenta matices diversos e integra una serie de elementos que merecen comentario.

Algunos [Lumsdem, 1983] han visto en don Fernando un fenómeno de conversión semejante al de San Pablo en el camino de Damasco¹⁸, pero hay que tener en cuenta que lo que presencia el espectador es una reacción a las circunstancias cambiantes en las que se desenvuelve el infante, y no un cambio de sus creencias o valores. Desde el comienzo proclama don Fernando que su empresa está al servicio de la fe católica y de Dios:

La fe de Dios a engrandecer venimos [v. 552]

y por la fe muramos
pues a morir venimos [vv. 869-870]

Y cuando queda preso, la reiteración del ambiguo consejo que da a don Enrique («Dirasle a nuestro hermano / que haga aquí como príncipe cristiano / en la desdicha mía» [vv. 951-953]; «Esto te encargo y digo / que haga como cristiano» [vv. 955-956]) no puede menos que ser interpretada como avance de la decisión de persistir en el cautiverio para salvaguardar la ciudad de Ceuta. La constancia de don Fernando en la fe caracteriza al personaje, pues, como rasgo esencial, no sujeto a conversiones, sino a desarrollos según lo pida la acción.

Un modo de servir a esa fe sería la conquista de espacios para la religión de Cristo, como se plantea con el ataque a las costas africanas; una vez que ese primer proyecto fracasa, don Fernando ha de enfrentarse a una decisión personal, poniendo en la balanza a la ciudad de Ceuta y la fe cristiana —valores eternos—, por un lado, y por otro, su propia seguridad y libertad —valores humanos y por tanto efímeros—. Consciente de la fragilidad e inconsistencia de los bienes y glorias humanas y de toda la vida mortal, asume la lección de desengaño y se dirige hacia lo eterno, alcanzable a través de la constancia en la fe hasta la muerte gloriosa del mártir.

Las menciones de la Fortuna —como motivo dramático, no como creencia pagana, ya que «no hay más Fortuna que Dios», como reza el título de uno de los mejores autos de Calderón— abundan en esa lección de inestabilidad que conduce al desengaño:

¹⁸ Según Lumsdem, don Fernando rechaza la liberación y acepta la muerte: «es pues, una conversión en el sentido más literal de la palabra», «tan fulgurante como la de san Pablo en el camino damasceno» [Lumsdem, 1983: 500].

Sufrid con ella [con la prudencia] el rigor
del tiempo y de la Fortuna,
deidad bárbara, importuna,
hoy cadáver y ayer flor [vv. 1081-1084]

nace el hombre
sujeto a Fortuna y muerte [vv. 1640-1641]

Fortuna y muerte, sobre todo la muerte, manifiestan una lección omnipresente:
la vida es una jornada breve y todos sus caminos conducen al mismo desenlace:

que si para una jornada
salió el hombre de la tierra,
el fin de varios caminos
es para volver a ella. [vv. 1441-1443]

Pero ¿qué mal no es mortal,
si mortal el hombre es,
y en este confuso abismo
la enfermedad de sí mismo
le viene a matar después?
Hombre, mira que no estés
descuidado; la verdad
sigue, que hay eternidad,
y otra enfermedad no esperes
que te avise, pues tú eres
tu mayor enfermedad.
Pisando la tierra dura
de continuo el hombre está
y cada paso que da
es sobre su sepultura. [vv. 2506-2520]

Bien sé, al fin, que soy mortal
y que no hay hora segura,
y por eso dió una forma
con una materia en una
semejanza la razón
al ataúd y a la cuna.
Acción nuestra es natural,

cuando recibir procura
algún hombre, alzar las manos
en esta manera juntas,
mas cuando quiere arrojarlo
de aquella misma acción usa,
pues las vuelve boca abajo,
porque así las desocupa.
El mundo, cuando nacemos,
en señal de que nos busca,
en la cuna nos recibe
y en ella nos asegura
boca arriba; pero, cuando
o con desdén o con furia
quiere arrojarnos de sí,
vuelve las manos que junta
y aquel instrumento mismo
forma mi materia muda,
pues fue cuna boca arriba
lo que boca abajo es tumba.
Tan cerca vivimos, pues,
de nuestra muerte, tan juntas
tenemos cuando nacemos
el lecho como la cuna.
¿Qué aguarda quien esto oye?
Quien esto sabe, ¿qué busca? [vv. 2385-2416]

Solo puede buscar morir por la fe en conquista de la vida eterna:

la muerte sí; esta te pido,
por que los cielos me cumplan
un deseo de morir
por la fe; que, aunque presumas
que esto es desesperación,
porque el vivir me disgusta,
no es sino afecto de dar
la vida en defensa justa
de la fe, y sacrificar
a ella vida y alma juntas.
[...]

firme he de estar en mi fe,
porque es el sol que me alumbra,
porque es la luz que me guía,
es el laurel que me ilustra.
No has de triunfar de la Iglesia,
de mí, si quisieres, triunfa;
Dios defenderá mi causa,
pues yo defiendo la suya.
[vv. 2419-2428, 2459-2466]

Para sufrir Fortuna y muerte debe apelarse a la prudencia y a la constancia, virtud que se suele poner en relación con el neoestoicismo y en concreto con textos como el *De constantia* de Justo Lipsio¹⁹.

todos sepan
que hoy un príncipe constante
entre desdichas y penas
la fe católica ensalza,
la ley de Dios reverencia. [vv. 1410-1414]

Por mi Dios y por mi ley
seré un príncipe constante
en la esclavitud de Fez [vv. 1895-1897]

A mi juicio, sin negar el contexto parcial del estoicismo, no es necesario descender a niveles extremos de detalle, y cumple apuntar además que don Fernando no se ciñe a la impasibilidad propia de los estoicos, tal como la enuncia el mismo rey de Fez en el arranque de la obra («en un ánimo constante / siempre se halla igual semblante / para el bien y el mal», [vv. 162-164]: en efecto, el infante se queja reiteradamente y expresa su dolor y su miseria²⁰:

mar, un mísero con llanto
vuestras ondas acrecienta [vv. 1399-1400]

¹⁹ Ver Paterson [1989]; Campbell [2004]; Hernando Morata [2015: 19-24].

²⁰ No me parece atendible la interpretación de Stroud [2006], que ve en don Fernando una inclinación masoquista que halla, por ejemplo, placer erótico en el conflicto con el rey de Fez, a través de la violencia y el deseo... Me parecen invenciones fantasiosas de poca utilidad.

¿Que un instante mi historia
no deje de cansar a la memoria?
Triste estoy y turbado [vv. 1521-1523]

Etc. Su constancia no es estoica en cuanto impasible, sino cristiana, en cuanto acepta el sufrimiento como hace el mismo Cristo en el huerto de los Olivos, tras pedir al Padre que le aparte el cáliz de la amargura, si fuera posible²¹. Sufrimiento experimentado y superado por Dios, y no ignorado con estoicismo humano.

Fernando no puede aceptar el canje por Ceuta porque asume que él es solo un hombre, mortal, débil, humilde («¿Quién soy yo? ¿Soy más que un hombre?» [v. 1361]) y además porque Ceuta es de Dios: «¿Por qué no me das a Ceuta?», pregunta el rey; «Porque es de Dios y no es mía», contesta Fernando [vv. 1454-1455]. En un largo parlamento explica don Fernando su postura con más argumentos [vv. 1266-1422].

Calderón dispone el proceso según una gradación climáctica de patetismo creciente. En una primera fase, como personaje de familia real, sufre una cautividad privilegiada, que cambia radicalmente cuando se niega a la cesión de Ceuta. El rey moro ordena tratarlo como al más bajo de los esclavos y Fernando desciende al abismo de los dolores, según el modelo de Job, no tanto en lo que se refiere a la constancia y paciencia²², sino en cuanto a la conformación de la visualidad patética de la puesta en escena: lo ponen en un muladar [v. 1951] y lo sacan, extenuado, en brazos con «una estera en que sentarle» [acotación tras v. 2205], desde la cual recuerda a Job [v. 2212] cuyas maldiciones al día en que nació niega, agradeciendo en cambio la luz del día.

En el final el espectador asiste a una discreta apoteosis del santo, que aparece después de su muerte, con una luz en el único efecto escénico maravilloso: no hay

²¹ Don Fernando, naturalmente, practica en su medida la *imitatio Christi*, pero no es preciso identificar su personaje como símbolo del mismo Cristo, como llega a hacer Norval [1973: 28]: «Fernando symbolizes Christ and the theme is His Redemption of the world, here symbolized in Fénix»...). Otras observaciones sobre el modelo cristológico en Hernández Nieto [2011].

²² En realidad no se comprende bien por qué Job se hace ejemplo de paciencia: Job se queja de sus desgracias, maldice el día en que nació, argumenta a Dios (7, 11: «no refrenaré mi boca; hablaré en la angustia de mi espíritu, y me quejaré con la amargura de mi alma», responde a los «amigos» (?) que suponen en él faltas merecedoras de castigos... Discurre por fin Job sobre la brevedad de la vida (14), y proclama la soberanía de Dios (26), pero después de un denso conflicto espiritual. Muy interesante es la lectura que hace René Girard en *La ruta antigua de los hombres perversos*. Para los modelos iconográficos que subyacen a la composición calderoniana (Job, género de vanitas, etc.) ver Cancelliere, [2000: 48-50; 61-66]; y Cancelliere [1994].

aquí ostentosos efectos visuales. En *El príncipe constante* lo visual está al servicio del mensaje y del patetismo heroico de don Fernando, no para constituirse en protagonista de la *admiratio* trivial provocada por las tramoyas milagreras.

6. LA ACCIÓN SECUNDARIA Y LA PRINCESA FÉNIX

A los componentes épicos y trágicos que incorpora don Fernando se suman los líricos que introduce la acción secundaria centrada en la princesa Fénix, hija del rey de Fez.

La trama amorosa entre Fénix y Muley (con sus amores contrariados por el proyecto de casarla con Tarudante, infante de Marruecos) no es, sin embargo, lo esencial²³. Si don Fernando ejemplifica, en sus vertientes más apegadas a lo terreno, la nobleza, el valor y la cortesanía, Fénix es el arquetipo de la belleza humana.

La obra comienza con la aparición de Fénix en su jardín, dominada por la melancolía. Como es usual, esta dolencia o enfermedad se define por su falta de motivos, frente a la tristeza. Pero aunque Fénix no identifica motivos para su desánimo, el texto y la puesta en escena orientan al espectador: los cautivos cantan unos versos significativos:

Al peso de los años
lo eminente se rinde,
que a lo fácil del tiempo
no hay conquista difícil [vv. 21-24]

El tiempo todo lo destruirá, a Fénix misma y a su belleza y esa intuición es la que melancoliza a la hermosa princesa. La escena continúa pidiendo que le lleven un espejo, objeto cuyo sentido emblemático no escaparía a un espectador barroco. De todas las posibles lecturas del espejo, la canción de los cautivos y el contexto del motivo —en otras obras de Calderón y de escritores del Siglo de Oro—, apuntan inequívocamente a su valor simbólico de desengaño²⁴ —por más que Fénix lo utilice como instrumento de narcisismo—, como en su reiterada presencia en cuadros de *vanitas*.

²³ Casi lo más relevante es la oportunidad de glosar el romance gongorino «Entre los sueltos caballos», aplicándolo al caso de Muley, liberado caballerosamente por don Fernando para que pueda regresar a su amada Fénix. Algunos críticos, como Spitzer [1976] han reparado en el poco entusiasmo amoroso de Fénix. Lo cierto es que no era ese el aspecto que interesó a Calderón en el marco de *El príncipe constante*.

²⁴ Ver Gállego [1991: 223-224].

En varios textos de Calderón se percibe el motivo, con otras complejas implicaciones morales y teológicas: la Naturaleza Humana (Infanta en el auto de *El veneno y la triaca*) después de la caída original, se asoma a una fuente para contemplar su nuevo aspecto, una vez que ha perdido la inocencia y ha dado entrada, por tanto, a la muerte en el mundo: la fuente, esto es, el espejo, refleja una calavera:

Aunque estés tan turbia, en ti,
fuente, he de verme. ¡Ay de mí!
Un yerto cadáver es
el que llego a mirar, pues
nada soy de lo que fui. [vv. 1004-1007]

La melancolía de Fénix se agrava con una visión premonitoria²⁵ y fúnebre en la que una especie de caduca hechicera, «espíritu en forma humana» [v. 1007] le avisa que su hermosura ha de ser precio de un hombre muerto [vv. 1029-1030].

La escena de los sonetos en el jardín es esencial para comprender la melancolía de Fénix y su función como personaje dramático. Fénix, en efecto, solicita que le lleven flores para alegrarse con sus colores, y don Fernando, como cautivo servicial, acude con un ramo de rosas y de flores de la maravilla, que le incitan a pronunciar su famoso soneto:

Estas, que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.
Este matiz, que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
¡tanto se emprende en término de un día!
A florecer las rosas madrugaron
y para envejecerse florecieron;
cuna y sepulcro en un botón hallaron.
Tales los hombres sus fortunas vieron;

²⁵ Calderón presenta el episodio con ambigüedad ¿sueño, visión fantástica, alucinación?: el texto parece indicar que Fénix se duerme, pero la despierta inmediatamente un ruido, y al despertar ve a la vieja espantosa. Muchos críticos creen que se trata de un sueño. Lo que resulta evidente es que se pretende comunicar un efecto ominoso con mecanismos verosimilizadores. Por lo demás, cabe recordar que uno de los efectos de la melancolía eran las alucinaciones y visiones terroríficas.

en un día nacieron y espiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron. [vv. 1652-1665]

En el diálogo previo al soneto Fénix y don Fernando han comentado la cualidad efímera de la flor de la maravilla²⁶, que responde a la descripción del iris de oro, nieve y grana del soneto, que menciona a su vez explícitamente a las rosas.

No hacen falta más comentarios sobre la tópica lección de desengaño, expresada con admirable eficacia, por más que resultara incógnita para Antonio Machado, quien expresó un juicio ininteligible²⁷ sobre la «corrección silogística» del soneto (asunto ajeno completamente al poema) que lee como ejemplo de «escolástica rezagada». Juicio tanto más arbitrario cuanto que ignora que el soneto se integra en una pieza teatral en la que alcanza su sentido en relación con los conflictos de los personajes y el mensaje global de la acción. Quien sí parece comprender la advertencia es Fénix, que responde con el soneto a las estrellas:

Esos rasgos de luz, esas centellas,
que cobran con amagos superiores
alimentos del sol en resplandores,
aquello viven que se duelen dellas.
Flores nocturnas son; aunque tan bellas,
efímeras padecen sus ardores,
pues si un día es el siglo de las flores,
una noche es la edad de las estrellas.
De esa, pues, primavera fugitiva
ya nuestro mal, ya nuestro bien se infiere;
registro es nuestro, o muera el sol o viva.
¿Qué duración habrá que el hombre espere
o qué mudanza habrá que no reciba
de astro que cada noche nace y muere?
[vv. 1686-1699]

De nuevo la crítica se ha enredado es disquisiciones a mi juicio arbitrarias sobre la diferencia de las cosmovisiones reflejadas en ambos sonetos, suponiendo en el primero una actitud cristiana y espiritual, y en el segundo una visión materialista y fatalista

²⁶ *maravilla*: «una hierba que produce una flor azul listada de rayos rojos [...] se marchitan inmediatamente que les da el sol» [*Diccionario de Autoridades*]. Para la fragilidad de la maravilla recuérdese el poema de Góngora: «Aprended, flores, en mí / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui/ y sombra mía aun no soy». Más testimonios de esa fragilidad de la flor en CORDE.

²⁷ Lo recoge Cancelliere [2000: 104].

musulmana²⁸. Creo que —aparte de constituir momentos de lucimiento para los actores— los dos reflejan lo mismo: flores y estrellas son imágenes concentradas de la fugacidad. En Calderón, por otra parte, es muy frecuente la equiparación poética de ambas, cruzando los atributos (flores como estrellas del campo; estrellas como flores del cielo).

El jardín con sus flores, espacio coherente con la belleza de la princesa, es reinterpretado por el cautivo don Fernando en la vía del desengaño y del *tempus fugit*, lo que permite extraer una lección moral y religiosa, pues toda la belleza de esas flores que lo engalanan muere en un día, como la vida del hombre.

El personaje de la princesa Fénix conoce otra interpretación inadmisibles, que conviene aclarar, propuesta por Spitzer y apoyada, con variaciones, sobre todo por Alberto Porqueras Mayo.

En lo esencial, Spitzer advierte una relación amorosa, íntima, entre don Fernando y Fénix, e interpreta en este sentido algunos pasajes, como la canción de los cautivos —ya citada [vv. 21-24]—, que comenta:

lo eminente debe ser Fernando, que será alcanzado por la muerte, al paso que lo fácil del tiempo debe referirse a la juvenil belleza de Fénix, para quien toda conquista es fácil (la de Muley, la de Tarudante y —quizá— la de Fernando) [Spitzer, 1976: 601]

Interpretación insostenible, porque el pasaje es una evidente ponderación del motivo del tiempo destructor de todo, en la senda del desengaño que se insinúa ya desde el comienzo.

La lectura que hace Spitzer del segundo pasaje clave es igualmente errada. Cuando Fénix pide las flores, Fernando se las trae, interrumpiendo las tristes reflexiones de la princesa, que a su vez interrumpe el discurso iniciado por Fernando:

FÉNIX. Ya mis desdichas creí:
¡precio de un muerto! ¡Quién vio
tal pena! No hay gusto, no,
a una infelice mujer.
¿Que al fin de un muerto he de ser?

²⁸ Cancelliere recoge el estado de la cuestión y la bibliografía —que aquí ahorro citar en detalle— en su nota 107 [49-50], repasando comentarios de Spitzer, Regalado, O'Reilly, Orduna... sobre esta supuesta distinción de ideologías o posturas espirituales que me parecen añadidos de los estudiosos sin base textual en estos dos sonetos, aunque sin duda los dos personajes tengan posturas espirituales distintas, religiones distintas, actitudes distintas, etc.

¿Quién será este muerto?

Sale don Fernando con las flores.

FERNANDO.	Yo.
FÉNIX.	¡Ay, cielos! ¿Qué es lo que veo?
FERNANDO.	¿Qué te admira?
FÉNIX.	De una suerte me admira el oírte y verte. [vv. 1616-1624]

Spitzer escribe al respecto:

Fernando, volviendo con las flores, se limita a pronunciar una sola sílaba fatal: Yo. [...] Yo no vacilo en afirmar que cualquiera que no interprete el significado de la respuesta «Yo» en la escena misma rehuye el deber de explicar toda la escena y la posición estructural de la acción de Fénix [...] ¿Cómo puede Fernando designarse a sí mismo como el muerto al que se refiere el oráculo, el muerto a quien pertenece Fénix [...] Solamente una medida a colmo de sentimiento apasionado puede justificar un olvido de todas las formas sociales —de primer saludo, de lenta aproximación— y una tan firme y sólida respuesta a la pasiva auto interrogación de la princesa [...] El «Yo» delata una relación íntima con la princesa [...] el gesto de llevarle las flores va acompañado de una afirmación de su «servicio de amor» para Fénix [610-611]

Pero nada de eso sucede en realidad; el estudioso no ha comprendido la dinámica de la escena. Fernando no responde a las palabras de Fénix, que no ha oído²⁹, sino que empieza a hablar. La exclamación de Fénix interrumpe el discurso iniciado. La nota de Cancelliere [2000: 224] lo aclara suficientemente: «Fernando al salir al tablado está para empezar un parlamento diciendo “Yo” y nunca conoceremos por qué Fénix lo interrumpe»; también Parker, que se opone a la lectura de Spitzer, señala lo que pasa:

El «Yo» de Fernando contestando la pregunta que Fénix se hace a sí misma es una coincidencia accidental y no la réplica consciente de Fernando a una pregunta, puesto que él no la oye. Los presagios accidentales de este tipo no son infrecuentes en Calderón... [Parker, 1991: 370]

²⁹ Pudiera haber oído algo —como aduce Spitzer—, pero el desarrollo de la escena supone que no ha sido así.

El texto quedaría más claro si en vez de poner un punto, como hacen todos los editores, se pusieran puntos suspensivos tras el pronombre: «Yo...».

Se trata, por tanto, de un efecto agorero, como otros muchos casos de Calderón, pero no implica ninguna relación íntima entre ambos personajes.

Porqueras Mayo [1977], en apoyo de estas supuestas relaciones amorosas añade otro pasaje, igualmente mal leído; cuando Fernando cae prisionero el rey de Fez le comunica que debe ir con él:

Y agora vuestra alteza,
a quien debo esta honra, esta grandeza,
a Fez venga conmigo. [vv. 943-945]

A lo que Fernando, cortés, responde: «Iré a la esfera cuyos rayos sigo» [v. 946]. Y Muley, que debe a don Fernando la libertad que en una ocasión anterior este le ha devuelto, y cuya generosidad quisiera corresponder, manifiesta su pesar al ver prisionero al infante:

(Por que yo tenga, ¡cielos!,
más que sentir entre amistad y celos) [vv. 947-948]

La escena la interpreta Porqueras:

Fernando es hecho prisionero y Calderón recurre al ambiguo término de esfera: «iré a la esfera cuyos rayos sigo». Con este término se puede desencadenar una sacudida de múltiples interpretaciones. Dentro del ambiente de cortesanía amorosa de la que ha hecho alarde Fernando en momentos más propicios encajan bien las sospechas de Muley [...] Es posible que Calderón, en este momento de la obra, no hubiese decidido todavía el papel que Fernando debía jugar como nuevo rival en el tema amoroso Fénix-Muley, de aquí que no lo encaje totalmente en una trayectoria única. Se limita, una vez más a ofrecer toques capaces que podrían recogerse más tarde en una intriga amorosa más (que podría estar centrada en Fénix...). [1977: 694]

Otra vez se describen cosas que no existen en la obra. Muley no expresa ninguna sospecha sobre posibles celos que puedan aquejarle por amoríos entre Fernando y Fénix; lo que dice es que a los celos que le afligían por causa de Tarudante, ahora debe añadir el sentimiento que su amistad por don Fernando le ocasiona al verlo prisionero. La esfera es imagen por la corte de Fez, en la que un sol (el rey moro) emite sus

rayos, que Fernando sigue. Es un lenguaje caballeroso que manifiesta el respeto que se debe a los personajes de la realeza aunque sean enemigos, y que pone de relieve la cortesanía con la que se tratan en una primera etapa del cautiverio³⁰.

7. FINAL. IDEOLOGÍA CONTRARREFORMISTA Y VALORES ATEMPORALES DEL DRAMA

Fuera de aspectos que en todo caso serían marginales —y que a mi juicio no vienen a cuento—, como las posibilidades de sentidos políticos que señalan Parker [1991] (crítica de la política agresiva imperialista) o Rodríguez Puértolas [1991] (defensa del sistema monárquico nobiliario, en la línea defendida por Maravall), me parece claro que el núcleo de *El príncipe constante* es el caso de un héroe que «articula valores e imaginario de la Contrarreforma según las dicotomías de una tensión dialéctica típica de la edad del desengaño» [Cancelliere, 1994: 177], y que consciente de la fugacidad de la vida humana y sus glorias, deseos, felicidades y dolores, para evitar un canje que considera inaceptable (un hombre por la fe de toda una ciudad) asume el cautiverio con constancia cristiana y heroísmo basado en la esperanza de hallar en la eternidad lo que no puede dar la vida terrena.

La dimensión religiosa conectada con la visión contrarreformista es evidente, pero el drama no es una ilustración exclusiva de un pensamiento o una doctrina ligada a una sociedad y a un tiempo, sino el ejemplo —con valor atemporal— de cómo una creencia trascendente firmemente asumida y un juicio preciso sobre la jerarquía de valores en la perspectiva de la fragilidad de la vida, puede cimentar la heroica constancia de una voluntad que supera el sufrimiento. Que el mensaje de *El príncipe constante* es adaptable a otras circunstancias lo prueban, sin ir más lejos, sus notables representaciones polacas, como ha estudiado la crítica y subraya Leszek Nialy:

Para los románticos polacos esta obra, más que ninguna otra, ofrecía una respuesta perfecta a la trágica situación de su país, haciendo hincapié en la única postura posible la de una firme y extremada resistencia que, según ellos, podía adoptarse frente a la continua opresión ejercida a diario por las potencias ocupantes [2001, en línea, sin paginar]

³⁰ Otra afirmación sin mucho sentido es la de que sería posible que «en este momento de la obra, no hubiese decidido todavía el papel que Fernando debía jugar...», descripción que no responde a ningún modo de escritura. Calderón obviamente no escribe la comedia improvisadamente. Si no tenía claro el papel de un personaje lo habrá trabajado hasta aclararlo, y ese resultado final es el que pasa a la redacción definitiva.

O Sabik:

el drama calderoniano más conocido, más leído y representado en Polonia, sigue siendo *El príncipe constante*. Las representaciones de esta obra constituyeron verdaderos triunfos del arte teatral polaco, debido a la labor de Osterwa, director de escena, escenógrafo y actor que, con su teatro, llamado «Reduta», viajaba por toda Polonia. Tanto durante la I Guerra Mundial como después de ella, ya en la Polonia independiente, las representaciones del drama español en la versión de Slowacki se convertían según numerosos testimonios, en verdaderas festividades nacionales y patrióticas. [2000: 552-553]

Como defendió Francisco Ruiz Ramón, gran estudioso del teatro calderoniano, Calderón, ciertamente es «nuestro contemporáneo» [Ruiz Ramón, 2000]; más aún, es el coetáneo de todas las generaciones mientras haya alguien capaz de comprender y emocionarse con la vida de sus personajes, entre ellos este gran infante don Fernando de Portugal, el príncipe constante.

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO, Sergio [2018]: «La influencia de *El príncipe constante* de Grotowski en la puesta en escena de Calderón en España», *Anuario Calderoniano*, 11, pp. 23-37.
- APARICIO MAYDEU, Javier [1993]: «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. 1, pp. 141-152.
- ARELLANO, Ignacio [1988]: «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42, pp. 169-192. <http://hdl.handle.net/10171/20514>
- [1998]: «Poesía, Historia, mito en el drama áureo: Los blasones de los Austria en Calderón y Bances Candamo», en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. Kurt Spang, Pamplona, Eunsa, pp. 171-192. <http://hdl.handle.net/10171/21149>
- [2012]: «La comedia historial de Bances Candamo», en *La voz de Clío. Imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, ed. Oana Sambrian, Mariela Insúa y Antonie Mihail, Craiova, Editura Universitaria, pp. 102-116. <http://hdl.handle.net/10171/34239>

- BACZYNSKA, Beata [1996]: «Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo xx. Observaciones al margen de los montajes polacos de *El príncipe constante* de Calderón», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, GRISO, vol. II, pp. 47-56.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio [1970]: *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, London, Tamesis Books.
- BARNE, Yannick [2020]: «Lo santo y lo visible en *El Príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca», *Criticón*, 140, pp. 77-98.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1998]: *El nuevo palacio del Retiro*, ed. Alan G. K. Paterson, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra.
- [1975]: *El príncipe constante*, ed. Alberto Porqueras, Madrid, Espasa Calpe.
- [2000]: *El príncipe constante*, ed. Enrica Cancelliere, Madrid, Biblioteca Nueva.
- [2014]: *El príncipe constante*, ed. Joseba Cuñado, Kassel, Reichenberger.
- [2015]: *El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando, Madrid, Iberoamericana.
- [2000]: *El veneno y la triaca*, ed. Juan Manuel Escudero, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra.
- CAMÓES, Luís: *Os Lusíadas*, oslusíadas.org/iv/53.html#_
- CAMPBELL, Ysla [2004]: «Presencia de Justo Lipsio en *El príncipe constante*», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, vol. 2, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, pp. 67-72.
- [2011]: «La tragedia calderoniana: variaciones de un género en *El príncipe constante*», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio anglogermánico sobre Calderón (Wrocław, 14-18 de julio de 2008)*, ed. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt, en colaboración con Beata Baczyńska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 109-118.
- CANCELLIERE, Enrica [1994]: «Estrategias simbólicas e icónicas del Thanatos en *El Príncipe Constante* de Calderón», en *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Vol. III: Encuentros y desencuentros de culturas, desde la Edad Media al siglo XVII*, ed. Juan Villegas, Irvine, Universidad de California, pp. 177-189.
- [2000]: «Introducción», en Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CAZÉS, J. Dann [2015]: «La comedia de santos y el teatro del Siglo de Oro», *Atalanta*, 3.2, pp. 37-70.

- CORDE, *Corpus diacrónico del español*, Real Academia Española. En línea.
- CUÑADO, Joseba [2014]: «Introducción», en Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, Kassel, Reichenberger.
- Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, Madrid, Gredos, 1979, 3 vols.
- FERNÁNDEZ, Gema [2021]: «Sacrificarse por una convicción», 11 de marzo, <https://www.programate.com/sacrificarse-por-una-conviccion/>
- GÁLLEGO, Julián [1991]: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús [2003]: «Los límites de una interpretación trágica y contemporánea del teatro calderoniano: *El príncipe constante*», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII coloquio angloamericano sobre Calderón (Florenia, 10-14 de julio de 2002)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 285-327
- GULSOY, Joseph y PARKER, Jack H. [1960]: «*El príncipe constante*: drama barroco de la Contrarreforma», *Hispanófila*, 3, 9, pp. 15-23.
- GÜNTERT, Georges [2011]: «Controversias en torno a *El príncipe constante*», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio angloamericano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt, en colaboración con Beata Baczynska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 257-274.
- HERNÁNDEZ NIETO, Héctor [2011]: «*El príncipe constante*: Imitando los sentimientos de Cristo», en *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo*, coord. Dolores González Martínez, Lérida, Milenio, pp. 161-174.
- HERNANDO MORATA, Isabel [2015]: «Introducción», en Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, Madrid, Iberoamericana.
- [2015]: «La tragedia nueva y *El príncipe constante*, de Calderón», en *Calderón frente a los géneros dramáticos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 59-70.
- HESSE, Everet [1991]: «*El príncipe constant* and the Issue of Christian Tragedy», en *After its Kind: Approaches to the Comedia*, coord. James A. Parr, Matthew D. Stroud, Anne M. Pasero, Amy R. Williamsen, Kassel, Reichenberger, pp. 79-92.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis [2010]: «El romance de Góngora en *El príncipe constante* de Calderón», *RILCE*, 26.1, pp. 74-96.
- La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

- LLANOS LÓPEZ, Rosana [2005]: «Sobre el género de la comedia de santos», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura*, ed. Marc Vitse, Madrid/ Frankfurt, Universidad de Navarra /Iberoamericana /Vervuert, pp. 809-826.
- LUMSDEN-KOUVEL, Audrey [1983]: «*El príncipe constante*, drama de la Contrarreforma: la tragedia de un santo mártir», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, coord. por Luciano García Lorenzo, I, Madrid, CSIC, pp. 495-501.
- MUJICA, Jon, y MARTÍNEZ, José Mari [2021]: «La Compañía Nacional de Teatro Clásico presenta en el Arriaga *El príncipe constante*», 7-5-2021, <https://www.deia.eus/bizkaia/vida-social/2021/05/07/vida-extrema-calle-escena/1118687.html>
- NIALY, Leszek [2001]: «Presencia de Calderón en Polonia», <http://www.cervantesvirtual.com/obra/presencia-de-calderon-en-polonia/>
- NORVAL [1973]: «Another Look at Calderón's *El príncipe constante*», *Bulletin of the Comediantes*, 25.1, pp. 18-28.
- OJEDA, Alberto [2021]: «Calderón, el dramaturgo constante en defensa de la libertad religiosa», *El cultural*, 17-2-2021; <https://elcultural.com/calderon-el-dramaturgo-constante-en-la-defensa-de-la-libertad-religiosa>
- PARKER, Alexander [1991]: «Religión y guerra: El príncipe constante», en *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, pp. 349-378.
- PATERSON, Alan [1989]: «Justo Lipsio en el teatro de Calderón», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions, pp. 275-291.
- PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra [2015]: *Edición filológica y estudio de «Emblemas morales» de Sebastián de Covarrubias Orozco*. Tesis doctoral de la Universidad de La Coruña. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/19481>
- PORQUERAS, Alberto [1977]: «En torno al *Príncipe constante*: la relación Fénix-Fernando», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier, II, Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, pp. 687-698.
- [1975]: «Introducción», en Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, Madrid, Espasa Calpe.
- REICHENBERGER, Arnold [1960]: «Calderón's *El príncipe constante*, a tragedy?», *Modern Language Notes*, 75, pp. 668-670.
- RESINA, María Idalina [2006]: «Hacia *El príncipe constante*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, coord. por Enrica Cancelliere, Ignacio Arellano Ayuso, Madrid, Iberoamericana, pp. 465-480.

- RIVADENEYRA, Pedro [1595]: *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano [...] contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan*, Madrid, imprenta de P. Madrigal, a costa de Juan de Montoya....
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio [1991]: «En torno al *Príncipe constante* de Calderón», en *En torno al teatro del siglo de oro: actas de las jornadas I-VI*, coord. Heraclia Castellón Alcalá, Agustín de la Granja, Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 121-136.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier [2000]: «¿Es humildad o valor/esta obediencia?». Género y sentido de *El príncipe constante*», *Criticón*, 78, pp. 93-108.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [1979]: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- [2000]: *Calderón, nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia.
- SABIK, Kazimierz [2000]: «Las puestas en escena de la obra de Calderón en Polonia en el siglo XX», en *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 214-215.
- SALMERÓN, Pedro [2009]: *Vida de la venerable Madre Isabel de la Encarnación*, ed. Robin Rice, Madrid, Iberoamericana.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio [2005]: «Un misterio virgiliano en *El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 57, pp. 425-439.
- SLOMAN, Albert [1950]: *The sources of Calderón's «El príncipe constante»*, Oxford, Blackwell.
- SPITZER, Leo [1976]: «El personaje de Fénix en *El Príncipe constante* de Calderón», en *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, ed. Manuel Durán, y Roberto González Echevarría, II, Madrid, Gredos, pp. 598-628.
- STROUD, Matthew D. [2006]: «Another Look at Calderón's *El príncipe constante* as Tragedy», en *Critical reflections: Essays on golden age Spanish literature in honor of James A. Parr*, ed. Barbara Simerka et al., Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 17-30.
- TRIGUEROS, Emilio [2021]: «Utopía y poder», *El periódico*, 21 de marzo. <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20210324/principe-constante-lluis-homar-estructuras-poder-11605095>
- VALBUENA BRIONES, Ángel [1983]: «El Emblema “in temerarios” en Calderón», en *Estudios sobre el Siglo de Oro en Homenaje a Raymond R. McCurdy*, ed. Ángel González et al., Madrid, Cátedra, pp. 193-204.
- VALBUENA PRAT, Ángel [1974]: *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta.
- WILSON, Edward Meryon, y ENTWISTLE, William James [1939]: «Calderón's *Príncipe Constante*: Two Appreciations», *The Modern Language Review*, 34/2, pp. 207-222.

MENSAJES ENCRIPADOS EN TORNO A LA *RESTAURAÇÃO*
PORTUGUESA: *LA TRAGEDIA DEL DUQUE DE BERGANZA Y OBRAR*
BIEN EN LA PRIVANZA, HACIA UN CANON TEATRAL IBÉRICO

María Rosa Álvarez Sellers

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Orcid: 0000-0003-3192-4057

REY.

(...)

los Grandes no han de tener
la cabeza en los extremos.
Muchos reyes no cabemos,
un rey no más ha de haber.

(III, vv. 1727-1730)

La tragedia del duque de Berganza
Álvaro Cubillo de Aragón

A lo largo de los siglos XVI y XVII los temas portugueses despertaron el interés de los dramaturgos españoles, a lo cual debió contribuir el hecho de formar parte de la misma monarquía de 1580 a 1640. La desaparición del rey D. Sebastião en la batalla de Alcazarquivir en 1578 dejó el trono portugués sin herederos, y tras el breve gobierno del cardenal infante D. Enrique (1578-1580), varios pretendientes intentaron hacer valer sus derechos. El 19 de junio de 1580 D. António, prior de Crato, hijo natural de D. Luis de Portugal y nieto de D. Manuel I, se proclamó rey, pero fue derrotado en la batalla de Alcántara el 25 de agosto por el ejército —capitanado

por el duque de Alba— que envió Felipe II, hijo de Isabel, primogénita de D. Manuel I. Como consecuencia, fue proclamado rey de Portugal en las Cortes de Tomar de 1581 bajo los términos *Aeque principaliter* y con el compromiso de mantener la lengua portuguesa en las actas y documentos oficiales del Estado. Incluso las armas de Portugal se integraron en el escudo de Felipe II sobrepuestas entre los escudos de Castilla y Aragón.¹

La historia y hagiografía lusitanas enriquecerán el acervo del teatro barroco [Ver Álvarez Sellers, 2017], representado también en los *pátios de comédias*. Es más, Tirso de Molina, el autor que más versos dedicó al país vecino, despide su producción con un argumento que rinde homenaje a la fundación del reino, *Las quinas de Portugal* (1638), cuando su primer soberano, D. Afonso Henriques, se impuso en la batalla de Ourique (1139) al ejército de cinco reyes almorávides, hazaña legendaria que quedó inmortalizada en los atributos del escudo portugués. Resulta cuanto menos curioso que, en 1638, al año siguiente de las revueltas en Évora, el Alentejo y el Algarve en contra de la agobiante presión fiscal ejercida por los impuestos filipinos, Tirso ponga de relieve el valor de los lusitanos y su empeño por ganar un combate que *a priori* tenían perdido dada su inferioridad numérica. Pero si a la postre el gigante Adamastor —símbolo del Cabo de las Tormentas— que vedaba el paso del océano Atlántico al océano Índico a Vasco de Gama y sus navegantes en *Os Lusíadas* (1572, canto V) de Luis de Camões no estaba hecho de roca sino de tierra y arcilla y era, por lo tanto, una imposibilidad aparente y, por eso mismo, superable, las tropas sarracenas no serán tampoco tan invencibles como su número haría pensar, pues cada portugués es un Cipión, un Viriato o un Hércules (II, vv. 1081-1083) [Molina, 2003] y, como la razón está de su parte, incluso un milagro ayudará a D. Afonso Henriques a derrotarlas. Recordando ese pasado glorioso, tal vez Tirso supone que otro acontecimiento propicio podría ayudar de nuevo a los lusos a enfrentarse a la monarquía de los Habsburgo, por lo que convendría prestar atención a las señales y no menospreciar sus conatos de rebeldía, preludio de un descontento que hacía presagiar males mayores [Álvarez Sellers, 2015].

Por esa época (1632-1639), Tirso, nombrado en mayo de 1632 Cronista General de la Orden de la Merced, podría haber estado en Cataluña,² donde también se

¹ «Es decir, que la guerra de imágenes para sostener los derechos de Felipe II frente a los demás pretendientes alcanzó todos los niveles simbólicos deseables» [Mínguez *et alii*, 2018: cap. 9, s.p.].

² En su *Historia General* describe con detalle las obras que en 1637 se estaban haciendo en el convento de Barcelona, el culto a San Serapio en la iglesia de Santa María del Mar o las pinturas del ataúd de Santa María de Cervelló, sepultada en la Basílica de la Merced. Agradezco vivamente al Prof. Francisco Florit Durán que me facilitara estos datos.

respiraba un aire enrarecido. Aplicando la cuestionada Unión de Armas (1626), que pretendía que todos los reinos contribuyeran a defender y sustentar la Monarquía Hispánica con armas y dinero en proporción a su población y riqueza, el conde-duque de Olivares, durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), exigió de Cataluña una contribución logística y económica que violaba sus fueros, a lo que se sumaban las protestas catalanas ante los abusos de los tercios enviados por el valido para hacer frente a la guerra con Francia. La creciente crispación desembocó en la *Guerra dels Segadors*, que comenzó el 7 de junio de 1640, día del llamado «Corpus de sangre».

Como era de esperar, el Estado pidió a Portugal que contribuyese con sus tropas y finanzas a sofocar la rebelión. Y si D. Afonso Henriques había recibido el auxilio divino en *Las quinas de Portugal*, esta vez sería ese otro pueblo rebelde y también bilingüe el que descubriría a los lusos el trazado del camino hacia la independencia, cuya firme declaración de intenciones quedaba patente, en ambos casos, con la ejecución de los respectivos representantes del gobierno filipino: el conde de Santa Coloma, virrey de Cataluña, asesinado en la playa mientras trataba de huir, y el secretario de Estado Miguel de Vasconcelos, que fue arrojado por la ventana del Palacio Real de Lisboa el 1 de diciembre de 1640 —y la virreina, Margarita de Saboya, duquesa de Mantua y prima de Felipe IV, retenida—, inicio de la *Restauração* portuguesa aunque, a diferencia de la guerra catalana, esta sería orquestada por la nobleza.

Así pues, la velada advertencia de Tirso no fue tomada en consideración, probablemente porque pese a la conocida afición del propio Felipe IV al teatro, no debió ser comprendida o siquiera vislumbrada. Y tal vez Vélez de Guevara, subiendo a escena los trágicos amores entre D. Pedro de Portugal e Inés de Castro en *Reinar después de morir* (ca. 1640) quisiera dejar constancia de cómo la unión entre los reinos podía ser desbaratada por la conjura de unos nobles, aunque el público tampoco supo leer entre líneas.³

Quizá fue precisamente la voluntad de hacerse entender con claridad pero sin estridencias la que movió a Álvaro Cubillo de Aragón a ser más explícito que Tirso o Vélez a la hora de lanzar un mensaje en torno a la sublevación lusitana, ya que esta vez era tarde para anticiparla, pero no para denostarla y presentarla como un delito de lesa majestad. Ahora bien, dada la delicada situación política, Cubillo debía de ser consciente de que lanzar un ataque frontal desde las tablas podría volverse contra él si los súbditos rebeldes

³ «Para el común del público, *Reinar después de morir* significó la sublimación de una leyenda inolvidable y conmovedora. Para quienes, sin embargo, sabían algo de política, el mensaje de Vélez resultaba tan llano como inquietante, y más próximo a la realidad del momento que a la tragedia medieval» [Valladares, 2002: 57]. Fue publicada en *Comedias de los mejores y más insignes autores de España* (Lisboa, 1652).

entraran en razón, o chocar con el muro de la censura, por lo que si quería hacerse eco de la animadversión general hacia un conflicto cuya resolución podría depender de la diplomacia o de las armas, debía procurar ser sutil y efectivo a partes iguales.

Y a finales de 1651 o ya en 1652, escribe *La tragedia del duque de Berganza* sobre una conspiración sucedida entre 1483 y 1484 contra D. João II, que pretendía rebajar los privilegios de la nobleza y concentrar el poder, y que concluyó con la muerte de dos de sus rivales, el duque de Braganza y el duque de Viseo. Aparentemente, el asunto poco tenía que ver con la situación presente. Es más, tampoco se trataba de un tema original, pues Lope de Vega ya lo había plasmado en *El duque de Viseo* (1608-1609),⁴ cuando las relaciones hispano-lusas eran bien distintas, y ni siquiera los turbios sucesos que el propio Lope retrata en *El más galán portugués duque de Berganza* (1610-1612) —el asesinato, por creerla infiel, de D^a. Leonor de Guzmán ordenado por su marido, D. Jaime I, cuarto duque de Braganza e hijo de D. Fernando II, protagonista de la ficción de Cubillo— habían conseguido empañar el prestigio de una de las casas nobiliarias más poderosas de la Península, cuyos miembros llevaban numerados sus nombres como los reyes.

Lope de Vega libra tanto al padre como al hijo de las respectivas acusaciones de traición y homicidio, pues convierte *El más galán portugués* en una comedia cuyo desenlace corrobora la supremacía en las tablas de la ficción sobre la historia, y estructura el conflicto en *El duque de Viseo* en torno a la venganza, la envidia y el malentendido: un privado jura vengarse del condestable y sus hermanos por haber desbaratado su compromiso matrimonial; estos son leales al rey, que no sabe verlos. El duque de Guimarán —duque de Berganza— será decapitado y su cadáver mostrado como ejemplo al duque de Viseo para que no intente arrebatárle el trono, pero una serie de azares propician su caída en desgracia y su muerte en escena a manos del rey, aunque nadie se atreve a criticar la injusticia cometida. En *El príncipe perfecto* (I y II parte, 1614, 1616), ofrecerá una imagen diferente de D. João II.

LA TRAGEDIA DEL DUQUE DE BERGANZA DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN

Nada que ver, pese a tratar del mismo asunto, con el planteamiento de Cubillo, que comienza por intitular «tragedia» a su obra y hacer recaer el protagonismo de la conspiración en el duque de Berganza. Porque si en la obra de Lope se constata el infortunio y la inocencia del duque de Viseo y de su familia, en la pieza de Cubillo sabemos desde el primer momento de la culpabilidad de los miembros de la Casa de Braganza.

⁴ Para un análisis de la obra de Lope y la de Cubillo, ver Álvarez Sellers [en prensa].

La obra arranca con una escena propia de comedia de capa y espada, un triángulo amoroso entre Violante, D. Vasco y D. Duarte, pertenecientes a facciones contrarias. Esas facciones se resumen en apoyar o no al rey en su empeño por rebajar los privilegios de los nobles, que conocemos en la segunda escena, así como el nombre del principal opositor:

NUÑO. Los Grandes todos se ofenden
 y, más que todos, señor,
 el de Berganza.
 REY. Al rigor
 de su obligación no atienden.
 ¿Quéjase el duque?
 NUÑO. Habla más
 libre, y más de vos se aleja.
 (I, vv. 329-334) [Cubillo, en prensa]

La escena siguiente confirma la conspiración, pues el duque de Berganza pretende, en su casa, enseñarle al duque de Viseo las cartas que ha recibido de otros reyes apoyando su intención de sustituir a D. João II:

BERGANZA. (...)

 No es razón que con tantos intereses

 vivan a su elección los portugueses,

 teniendo un hombre como yo, que puedo,

 dándoles libertad, causarle miedo.

 Pues siendo así, ¿quién duda de su Alteza

 que pase la corona a mi cabeza?

 (I, vv. 431-436)

Para despejar cualquier duda sobre de qué parte está la razón, entra la duquesa de Berganza y hace un alegato (I, vv. 507-520) posicionándose no del lado de su marido sino del opuesto, pues no hay motivo para ir en contra de un monarca «católico y santo» (I, v. 521), «piadoso y justiciero» (I, v. 526), que:

DUQUESA. (...)

 legítimamente goza

 la investidura del reino,

 y a vosotros todos tiene,

 ligados, el juramento:

luego, es sinrazón la vuestra;
luego no hay ley ni pretexto
que abone pasión tan grande,
que disculpe error tan ciego.
(I, vv. 527-534)

Las sucesivas intervenciones de D. João II muestran su respeto por la ley y la justicia, mientras que las del duque ahondan en su traición clandestina, que trata de legitimar amparándose en el descontento de los vasallos, por el que «han de tener buen fin mis pensamientos» (I, v. 416). La batalla dialéctica va en aumento, al tiempo que procuran engañarse el uno al otro: el duque finge ser leal al rey, y el rey finge ignorar la conspiración, aunque ha sabido por Pedro Jusarte y después por D. Vasco de la existencia de las cartas que la prueban.

Cartas que pese al evidente secreto que merece asunto tan comprometido, quedan descuidadas encima de un bufete precisamente en el cuarto donde el duque indica a D. Vasco que se refugie tras el altercado con D. Duarte (I, vv. 691-696). Al darse cuenta del desliz deciden matarlo, pero la llegada del rey lo impide. D. Vasco se convertirá así en un personaje bisagra con dos funciones reversibles: apoyar al rey e incomodar al duque de Berganza, que en su afán por averiguar si conoce el secreto, se atreve a abrir una carta que Brito llevaba a D. Vasco de parte de Violante.

El resto de la acción desarrolla la trama por todos conocida. El duque de Berganza es acusado de traición, encarcelado y decapitado para servir de escarmiento (III, vv. 2326-2331), como sucedió en Évora el 20 de junio de 1483. Como ya había hecho Lope en *El duque de Viseo* o en *El caballero de Olmedo* (ca. 1615-1626), Cubillo no puede resistirse tampoco a intercalar avisos sobrenaturales. Con todo, la crónica de esa muerte anunciada da un giro espectacular en los últimos versos, que revelan, inesperadamente, el verdadero sentido de los acontecimientos:

VASCO. Dé fin la trágica muerte
del gran duque de Berganza,
cuyo mayor descendiente,
siguiendo los mismos pasos,
hoy a Castilla se atreve
(III, vv. 2343-2352)

Inesperadamente para el espectador moderno, pero no así para el público que asistía a la representación, puesto que bastantes versos atrás Cubillo había lanzado un mensaje encriptado pero absolutamente revelador. ¿Es casual que sea D. Vasco

el que desvele el trasfondo metafórico de los hechos? En absoluto, pues ya lo había hecho antes. Ese personaje en apariencia secundario juega, en realidad, un papel decisivo.

Y de papeles se trata; cuando el duque de Berganza profana la carta que Violante envía a D. Vasco advirtiéndole que no se fíe del duque y solo confíe en el rey, la reacción de D. Vasco al enterarse es desmesurada:

VASCO.	Brito, fija ese cartel. Sepa el de Berganza —y yo le daré a entender por él— que injustamente ofendió a un vasallo noble y fiel.
BRITO.	Ya en el palacio fijada tu venganza está.

(II, vv. 1469-1475)

Y parte a la raya de Castilla. En el cartel se expresa en los siguientes términos (II, tras v. 1504):

Lee Viseo

«Don Vasco de Almeida, caballero del Hábito de Cristo, Gentilhombre de la boca del serenísimo señor rey don Juan el Segundo de Portugal, hago notorio al mundo cómo, hallándome ofendido del duque de Berganza, don Fernando, por haber abierto y publicado cierto papel mío cerrado debajo del secreto de la confianza y, demás desto, por querer descomponerme con el rey, mi señor, injustamente, poniendo dolo en mi lealtad; para satisfacción de lo cual le reto y desafío a singular batalla, donde le daré a entender, con las armas que eligiere, que ha faltado a las obligaciones de caballero, y le señalo por campo el puente de Badajoz, raya de Portugal y Castilla, donde le esperaré veinte días, que corren desde hoy 4 de enero de mil y cuatrocientos y ochenta y tres años.»

Este episodio parece no guardar relación con el resto de la trama. Sin embargo, es una pieza fundamental que traslada los sucesos medievales a la más rabiosa actualidad y descubre las verdaderas intenciones de Cubillo: criticar la traición, pero no de D. Fernando II hacia D. João II, sino de D. João IV —octavo duque de Braganza, proclamado rey de Portugal tras la sublevación del 1 de diciembre de 1640— contra Felipe IV, por lo que el auditorio no necesitó llegar al final de la obra para comprender

que en realidad estaba asistiendo a la puesta en escena de la conspiración contemporánea. Dejemos que por un momento hable la historia y enmudezca la ficción.

CARTELES DE DESAFÍO: EL DUQUE DE MEDINA SIDONIA, *LA TRAGEDIA DEL DUQUE DE BERGANZA* DE CUBILLO DE ARAGÓN Y *DON QUIXOTE*

Las citadas revueltas en Évora, el Alentejo y el Algarve —esos vasallos descontentos a los que alude Cubillo— acontecidas el verano de 1637, fueron sofocadas en 1638 por un ejército dirigido por el IX duque de Medina Sidonia, D. Gaspar Alonso Pérez de Guzmán y Sandoval, con la ayuda del VI marqués de Ayamonte, D. Francisco Manuel de Guzmán y Zúñiga. Sin embargo, ambos nobles no fueron tan contundentes tras el inicio de la *Restauração* el 1 de diciembre, cuya respuesta fue encargada al duque de Medina Sidonia, el cual debía identificar a los nobles portugueses que permanecían fieles y podrían encabezar un «contra golpe», pero respondió a Madrid diciendo que creía que no se podría «conseguir nada por ese medio» [Valladares, 2006: 56]. Con todo, recibió la petición expresa de Felipe IV de reunir un ejército de diez mil soldados procedentes de los estados del duque [Nieto Cumplido, 1969: 166] —aunque pese a lo ilustre de su linaje, tanto su hacienda como la del marqués eran administradas por el Consejo de Castilla—, y el 21 de febrero de 1641 «se alistaron 11 compañías por orden y a costa del Duque de Medina Sidonia, para entrar en el Algarve» [Álvarez de Toledo, 1978: 79]⁵. Pero en agosto de 1641 fue interceptada una carta de Ayamonte a Medina Sidonia en donde «parecía clara la implicación de ambos, máxime cuando este último aún no había hecho nada para frenar el alzamiento» [Vargas, 2017: 251]⁶.

Así pues, el duque no se apresuró a cumplir su misión, y a oídos del rey llegó además la acusación de Francisco Sánchez Márquez, de la Contaduría Mayor de Cuentas, que en Portugal conoció en prisión a un amigo del duque, fray Nicolás de

⁵ Según certifica Luis Pérez de los Ríos, contador del Presidio de Ayamonte [Archivo Ducal Medina Sidonia, Leg. 996]. Domínguez Ortiz [1961: 141] indica que «permanecieron inactivos, mientras en el vecino reino los conjurados eran descubiertos y duramente castigados», aludiendo a la conjura española que atentó ese verano contra el duque de Braganza.

⁶ Ver Pereira [1930], Domínguez Ortiz [1961], Valladares [2006] y Salas Almela [2008: 352]. Sin embargo, una descendiente del duque trata de exculparlo: «Aun lamentando la pérdida de la leyenda, he de confesar que al Guzmán jamás se le pasaron por la cabeza veleidades separatistas, ni parece que el Marqués de Ayamonte tuviese intención de embarcarse en semejante aventura» [Álvarez de Toledo, 1978: 77; 1985].

Velasco, el cual le habló de los planes de este y el marqués de Ayamonte [Vargas, 2017: 252]. Entre el 18 y 19 de agosto, al duque de Medina Sidonia se le ordenó presentarse en la Corte y se le retiró el mando de la Capitanía General de la Costa de Andalucía. Pero tampoco esta vez acudió raudo a la llamada y la dilató cuanto pudo —mientras buscaba, al parecer, el apoyo de los duques de Arcos y del Infantado y del marqués de Priego—, hasta el punto de que Luis de Haro fue enviado a buscarlo con la orden de envenenarlo si se resistía [Valladares, 1998: 44], pero debieron cruzarse en el camino.

El duque de Medina Sidonia y el conde-duque de Olivares pertenecían a ramas distintas de la misma familia, enemistadas desde los tiempos del VIII duque [Elliott, 1990]. Quizá para salvar el honor de la misma, se entrevistaron en secreto el 10 de septiembre, antes de que el duque, postrado ante Felipe IV, confesara su participación en los hechos de los que era sospechoso: afirmó «que se dejó llevar del marqués de Ayamonte, que pretendía reducir a Andalucía a república⁷ y romper con Felipe IV»,⁸ que había enviado a fray Nicolás de Velasco a Lisboa para tratar con los rebeldes, los cuales le habían ofrecido la corona del reino de Andalucía y una parte del tesoro de la flota de Indias, pero que había rechazado unirse a ellos. La confesión fue firmada el 21 de septiembre de 1641, y el rey lo perdonó y lo dejó en libertad. No corrió la misma suerte el marqués de Ayamonte, que hizo su primera declaración en Illescas en octubre de 1641 ante don Alonso Guillén de la Carrera: confesó su participación en la conjura, iniciada, al parecer, en noviembre de 1640, y acusó al duque de ser el instigador de la idea. Quedó preso y fue decapitado el 12 de diciembre de 1648 —tras la conspiración del duque de Híjar [ver Ezquerro, 1934]—, al igual que el duque de Braganza protagonista de la pieza de Cubillo.

Pero el duque de Medina Sidonia debía hacerse merecedor de ese perdón real y demostrar que todo había sido una calumnia, para lo cual se embarcó en una empresa insólita con el objeto de limpiar el nombre de tan ilustre Casa, a la que pertenecía la reina de Portugal, su hermana Luisa de Guzmán: desafiar públicamente a su cuñado, el duque de Braganza, D. João IV, por haber querido manchar el nombre de la Casa de Guzmán enemistándolo con su rey, a un combate singular, con las armas que eligiere, para lo cual lo esperaría en la raya de Portugal, en Valencia de Alcántara, durante ochenta días, los últimos veinte en persona, desde el 1 de octubre al 19 de diciembre de 1641. Huelga comentar las similitudes con el cartel de desafío que D. Vasco de Almeida dirige al duque de Braganza en la obra de Cubillo:

⁷ «sin reparar en las fundamentales diferencias entre un antiguo reino malcontento y una región españolísima» [Domínguez Ortiz, 1961: 140].

⁸ *Confesión del duque de Medina Sidonia*, citada por Vargas [2017: 253, nota 32].

Y assí, desafío a Juan de Vergança, que fue duque, como a fementido, aleve a su Dios y a su rey, a singular batalla, cuerpo a cuerpo, con padrinos o sin ellos, dexándolo a su elección, como también el género de armas, para junto a la raya, en Valencia de Alcántara, donde le esperaré ochenta días, que corren desde primero de octubre y cumplirán a diez y nueve de diziembre d'este año, y los veinte últimos estaré en el dicho lugar y sitio por mi persona. Y en el día que d'ellos me señalare, le esperaré, con que el Tirano tendrá tiempo para saberlo, y los reinos de Europa y el mundo. [Ed. Vargas Díaz-Toledo, 2007: 263]

Ese cartel de desafío salió con fecha de Toledo de 29 de septiembre de 1641, aunque no se hizo público en Madrid hasta el 5 de octubre. Se procuró darle la máxima difusión, pues no solo estaba en juego el buen nombre de la estirpe, sino también su patrimonio. Fue publicado en Valladolid en 1641 por Gregorio de Bedoya, y en Écija, sin fecha, por Juan Malpartida de las Alas, se conocen siete manuscritos —cuatro conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid y los otros tres en Londres, Palma y Évora— y se sabe de la existencia de una edición impresa sin lugar ni fecha y dos supuestas ediciones perdidas, una en Sevilla y otra en los Países Bajos [Vargas, 2017: 253-254]. El mismo año de su publicación fue traducido al catalán y publicado en Barcelona por Jaume Romeu, *Cartell de desafiú enviat y fet al Rei de Portugal en nom del Duch de Medina Sidonia*, así como al francés, *Le cartel de défi fait au Roy de Portugal, sous le nom du Duc de Médina Sidonia. Avec sa reponse* (Du Bureau d'Adresse, 12 Decembre 1641) [Vargas, 2017: 245].

Puesto que los desafíos estaban prohibidos desde tiempos de los Reyes Católicos y el Concilio de Trento, el duque debió contactar con amigos eclesiásticos, en especial dominicos y jesuitas, que difundieron sendos escritos justificando su derecho a defender su honra retando a un duelo a muerte al duque de Braganza, ya que Portugal se había sublevado y no reconocía las leyes castellanas. En concreto, el Padre Tomás Hurtado, catedrático de la Universidad de Sevilla, dirigió a la duquesa de Medina Sidonia *Justificación moral en el fuero de la conciencia de la particular batalla que el Excmo. Duque de Medina Sidonia ofreció al que fue de Berganza* (Antequera, Antonio Álvarez, 1641), donde afirma que el duque «en las circunstancias presentes, moralmente hablando, no aya tenido otro medio, que el ofrecer singular batalla con el consentimiento del Rey» (fol. 3),⁹ y eso mismo alegará Cubillo en *La tragedia del duque de Berganza*:

REY. Duque, si vos le agraviasteis
 y no hay otro medio en quien

⁹ Citado por Anastácio [2007: 129, nota 43].

él pueda desagraviarse,
hace, como caballero,
lo posible de su parte.
(II, vv. 1563-1567)

La repercusión de suceso tan extravagante quedó manifiesta con la publicación en Lisboa en 1642 del anónimo *Cartel de Desafio y protestación caballeresca de Don Quixote de la Mancha Cavallero de la triste figura en defensión de sus Castellanos*, patrocinado, probablemente, por D. João IV,¹⁰ y que comienza de forma idéntica al cartel de desafío del duque de Medina Sidonia y de D. Vasco en la pieza de Cubillo:

«Digo que, assi como es una cosa notoria a todo el mundo la traición...» (Medina Sidonia)

«Don Vasco de Almeida [...] hago notorio al mundo...» (*La tragedia del Duque de Berganza*)

«Digo que como es notorio al mundo mi valor invencible...» (*Don Quixote*)

Si la edición de Valladolid del cartel del duque iba ilustrada con el dibujo de dos caballeros con armaduras en posición de ataque empuñando sendas espadas y escudos, el cartel lisboeta lleva también un grabado de dos caballeros enfrentados pero con armas de fuego y solo uno con armadura. Desde el mismo año de la publicación de su historia, los personajes de D. Quijote y Sancho Panza habían sido identificados con la risa y el entretenimiento, como prueba el testimonio de un portugués que permanece desde diciembre de 1604 hasta el 26 de julio de 1605 en la corte de Valladolid y escribe en 1605 *Fastigínia ou fastos geniais*, donde da cuenta de las celebraciones en honor al nacimiento de Felipe IV el 8 de abril. Tomé Pinheiro da Veiga, oidor de la Real Chancillería, destaca lo inadecuado de la indumentaria del embajador de Portugal comparándolo con D. Quijote [Ed. Alonso Cortés, 1916: 70], y describe a un estafalario enamorado evocando a D. Quijote y a los portugueses [1916: 121].

Por lo tanto, esa posterior asociación del cartel del duque de Medina Sidonia con este de D. Quijote contribuiría a la ridiculización del suceso: escrito en un castellano que revela el origen luso de su autor, D. Quijote se muestra partidario de los portugueses y presenta la *Restauração* como un «miserable castigo, que el Cielo ha

¹⁰ Fue publicado «com todas as licenças necessárias» en la oficina de Domingos Lopes Rosa «À custa de Lourenço de Queirós Livreiro do Estado de Bragança», lo cual, unido a su carácter anónimo y la falta de licencias «apontam para que tenha tido patrocínio real» [Anastácio, 2007: 124].

dado a mi nación Castellana en pena justa de su soberbia, embustes y tyrannias», derrotada por el «increíble corage» de tan «bravos gigantes» (fol. 1).¹¹

Pero Cubillo ni es portugués ni está a favor de la *Restauração*,¹² por lo que su intención queda lejos de la parodia. La imitación del cartel de desafío del duque de Medina Sidonia no lleva implícita una burla, sino una denuncia, un mensaje encriptado pero no opaco, una forma velada de denostar la traición del presente, de dotar a la trama de una actualidad insospechada, pues tanto el desafío real de D. Gaspar de Guzmán como el ficticio de D. Vasco iban dirigidos al mismo duque de Braganza, que había arrebatado a Felipe IV el trono de un reino hermano.

OBRRAR BIEN EN LA PRIVANZA Y EL PRIVADO PARA TODOS DE MANUEL COELHO DE CARVALHO

No fue Cubillo de Aragón el único dramaturgo que hizo del tablado un foro desde el que exponer ideas que solo podían ser expresadas en clave, pues las verdades ofenden. Al otro lado de la frontera, Manuel Coelho de Carvalho mostró su preocupación por el rumbo que iban tomando los acontecimientos tanto antes como después de la muerte de D. João IV en 1656 y el inicio de la regencia de su viuda, D^a. Luisa de Guzmán, en nombre de su hijo Alfonso, aquejado al parecer de una enfermedad mental que lo hacía poco dotado para el gobierno. Contrariamente a lo que podría haberse esperado tras la sublevación, la consorte española no solo no intervino a favor de la monarquía castellana sino que, al parecer, animó a su marido a asumir las responsabilidades que le encomendaba la historia, jugando en la política del reino un papel activo que se afianzaría al asumir después la regencia.

Carvalho concluyó *Obrar bien en la privanza y el privado para todos* el 3 de noviembre de 1646, según consta junto a su firma en el último folio del manuscrito. Al igual que Cubillo, sitúa la acción en un tiempo pretérito, 1498, en la corte del sucesor de D. João II, D. Manuel I —y de su hermana D^a. Leonor—, auxiliado cabalmente en su gobierno por el fraile valenciano Miguel de Contreras. No se escatiman versos para definir las funciones del privado ni la necesidad e importancia de las mismas.

FRAY MIGUEL. (...) Grande ha de ser el que priva

¹¹ Citado por Anastácio [2007: 132, nota 55].

¹² Faria [1940] da cuenta de todas las obras de teatro escritas en torno a la *Restauração*.

en crédito y singular
en el mejor descursar,
porque ejemplo a todo viva
con la doctrina que aviva;
en el ingenio, admirable;
en la gravedad, tratable;
en la prudencia, excelente;
en las acciones, loable.

(...)

Sin que guíe en la ambición
el interés; la justicia,
sin perturbar la malicia
el ánimo; en la pasión
sin odio, porque en la acción
no le precipite, airado,
la venganza; apasionado
sin presunción de sí mismo,
porque es el mayor abismo
a que se arroja un privado.

(I, vv. 1311-1340, 204b)¹³

Si un rey tan reconocido como D. Manuel I se sirvió de tal figura, lógico era que la nueva dinastía se rodease de consejeros fieles que mirasen por el bien del reino e impidiesen a los Braganza caer en el despotismo, como se suponía había sucedido con la monarquía filipina, que decidía sobre Portugal sin consultar con portugueses, pues el consejo del reino había sido disuelto en 1639 y su lugar ocupado por dos juntas dependientes de la corona. De hecho, la subida al trono de D. João IV no trajo los aires de renovación que quienes lo apoyaron esperaban, ya que la nobleza más conservadora se había exiliado a Madrid a la espera de una resolución más rápida del conflicto, pero la conducta del nuevo monarca no parecía muy distante de la de los Felipes, y «las acusaciones de tiranía, injusticia, tibieza en la fe y crueldad dirigidas a D. João IV subieron peligrosamente de tono» [Valladares, 2002: 33].

Quizá alguien de su entorno podría sugerir con discreción al rey cómo superar tales críticas, y evitar que se saliera de la senda marcada por el buen gobierno que llevaría a restaurar los antiguos privilegios portugueses. Coelho de Carvalho, que había servido al infante D. Duarte, hermano de D. João IV, se sintió llamado a tal intento,

¹³ Carvalho, ed. cet-e-seiscentos.com.

y no solo con el rey, sino también con la regente, a la que vuelve a insistirle sobre la importancia de rodearse de buenos consejeros en una obra diseñada sobre un trasfondo bíblico, *La verdad punida y la lisonja premiada*, de 1658, aunque su título no deje adivinarlo. Esta vez ya no será un fraile, sino el propio San Juan Bautista el que dará consejos a Herodes y su amante Herodías sobre la necesidad de gobernar pensando en el bien común y no en el propio.

BAPTISTA. (...)
Libres no han de obrar los sabios reyes
contra el derecho justo de las leyes,
que es el rey un ejemplo tan dañoso,
mal tan contagioso,
que a todos igualmente contamina
hasta parar en general ruina.
(III, 40)¹⁴

Precisamente esa osadía causará su destrucción, pues Herodías se servirá de su hija Salomé para pedirle a Herodes la cabeza del santo, en un desenlace tan conocido como inquietante, ya que la justicia poética queda sin efecto y se cumple lo que el título anunciaba [Ver Álvarez Sellers, 2020]. Sea a través de la Biblia o de la historia, Carvalho ve en el buen valido la luz que guiará sabiamente al gobernante, pero en esta última obra cede al desaliento al poner en evidencia que las buenas acciones están abocadas al fracaso y las malas son premiadas.

En 1662 la reina regente fue destituida por el conde de Castelo Melhor, que fue proclamado dictador por la nobleza y derrocado, a su vez, en 1667. Otro hijo de D. João IV se convirtió en príncipe regente y luego reinó como Pedro II hasta 1706. En 1668 se firmó la Paz de Westminster y la regente de España, Mariana de Austria, reconoció a la Casa de Bragança como la realeza legítima de Portugal, pero las relaciones entre ambos reinos quedaron para siempre ensombrecidas por las mutuas sospechas de traición.

Si Julio Cortázar dijo en *Rayuela*, «me atormenta tu amor, que no me sirve de puente, porque un puente no se sostiene de un solo lado», los que trataron de tenderse durante la unión ibérica acabaron por desmoronarse desde los extremos de la periferia. Sin embargo, a pesar de escribir desde lados opuestos, tanto Cubillo como Carvalho lanzaron mensajes encriptados sobre la realidad circundante con el propósito de

¹⁴ Carvalho, ed. cet-e-seiscentos.com.

demostrar la lealtad a su soberano. Se trataba de reyes distintos, pero la voluntad de convertir el teatro en tribuna desde la que hacer oír verdades incómodas fue la misma. Quizá no estemos tan alejados de descubrir los pilares de un canon teatral ibérico que no solo se sustentaba en el empleo de una misma lengua.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE TOLEDO, Luisa Isabel [1978]: «Una mitificación política: la sublevación de Andalucía», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 187, pp. 77-91.
- [1985]: *Historia de una conjura*, Cádiz, Diputación de Cádiz.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [2015]: «Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 3, núm. 2, noviembre, pp. 15-31.
- [2017]: «Intersecciones culturales entre el teatro español y el teatro portugués del siglo XVII», en *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*, ed. E. Fernández Rodríguez, A. García Reidy y J. M. Martínez Torrejón, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 107-132.
- [2020] «Teatro bíblico tras la *Restauração* portuguesa: *La verdad punida y la lisonja premiada* de Manuel Coelho de Carvalho», en *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, ed. J. Badía y L. C. Souto, València, Anejos de *Diablotexto Digital*, 5, pp. 35-48.
- [En prensa]: «De la unión ibérica a la *Restauração* portuguesa: *La tragedia del Duque de Berganza* de Álvaro Cubillo de Aragón», en *La dramaturgia de Álvaro Cubillo de Aragón*, ed. F. Domínguez Matito, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- ANASTÁCIO, Vanda [2007]: «“Heróicas virtudes e escritos que as publicuem”. D. Quixote nos papéis da *Restauração*», *Iberoamericana*, VII, 28, pp. 117-136.
- CARVALHO, Manuel Coelho de: *Obrar bien en la privanza y el privado para todos* [1646]. *La verdad punida y la lisonja premiada* [1658]. Centro de Estudios de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital. <http://www.cet-e-seiscentos.com/>
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro [En prensa]: *La tragedia del duque de Berganza*, ed. M. R. Álvarez Sellers, Kassel, Reichenberger.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio [1961]: «La conspiración del Duque de Medina Sidonia y el Marqués de Ayamonte», *Revista Archivo Hispalense*, 106, pp. 133-159.

- ELLIOTT, John H. [1990]: *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 4ª ed.
- EZQUERRA ABADÍA, Ramón [1934]: *La conspiración del Duque de Híjar*, Madrid, Imprenta M. Borondo.
- FARIA, Jorge de [1940]: «A Restauração e o teatro», *Revista de Centenários*, 23, pp. 1-6.
- MÍNGUEZ, Víctor, Juan CHIVA, Pablo GONZÁLEZ TORNEL e Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA [2018]: *La fiesta barroca. Portugal hispánico y el imperio oceánico*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MOLINA, Tirso de [2003]: *Las quinas de Portugal*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel [1969]: «Cartas inéditas del duque de Medina Sidonia y la conspiración de Andalucía», *Boletín de la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 89, pp. 155-173.
- PEREIRA, Consiglieri Sá [1930]: *A Restauração de Portugal e o Marquês de Ayamonte. Uma tentativa separatista na Andaluzia*, Lisboa, Guimarães.
- SALAS ALMELA, Luis [2008]: *Medina Sidonia: el poder de la aristocracia, 1580-1670*, Madrid, Marcial Pons.
- VALLADARES, Rafael [1998]: «La Península tripartita», en *La rebelión de Portugal, 1640-1680. Guerra, conflicto y poderes en la monarquía hispánica*, Valladolid, Junta de Comunidades de Castilla y León, pp. 31-52.
- [2002]: *Teatro en la guerra. Imágenes de Príncipes y Restauración de Portugal*, Badajoz, Diputación de Badajoz.
- [2006]: *A Independência de Portugal. Guerra e Restauração 1640-1680*, Lisboa, Esfera dos Livros [1ª ed.: *La rebelión de Portugal 1640-1680*, 1998].
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio [2017]: «Cartel de desafío de don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán el Bueno (1641): nuevos datos», *Janus*, 6, pp. 243-279.
- VEIGA, Tomé Pinheiro da [1916]: *Fastigina o fastos geniales*, Traductor N. Alonso Cortés, Colegio de Santiago.

PORTUGAL: ESPACIO ESCÉNICO EN EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA

Francisco Florit Durán

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Orcid: 0000-0001-8417-7281

Si se lee con atención en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, la entrada *Lisboa*, vemos que comienza de esta manera: «Ciudad famosa y populosa en España, cabeza del reino de Portugal, situada a donde el río Tajo descarga en el mar Oceano (sic), por el cual suben los navíos hasta allí» [2006: 1204]¹. Como bien es sabido, esta obra se publica en 1611, es decir, cuando Portugal llevaba más de 30 años incorporada a los territorios de la monarquía hispánica. Con todo, es cierto que Portugal, según recuerda Oteiza [2011: 99] mantuvo «una rigurosa autonomía respecto a España (lengua, leyes, moneda...), y ambos reinos compartieran una identidad cultural y política (defensa del catolicismo, expansión marítima, lucha contra el Islam)». Hasta tal punto fue así, —y es lo que ahora me interesa subrayar—, y para ello me sirvo de las palabras de don Marcelino Menéndez Pelayo, que:

¹ Me parece enormemente significativo, y creo que es algo que nunca se ha puesto de relieve, para lo que estoy apuntando el hecho de que no aparezca en el *Tesoro* de Covarrubias el lema «Portugal», y sí que lo hagan el de «España», «Francia», «Ingalaterra» o «Italia». Más importante, acaso, sea el que figure, como hemos visto, «Lisboa», pero también «Avero», «Avis», «Coimbra», «Porto», «Santarén». Obviamente, está «Roma», pero no se cuenta con entradas como «París» o como «Londres».

Lo que sí se observa en uno y en otro ingenio [Lope de Vega y Tirso de Molina], [...] es no sólo una completa ausencia de todo el linaje de hostilidad contra los portugueses, aun en aquellos casos en que el pundonor o la vanidad de Castilla podían parecer interesados, si no en franca y cordial simpatía, más que de hermanos, como quiera que la fraternidad étnica no hubiera bastado a crearla. Para nuestros poetas de aquel tiempo, Portugal era uno de los varios reinos de España, Y en sus glorias encontraban motivo de regocijo, y motivo de duelo en sus tribulaciones, y en todo ello inspiración para el canto [Ares, 1991: 19].

De mismo tenor son las palabras de Alonzo Zamora Vicente, en esta ocasión al hablar de la capacidad de los espectadores españoles del siglo XVII para entender la lengua portuguesa:

La primera consecuencia tangible para nosotros es la de que esos diálogos eran clarísimamente entendidos por el espectador. —Hoy no sucedería así— Y es porque el espectador medio del siglo XVII aún tiene una conciencia que pudiéramos llamar peninsular, de unidad total, de cuerpo geográfico. Unidad peninsular que no tiene absolutamente punto alguno de contacto con la forzada ortopedia política en los Felipes. Portugal y lo portugués, son para el hombre medianamente ilustrado de la época, componentes de lo español [1948: 35].

Permítaseme una breve digresión a este respecto. Reconozco que se me hace difícil aceptar sin más que los españoles que habitaban en las zonas alejadas de la raya de Portugal —es decir, la inmensa mayoría— pudieran entender la lengua de Camoens, por muy deturpada o macarrónica que voluntariamente estuviera, aunque es verdad, conforme apunta Oteiza [2011: 105], que su uso en las piezas nos hace pensar que el público de los corrales algo entendería porque, en caso contrario, no hubiera sido operativo su uso. No voy a entrar aquí y ahora en ello. Sí que apunto dos cosas: cuando el parlamento en portugués es largo, Tirso suele dar la traducción al español. Y, en segundo lugar: creo que casi todas las veces que se emplea el portugués por parte del gracioso o de algún otro personaje se hace a partir de lo que conocemos con el término de «falsos amigos» (*faux amis*, en francés). Recuérdese que por «falsos amigos» se entiende el hecho de que dos palabras dadas en dos o más lenguas naturales sean iguales o muy parecidas gráfica y/o fonéticamente pero que, sin embargo, sus significados sean diferentes parcial o totalmente. Esta circunstancia crea no pocos malentendidos y, en el teatro español de Siglo de Oro, aporta munición al comediógrafo para crear situaciones de innegable vis cómica.

Es decir, la lengua portuguesa, aunque no siempre, suele tener la función teatral de aportar comicidad verbal a la pieza. Un solo ejemplo tomado de la comedia *El amor médico*:

TELLO. En Portugal todo es sebo²
 hasta quedarse en pabilo³;
 todo *bota*, todo *lua*⁴,
 todo *fidalgo valiente*,
*paom*⁵ *mimoso*, *faba quente*,
sardiña y *mantega crua*.
 No hay poderlos entender;
 la olla llaman *panela*
 y a la ventana *yanela*.
 Para dar de comer,
dai ca —me dijo una vieja—
*tixelas*⁶; yo, que entendí
 tijeras, unas le di
 y ella los guisados deja
 diciendo que de Castilla
 un hombre la iba a matar [...]
 Un viernes le pregunté:
 «¿qué tengo que cenar yo?»,
 «*cagados*» —me respondió—,
 «cómalos vuesa mercé,
 —la dije—, y pullas a un lado
 que tiene muchas arrugas»,
 y supe que eran tortugas
 los *cagados*.

[Tirso de Molina, 1991: 739-740]

² *sebo*: una de las caracterizaciones de los portugueses en la época era la de enamoradizos o «sebosos» (porque se derriten con el amor). Correas [1992: 407]: «Llamámoslos sebosos a los portugueses motejándolos de muy enamorados, que así se derriten ellos con el amor como el fuego con el sebo». Tirso, al igual que otros dramaturgos auriseculares, echan mano de este tópico hasta la náusea.

³ *pabilo*: mecha que está en el centro de la vela.

⁴ *lua*: guante, en portugués «luva».

⁵ *paom*: hoy «pão», es decir, pan. *Mimoso*: tierno, fino.

⁶ *tixelas*: cuenco para servir sopa.

Con todo, y vuelvo al principio, no debemos olvidar, pues, que la realidad política que conoció Tirso de Molina fue la de un Portugal unido a España, ya que su trayectoria vital coincide con el gobierno de los tres Habsburgos, reyes también de Portugal (Felipe II, Felipe III y Felipe IV) y en consecuencia con los avatares políticos entre ambos reinos. Tampoco se descuide, a este respecto, que, como muy bien apunta Elvezio Canonica [1991: 280] lo mismo le ocurrió al Fénix, es decir, los sesenta años que duró la unión ibérica abarcan prácticamente toda la vida de Lope.

Sea como fuere, las palabras arriba citadas de Menéndez Pelayo son cruciales para entender cómo se incorpora, si verdaderamente es así, en el teatro español del Siglo de Oro, y por lo que ahora nos toca, en la obra dramática de Tirso, la realidad portuguesa: su historia, sus leyendas, su lengua, sus costumbres, sus paisajes, sus ciudades. Porque, aparentemente, no lo hace del mismo modo que sucede cuando las comedias transcurren en Bohemia, en Francia, en Flandes o ni siquiera en Italia. Es cierto que hay algo que se percibe sin dificultad al leer las comedias del mercedario: mientras que cabe encontrar a veces antagonismo, rechazo, mirada negativa respecto del «otro» cuando las piezas dramáticas se sitúan o hacen referencia a otros lugares europeos, ya sea ese rechazo por prejuicios o motivos religiosos, políticos, culturales, bélicos, y ya sean o no territorios de la monarquía hispánica, no podemos decir lo mismo, o al menos está atenuado, cuando la acción, total o parcialmente, transcurre en Portugal.

Buen ejemplo de lo que digo cabe encontrarlo en un fragmento de la comedia *Doña Beatriz de Silva*. En los primeros compases de la pieza, asistimos en el puerto de Lisboa a la despedida que se hace de la infanta Isabel de Portugal, que se va a casar con Juan II de Castilla. Lo interesante es que Tirso en un breve paso escénico dramatiza la pugna entre don Pedro Pereira, noble portugués, y don Pedro Girón⁷, noble castellano, por cabalgar al lado de la que será la protagonista de la obra: Beatriz de Silva. Y no menos significativo es que aquí es el castellano el que se muestra soberbio y maleducado al despreciar en su propia tierra al portugués, a su reino y a su historia. Veámoslo:

(Salen don Pedro Pereira y don Pedro Girón y, en medio, doña Beatriz de Silva, de camino. Todos muy bizarros.)

PEREIRA. Cuando en público acá la infanta sale,
un caballero sólo ocupa el lado

⁷ *Pedro Girón* (1423-1466): hijo de Pedro Téllez Girón y hermano de Juan Pacheco, marqués de Villena, fue un noble belicoso e inquieto. Nombrado en 1445 maestre de Calatrava, participó en diversas campañas contra los musulmanes y contra Navarra.

- de la dama a quien sirve, porque iguale
 el premio de su dicha a su cuidado.
 Mi amor quiere que en esto me señale,
 y la presente suerte me ha costado
 un año de servicios y desvelos
 que aumentan ya esperanzas y ya celos.
 Si allá en Castilla, noble caballero,
 no se practica este uso cortesano,
 ya que os aviso, aconsejaros quiero
 dejéis el puesto que ocupáis en vano.
- GIRÓN. Nunca es blasón el término grosero
 que acostumbra el que es noble castellano,
 que la corte del rey don Juan segundo
 puede enseñar medida a todo el mundo.
 Esa ley, que contáis por maravilla,
 es muy antigua allá, y hala heredado
 Portugal de la corte de Castilla,
 como el reino también, antes conrado.
- PEREIRA. ¿Sabéis quién soy?
- GIRÓN. Nunca eso me alborota,
 seréis de sangre y de valor espejo.
- PEREIRA. Soy nieto del que os dio en Aljubarrota⁸
 (mozo en el brío, si en los años viejo)
 noticia de la sangre de Pereira.
- GIRÓN. La hazaña saldrá aquí de la Forneira⁹,
 que hacéis, de blasonar esa victoria,
 propio del pobre cuya corta hacienda
 no se le cae jamás de la memoria;
 y más cuando se cifra en una prenda.
 Hidalgo parecéis de ejecutoria¹⁰,
 que no hay corrillo, calle, plaza, o tienda

⁸ *Aljubarrota*: Juan I de Castilla tenía derecho al trono portugués por su esposa Beatriz, hija de Fernando I. Sin embargo, una insurrección portuguesa proclamó rey a Juan de Avis, bastardo de Pedro I. El 15 de agosto de 1385 se dio la batalla entre ambos bandos, infligiendo los portugueses, a cuyo mando estaba Nuno Alvares Perereira, una tremenda derrota a los castellanos.

⁹ *Forneira*: leyenda según la cual Brites de Almeida la «padeira de Aljubarrota», mató después de la batalla a siete castellanos fugitivos con la pala de hornear.

¹⁰ *Hidalgo de ejecutoria*: «el que ha litigado su hidalguía y salido con ella, a diferencia del que es de privilegio, así dicho por haberle hecho el rey la gracia de exención de pechar» (*Aut*).

donde, venga o no venga, dando enfado,
no salga el pergamino iluminado.
Castilla tantas veces ha vencido
a Portugal desde su rey primero
que la memoria dellas ha perdido,
aunque no vuestra sangre nuestro acero;
pero porque del caso hemos salido,
si vos fidalgo sois, yo caballero,
si vos Pereira, yo Girón, que enseña
los tres, blasón antiguo del de Ureña;
si vos acción tenéis a la ventura
que se me sigue deste hermoso lado,
yo le adquirí primero, y no es cordura
el ser, tras negligente, mal criado.
(*A ella.*) Pero por no ofender vuestra hermosura,
hermoso sol de quien será traslado
el del cielo, decid, pues se os concede,
quién gustáis que se vaya y quién se quede.

PEREIRA.

A no haber señalado juez tan presto,
yo, castellano, a hablar os enseñara
menos despreciador y más modesto,
y del lado o la vida os despejara;
mas pues en tales manos habéis puesto
la justicia y acción que alego clara,
de ella y de vos, señora mía, espero
el mal despacho deste caballero.

BEATRIZ.

Fidalgos, siempre fue consejo sano
no juzgar entre amigos quien no intenta
perder el uno, y más en día que gana
tanta honra y con los dos voy tan contenta;
a don Pedro Girón, por castellano
a cuyo reino voy, me corre cuenta
como a huésped servirle y serle afable,
si la ley del hospicio es inviolable;
a don Pedro Pereira también debo
por deudo, conterráneo y pretendiente,
toda correspondencia, y no me atrevo
pagar su honesto amor ingratamente:
dos Pedros a mi lado ilustres llevo,

cada uno galán, noble, valiente,
sin saber cuando tanto entre ellos medro
distinguir lo que va de Pedro a Pedro.
y así, porque ninguno quejas tenga
ni yo pierda la dicha de tallado,
dispénsase esta ley. Cada uno venga
en el puesto que halló desocupado

[Tirso de Molina, 1999: pp. 880-883].

De manera que Portugal es una excepción en el teatro de Tirso o, al menos, eso es lo que siempre se ha dicho. No es mi intención en estas páginas contradecirlo, pero sí matizarlo.

Y empiezo por uno de los rubros o rótulos más manoseados en la bibliografía crítica sobre el teatro de fray Gabriel Téllez: la lusofilia de Tirso de Molina. Tal vez sea el crítico José María Viqueira [1960] el más destacado partidario y defensor de este supuesto rasgo pertinente del mercedario. A lo largo de más de 200 páginas el profesor Viqueira se empeña en convertir en axiomático lo que ya se había apuntado en algún que otro estudio anterior [Zamora Vicente, 1948]: que Gabriel Téllez conocía a la perfección¹¹ la vida, la lengua y las costumbres portuguesas, y que ese conocimiento asomaba en un buen número de sus piezas teatrales. Obsérvense estas palabras del crítico lusista:

Tirso es un rendido enamorado de Portugal, de sus hombres y de sus cosas. Por eso es algo más que lusitanista para mi entender; porque no se contenta con estudiar, conocer, alabar y admirar lo portugués de la mejor manera posible. Eso no le basta; quiere y hace mucho más; lo ama, y lo amó apasionadamente: es decir, transita del *pensar*, del puro quehacer intelectual y artístico, más o menos barnizado de sentimiento, aplicado a temas portugueses, hacia el *sentir*, el *amar*. Pasa de la mente al corazón, de lo *mental* a lo *cordial*, de tal modo que el sentimiento hondo penetra, forma e informa el pensamiento, y así, todo cuanto sabe de Portugal lo trasluce en fórmulas radiantes de verdad, transidas de amor. De ahí que Tirso sea algo más que lusitanista: es ardiente *lusófilo* [1960: 281].

Leído esto, vayamos poco a poco. Si se acepta esta tesis, la de la lusofilia de Tirso, hay que buscar una causa, un porqué, incluso una o varias razones que avalen este hecho. Luis Vázquez [1995: 359], por ejemplo, propone como hipótesis un origen

¹¹ El subrayado es mío.

lusitano de la familia de Tirso: «No es improbable que, por línea paterna, al menos, tenga raíces portuguesas. Esto explicaría su conocimiento de la vida, costumbres y lengua de Portugal, tal cual aparece en su teatro».

Ahora bien, no basta solo ser de origen portugués por parte de padre para conocer la vida, las costumbres y la lengua y, sobre todo, para simpatizar con ellas. Hay que darle a la tesis de la lusofilia otra vuelta de tuerca. ¿Cuál? Muy sencillo: decir, sin tener documentos que apoyen y sostengan tal afirmación, que Tirso viajó a Portugal más de una vez, incluso que lo hizo ya en 1611 o 1612; y que el mercedario llevó a cabo «un viaje a Lisboa por los años 1619-1620, y en aquella Corte asistió a la jura de Felipe IV como heredero de la Corte Portuguesa» [Viqueira, 1960: 291]. Y es que, aunque no sería improbable, no hay prueba alguna que demuestre fehacientemente que Tirso haya estado en Portugal. Es cierto que no es necesario que se encuentre un papel que avale la estancia de Tirso en Portugal, pues podría haber viajado sin mayor expediente. Sin embargo, quiero añadir un dato que, a mi modo de ver, es valioso y que, hasta donde se me alcanza, nunca se ha traído a colación a este respecto: en la *Historia General de la Orden de la Merced* (1639), obra que fray Gabriel Téllez redacta en su condición de cronista general de la Orden —uno de los cargos más importantes que podía ocupar un miembro de una orden religiosa en la España de la época— en más de una ocasión, con discreción y modestia, el dramaturgo habla de sí mismo y de sus viajes por la península; incluso, por ejemplo, da cuenta de su estancia en la Isla de Santo Domingo. Pues bien, en ninguna de las cientos de páginas que componen la *Historia General de la Orden de la Merced* Tirso dice que haya estado en tierras portuguesas. En ningún momento.

Todo esto guarda relación estrecha, como ahora se verá, con el uso que Tirso hace de los espacios dramáticos en su teatro, es decir, dónde localiza la acción, en qué lugar, ciudad o país. De todo el corpus dramático del mercedario, formado por unas pocas más de sesenta piezas, solamente tres de ellas, es decir, en torno al 5% de la producción dramática tirsiana, se desarrollan íntegramente en Portugal: *El vergonzoso en palacio*, *Averigüelo Vargas* y *Las quinas de Portugal*. Es cierto, que se cuenta con otras obras cuya acción transcurre en parte en el país luso: *Doña Beatriz de Silva*, *El amor médico* y *Escarmientos para el cuerdo*¹²; y en otras piezas nos topamos con personajes portugueses o con referencias y alusiones explícitas a Portugal: *La gallega Mari Hernández*, *Antona García*, la segunda parte de *La Santa Juana* y, como es bien conocido,

¹² Recuérdese que la comedia *Escarmientos para el cuerdo* se desarrolla, entre otros espacios, en Goa y en las costas africanas de Natal, cerca del Cabo de las Tormentas o Cabo de Buena Esperanza, en la actual República de Sudáfrica (KwaZulu-Natal).

la famosa loa a Lisboa de *El burlador de Sevilla*. Pero no es menos verdad que hay un buen número de comedias cuya acción completa ocurre fuera de la península ibérica. Véanse:

En Bretaña: *El melancólico*.
En Cremona: *Santo y sastre*.
En Saluzzo (Piamonte): *Quien calla, otorga*.
En Praga: *El celoso prudente*.
En Foix y Narbona: *Cómo han de ser los amigos*.
En Flandes: *El castigo del penseque*.
En Padua: *Ventura te dé Dios, hijo*.
En Nápoles: *Palabras y plumas; Privar contra su gusto; y El condenado por desconfiado*.

Y lo curioso es que no encontramos en la bibliografía sobre Tirso el rótulo de italianófilo o francófilo referido al comediógrafo madrileño. ¿Qué sucede exactamente? Pues algo que ya fue señalado por Juan Antonio Tamayo [1950] y por Serge Maurel [1971], la circunstancia de que en las comedias tirsianas localizadas fuera de España cabe apreciar una ausencia de color local:

No suele haber referencias a lugares concretos, tales como monumentos, calles, plazas, accidentes geográficos notables, que al oyente o lector le creen un «clima» adecuado, de tal manera que los lugares de la acción pueden ser fácilmente intercambiables y ser traspasados de una ciudad de Bohemia a otra de Italia o Portugal. [Tamayo, 1950: 13]

Son espacios, por consiguiente, neutros porque así lo exige la propia especificidad genérica de la obra.

Fijémonos en una de sus piezas más celebradas, editadas y estudiadas: *El vergonzoso en palacio*. De ella se ha dicho lo siguiente:

Y como se trataba de pintar «a lo vivo» el tremendo amor activo de una mujer, allá le llevaron sus inclinaciones a personificarlo en una dama portuguesa, porque según se desprende de ésta y de otras obras suyas, en ellas se encuentra el tipo de amor más amoroso si podemos expresarlo así. Y no se hurtó, además, de darle un verdadero sabor local, una «propia salsa», un auténtico ámbito lusitano tanto geográfico como histórico. [Viqueira, 1960: 288]

No hay tal. *El vergonzoso en palacio*¹³ es una comedia palatina, del subgénero de comedia de secretario, como *El perro del hortelano*, —pieza que se desarrolla en Nápoles—. De manera que, por convención genérica, era necesaria cierta lejanía espacial y temporal respecto del reino de Castilla. Como también lo era crear un mundo de fantasía, impreciso, y de temática amorosa. Todo ello acorde, insisto, con las convenciones dramáticas del género comedia palatina. Tirso escoge Portugal, y más concretamente el palacio de duque de Avero, pero podía haber situado la pieza en el palacio de duque de Mantua o en las estancias de una noble bretona o en la casa nobiliaria de un prohombre de Bohemia. Y es que la acción de *El vergonzoso* transcurre en un Portugal distante en el espacio y en el tiempo, pues Tirso la sitúa en el reinado de Juan I de Portugal (1385-1433).

Si atendemos a los espacios escénicos, lo que vemos es que, fuera del arranque de la pieza —que se localiza en un monte en las cercanías de Avero y de alguna otra localización más— prácticamente toda la obra transcurre, como he dicho antes, en el palacio del duque. No hay color local, no es una obra toda ella portuguesa ni hay psicologías de fino corte lusitano, tal y como se empeña en señalar una y otra vez Viqueira, hasta el punto que señala que «Es una obra toda ella portuguesa» [1960: 289]. Sin embargo, ni el argumento ni la traza de la comedia, ni el comportamiento de Madalena y de Serafina tienen algo de específicamente portugués. Insisto en lo que dejé dicho arriba: los lugares de la acción y la caracterización de los personajes pueden ser fácilmente intercambiables, es decir, se ajustan a la perfección a los rasgos genéricos de la comedia palatina. De manera que, al menos en comedias como *El vergonzoso en palacio*, no cabe encontrar alusiones concretas al cotidiano vivir del país vecino ni se embuten, por ejemplo, en la pieza cancioncillas populares portuguesas (por lo del color local) ni los personajes salen a escena vistiendo la indumentaria peculiar de su país. Recuérdese, por el contrario, que esto sí que ocurre en las piezas tirsianas ambientadas, por ejemplo, en la comarca de La Sagra toledana, por traer solamente un caso aquí y ahora.

Lo mismo se puede decir de otra pieza tirsiana ambientada toda ella en Portugal. Me refiero a la obra *Averigüelo Vargas*. Comedia, por cierto, que, al igual que sucede con *El vergonzoso en palacio*, va titulada con un refrán o frase proverbial de estirpe puramente española, no portuguesa¹⁴. Convine resaltar que en esta pieza Tirso vuelve

¹³ Puede consultarse, a este propósito, con mucho provecho la excelente edición de Blanca Oteiza [Tirso de Molina, 2012].

¹⁴ «Dicen que [fue] un mayordomo de un obispo de Segovia, muy solícito, y por eso malquis-to de los culpados y los con quien tenía negocios, llamado Vargas, a quien el obispo remitía todas las cosas, diciendo: “Averigüelo Vargas”» [Correas, 1992: 74].

a sacar a escena a don Pedro, segundo hijo de don Juan I de Portugal, que fue nombrado primer duque de Coimbra por su padre al regreso de la expedición de Ceuta en 1415. Como se sabe, muerto Juan I, le sucedió don Duarte, el primogénito, casado con Leonor de Aragón, hija de Fernando I el de Antequera. Don Duarte murió a los cinco años de reinado, en Tomar, dejando al rey niño Alfonso V. La regencia fue una ininterrumpida sucesión de ambiciones y luchas. Don Pedro murió en el combate de Alfarrobeira (1449), dado contra las tropas de su sobrino.

Así pues, por dos veces se ocupó Tirso del primer duque de Coimbra, Pedro de Portugal; por dos veces Tirso se asomó al mismo andamiaje histórico. Es cierto que su figura, su vida, su trayectoria son lo suficientemente seductoras para que nuestro dramaturgo le hiciera aparecer en dos de sus comedias portuguesas. Lo cierto y verdad es que no deja de asombrarnos el hecho que dentro de la historia peninsular descuelen las biografías de buena parte de los hijos de Juan I. Además de don Duarte y de don Pedro, no podemos olvidar a Enrique el Navegante, inventor de la empresa marinera de Portugal; y a Fernando, el calderoniano *príncipe constante*, santo mártir de Tánger.

En fin, como bien señala Alonso Zamora Vicente: «Pocos temas tan a propósito para los contrastes del barroco como la asendereada vida de Duque Regente: de los altos sitios del gobierno, del poder material, a la ruina total, al descrédito, a la muerte en horrorosa guerra civil» [1948: 10]. Ahora bien, mientras que en *El vergonzoso* se hace ver la desgracia del duque, expuesta en tonos de franca simpatía; en *Averigüelo Vargas* el duque aparece resistiéndose a las insidias de los cortesanos, que le aconsejan que se corone y usurpe los derechos del rey niño Alfonso V.

Sea como fuere, lo que me importa ahora es destacar que toda la comedia, me refiero a *Averigüelo Vargas*, se desarrolla solamente en dos lugares: en la quinta de don Alfonso en Momblanco —espacio escénico inventado por Tirso— y el salón del palacio de Santarén u otras dependencias del mismo, incluso el parque del palacio. Un nuevo ejemplo de espacios dramáticos y escénicos perfectamente intercambiables. En fin, toda la comedia es un verdadero juego de amor en el que se implican tres parejas (don Ramiro-doña Felipa; don Dionís-doña Sancha; y doña Inés-don Duarte —conforme estudia y señala Viqueira [1960: 293]—, y donde más allá de la figura del duque de Coimbra, no cabe hablar de lusofilia ni de un ambiente de lo más afectivo hacia Portugal.

Esta voluntaria reducción espacial cabe encontrarla, asimismo, en la entretenida comedia *El amor médico*. Mientras que la primera jornada transcurre en Sevilla, la segunda y la tercera lo hacen en la ciudad universitaria de Coimbra. Una vez más, Tirso concentra los espacios escénicos. En el acto segundo: calle, casa del embajador

y calle próxima a la casa del doctor Barbosa; y en el acto tercero: universidad, calle y casa del embajador. Se deduce sin esfuerzo, y ya lo hemos visto varias veces, que la localización geográfica de *El amor médico* no tiene más valor que dar un elemental aire de exactitud exigido por la comedia. Dicho de otro modo: si la pieza se hubiese situado en Montpellier, por citar otra ciudad universitaria ya muy famosa en la época, nada o apenas nada habría cambiado.

Habida cuenta de lo que hemos ido viendo hasta este momento, parece necesario que cojamos *cum granu salis* la sostenida afirmación hecha por buena parte de la crítica atañedera a la condición lusófila del dramaturgo Tirso de Molina. No se me oculta, y lo he destacado, la simpatía con la que el mercedario trata en sus piezas a Portugal y a los portugueses. Pero lo cierto y verdad, es que la mayoría de las veces Tirso se mueve dentro de una serie de tópicos que, como tales, nos son privativos de nuestro comediógrafo y ni siquiera la mayoría de ellos son específicos de la realidad portuguesa: unidad racial, arrogancia, valor, cortesía, ingeniosidad, predisposición para el amor¹⁵, sede del amor, celos...

Y, por otra parte, hemos visto cómo los espacios escénicos de las comedias «portuguesas», que no son tantas, se nos presentan bajo la condición de intercambiables. No aporta nada o casi nada a la sustancia de las comedias el que Tirso las localice en Portugal, ya sea Coimbra, Santarén o Aveiro; en un Portugal, por cierto, lejano en el tiempo en relación con el presente del dramaturgo. Por mucho que se empecinen los partidarios de la lusofilia tirsiana, ni *El vergonzoso en palacio* ni *Averigüelo Vargas* son obras capaces de ofrecer argumentos sólidos para defender la tesis de dichos partidarios. Más allá, claro está, de que salga la figura, por la que Tirso siente simpatía, de don Pedro, el duque de Coimbra, el regente de Alfonso V. Esta circunstancia no deja de ser una nota histórica como también hay notas geográficas.

Pero, claro, hay un hecho de enorme peso que debemos traer aquí. El 8 de marzo de 1638, diez años antes de su muerte, el propio Tirso hace constar en un *explicit* de la comedia *Las quinas de Portugal* las fuentes de las que se ha servido y nos da la única fecha que tenemos para su datación:

Todo lo historial de esta comedia se ha sacado con puntualidad verdadera de muchos autores, así portugueses como castellanos, especialmente de el *Epitome* de Manuel de Faria y Sousa, parte 3º, cap. 1 en la vida de el primero Conde de Portugal, pág, 339, Don Enrique, y cap. II en la de el Rey de Portugal Don Alfonso

¹⁵ Uno de los grandes lugares comunes es el llamado «amor portugués». Para el caso de Tirso puede consultarse el artículo de Pilar Palomo [1960].

Enríquez, pág. 349, et *per totum*, item de el librito en latín intitulado *De vera regum Portugaliae Genealogia*, su autor, Duarte Núñez, jurisconsulto, cap. 1, de *Enrrico portugaliae comite*, fol. 2 et cap. II; de *Alfonso primo Portugaliae rege*, fol. 3. Pero esto y todo lo que además de ello contiene esta representación se pone, con su autor, a los pies de la Santa Madre iglesia y al juicio y censura de lo que con caridad y suficiencia la enmendaren. En Madrid a 8 de marzo 1638 [Tirso de Molina, 2003: 196]

No me interesa centrarme en la mayor o menor fidelidad de Tirso a las fuentes que dice manejar. Es asunto que ya ha sido tratado con eficacia por Alonso Zamora Vicente [1948] y por Serge Maurel [1971]. Baste decir que el mercedario, según los críticos antedichos, sigue de cerca el texto del historiador portugués Manuel de Faria y Sousa en su *Epítome*.

Como se sabe, en la comedia se dramatiza el punto de partida de la monarquía portuguesa, que se establece en Alfonso Enríquez y en la batalla de Ourique (25 de julio de 1139), y que se fundamenta en la protección divina y en la lucha contra el infiel. Téngase muy en cuenta que la pieza se escribe después del motín de 1637 en Évora.

Con todo, a mi modo de ver, la cuestión medular está en tratar de explicar por qué Tirso de Molina, que lleva ya varios años retirado de la escena y de la redacción de comedias, toma la pluma para escribir *Las quinas de Portugal*. Una comedia, como muy bien apunta Oteiza [2011: 101] «escrita desde su perspectiva de español. Que entiende y vive un Portugal unido a España, para defender de manera natural la realidad política que conoce, cuando esta comienza a desmoronarse».

Sea como fuere, hay un dato que debe llamarnos, en primer lugar, la atención, y que ya fue apuntado por Alonso Zamora Vicente [1948], y es que resulta sorprendente y llamativo el hecho de que Tirso escribiera una pieza teatral consagrada a glorificar el nacimiento de la monarquía portuguesa cuando nunca, que sepamos, se dedicó a ensalzar la historia española.

Por otro lado, no se cuenta con noticias sobre representaciones, ya sean públicas o privadas, de *Las quinas* [Ares, 1991: 21]. Pero, si nos fijamos en las acotaciones y en las notas escénicas, parece evidente que, al menos, el texto estaba pensado —otra cosa es que se pudiera representar— para un montaje en un espacio que no era el corral de comedias, sino más bien un espacio abierto, tal vez una plaza con campo suficiente para una persecución a caballo:

«(Suben desde el tablado a caballo los tres, ella a las ancas de el de don Egas, y salen a las voces del moro Ismael y otros, y puédalos seguir por la plaza a caballo y escaramuzar).» [Tirso de Molina, 2003: 154]

En cualquier caso, y lo apunta acertadamente Torres Nebrera, citado por Oteiza [2011: 102], lo que parece claro es que Tirso manejó varias razones a la hora de escribir la comedia que nos ocupa: halagar a los portugueses haciendo casi divino el origen de su reino; alentar la conciencia de Portugal como monarquía independiente de la española o, simplemente, su amor y admiración por las tierras lusas y por su historia, unida a la española, la que le impulsó a escribir esta pieza. Pieza, por cierto, que tal vez pudo ser un encargo¹⁶.

A este respecto, me parece muy interesante la tesis de María Rosa Álvarez Sellers [2015]. En su opinión, Tirso escribe *Las quinas de Portugal* sirviéndose de un tono conciliador en un momento, el año 1638, sumamente complicado para las relaciones entre portugueses y españoles. En la pieza se destaca el empeño del mercedario por resaltar el valor lusitano y, especialmente, por convertir al rey Alfonso en un elegido de Dios al igual que lo fueron los grandes personajes bíblicos, como el rey David. De hecho, don Alfonso es presentado por Tirso como un auténtico *Miles christianus* o *Miles Christi*, es decir, un santo guerrero.

Pero lo importante, en opinión de Álvarez Sellers, es que con esta obra Tirso

pretendía recordar al alma dormida de sus compatriotas que debían avivar el seso y despertar de lo que solo había sido un sueño. Tal vez el espejismo de la unión ibérica, una unión a la que los portugueses se vieron abocados por las circunstancias pero en la que difícilmente llegaron a creer, había empañado en la Península el recuerdo de sus hazañas frente a los moros y, es más, de su condición de ser la única nacionalidad que había logrado independizarse de Castilla [2015: 29].

En fin, el 1 de diciembre de 1640 estalla en Lisboa la sublevación contra el dominio español, se proclama la independencia y sube al trono el duque de Braganza, João I. De modo, que *Las quinas de Portugal* vendrían a ser, como afirma Ares [1991: 20], el canto del cisne de un tipo de comedia en donde la historia del país vecino está vista con admiración y cantada con entusiasmo, es decir, el canto del cisne de la lusofilia en el teatro español. Acaso, como he tratado de argumentar y defender en las presentes páginas, sea exagerado el adjetivo de lusófilo aplicado a Tirso de Molina, pero no es menos verdad que hasta el final de su trayectoria dramática el mercedario

¹⁶ Celsa Carmen García Valdés ve clara la motivación que llevó a Tirso a escribir en 1638 una comedia sobre el nacimiento de la monarquía portuguesa: «la historia de los orígenes del reino portugués, según la presenta Tirso, es análoga a la de los orígenes del reino castellano, de lo cual se deduce que, si tienen el mismo origen y la misma historia, muy bien pueden ser un solo reino. Tirso es partidario de mantener pacíficamente la unión de los dos reinos» [Tirso de Molina, 2003: 15].

mantuvo una mirada cordial, afable, cariñosa hacia Portugal y hacia su historia; historia que sintió siempre íntimamente unida a la española.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [2015]: «Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, pp. 15-31.
- ARES MONTES, José [1991]: «Portugal en el teatro español del siglo XVII», *Filología Románica*, 8, pp. 11-29.
- CANONICA, Elvezio [1991]: *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger.
- CORREAS, Gonzalo [1992]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros.
- COVARRUBIAS, Sebastián de [2006]: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- MAUREL, Serge [1971]: *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, Université de Poitiers.
- OTEIZA, Blanca [2011]: «Portugal, lo portugués y el portugués en el teatro de Tirso de Molina», en *Siglo de Oro. Relações hispano-portuguesas no século XVII, Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 99-108.
- PALOMO, M^a Pilar [1960]: «El 'amor portugués' en Tirso de Molina», *Monteagudo*, 30, pp. 4-13.
- TAMAYO, Juan Antonio [1950]: «Madrid en el teatro de Tirso de Molina», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 59-60, pp. 291-363.
- TIRSO DE MOLINA [1969]: *El amor médico. Averigüelo Vargas*, ed. Alonso Zamora Vicente y María Josefa Canellada, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1991a]: *El amor médico*, ed. Blanca Oteiza, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- [1999b]: *Doña Beatriz de Silva*, ed. Manuel Tudela, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- [2003]: *Las quinas de Portugal*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- [2012]: *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española.
- VÁZQUEZ, Luis [1995]: «Tirso de Molina: del 'enigma biográfico' a la biografía documentada», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*, ed. Ignacio Arellano et alii, pp. 345-365.

VIQUEIRA, José María [1960]: «La lusofilia de Tirso de Molina», *Biblos*, XXXVI, pp. 265-489

ZAMORA VICENTE, Alonso [1948]: «Portugal en el teatro de Tirso de Molina», *Biblos*, XXIV, pp. 1-41.

«O NOME LHE PUSERAM, QUE INDA DURA»
DOÑA INÉS DE CASTRO EN LA MITOLOGÍA DE LOS
AMORES DESGRACIADOS: *REINAR DESPUÉS DE MORIR*

Francisco Domínguez Matito

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

Orcid: 0000-0003-4944-2347

Sabida es la frecuencia y simpatía con la que el teatro español del Siglo de Oro acogió, en general, la «materia portuguesa», los hechos gloriosos de su historia y a sus personajes más emblemáticos [Sánchez Cantón, 1961; Glaser, 1954: 387-412; Ares Montes, 1991: 11-30]. En sucesos o leyendas y en héroes de la historia de Portugal se inspiró una gran parte de los dramaturgos para componer algunos de sus títulos más elogiados. Baste citar, de Lope, *La tragedia del Rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* (1593-1603), desventurado suceso sobre el que se basó también Luis Vélez de Guevara para *El Rey D. Sebastián* (1604-1608), refundida por Francisco de Villegas (1663) en su *El rey don Sebastián y portugués más heroico; Don Manuel de Sousa y naufragio prodigioso y príncipe trocado* (1598-1600), el mismo tema de los *Escarmientos para el cuerdo* (1614) de Tirso de Molina; *El Brasil restituído* (1625); *La fortuna adversa del infante don Fernando de Portugal* (1597-1603), símbolo de compromiso religioso y fidelidad patriótica recogido más tarde en *El príncipe constante* (1629) de Calderón de la Barca, dramaturgo que en 1635 escribió su famoso drama de honor *A secreto agravio, secreta venganza* (1635), ambientándolo en la Lisboa del rey don Sebastián; y siguiendo con Lope, *La tragicomedia lastimosa del duque de Viseo*

(1608-1609), *El más galán portugués, duque de Berganza* (1610-1612) y *El príncipe perfecto*, escritas pocos años después —1614, 1616—, donde la figura de João II encarna el «espejo verdaderamente de toda perfección» [Domínguez Matito, 2015: 112-113]. También a Tirso le interesaron vivamente los temas portugueses en comedias como *El vergonzoso en palacio* (1611), *La gallega Mari Hernández* (1611), *Averigüelo Vargas* (1621), *Las Quinas de Portugal* (1638) o *El amor médico* (1620) [Oteiza, 2011: 99-108; 2012: 123-138]. A la hagiografía portuguesa se aplicaron el mismo Tirso con una obra dedicada a la fundadora de la orden concepcionista, *Doña Beatriz de Silva* (1635); Rojas Zorrilla con su *Santa Isabel, reina de Portugal*; Pérez de Montalbán con *El divino portugués, San Antonio de Padua* y *El hijo del Serafín, San Pedro de Alcántara*; y Mira de Amescua con *El esclavo del demonio* (1612).

En este, aunque breve, significativo sumario al que podrían sumarse Guillén de Castro, Moreto, Cubillo de Aragón, Matos Frago, Quiñones de Benavente, Zamora, etc., destaca el hecho de que, entre las innumerables referencias a «lo portugués» que pueden rastrearse a lo largo del teatro del Siglo de Oro, los temas sobre los que giran o reescriben los dramaturgos españoles se refieren a ciertos episodios destacados de la historia portuguesa y a sus principales protagonistas, ya santos o pecadores [Álvarez Sellers, 2015: 15-31]. Y hay que añadir de inmediato dos observaciones. La primera es que, en la mayor parte de los casos, el tratamiento de los hechos y de los personajes históricos se hace desde una visión castellano-céntrica, es decir, valorándolos con la empatía de quien los considera integrantes de un pasado común —la historia hispana—, de la que Portugal formaba parte con el conjunto de los otros reinos de la monarquía católica. No había que forzar mucho las cosas, ni por la monarquía de los Austrias y sus propagandistas, ni entre la misma población española, para justificar un destino compartido y reconocerse como una misma nación. En la cronología reciente estaban los vínculos dinásticos de ambas coronas, tanto el establecido por el matrimonio de Enrique IV con Juana de Avis, de la que nació Juana «la Beltraneja», casada a su vez con Felipe V de Portugal, como el del matrimonio de Juan II con Isabel de Portugal, del que nació Isabel la Católica. Una unión de sangres que continuó Carlos V al casarse con Isabel de Portugal, hija del rey don Manuel y de María de Aragón, hija esta última de los Reyes Católicos; y Felipe II, casado con su prima María Manuela de Portugal y, como nieto del rey don Manuel, heredero del trono portugués. La segunda observación es que esta «lusofilia» en la producción teatral española sobre la «materia portuguesa», se produce precisamente en el período (1580-1640) en que las coronas de España y Portugal estuvieron unificadas en una sola corona durante la llamada «dinastía filipina», «monarquía dual» o «unión ibérica».

Entre los acontecimientos y personajes luso-castellanos a los que me acabo de referir destaca un episodio sucedido en el siglo xiv por lo ejemplar y conmovedor del destino de doña Inés de Castro, personaje a su vez vinculado a las circunstancias en las que el rey Pedro I sucedió en el trono a su padre Alfonso IV, prolongación de un conflicto dinástico entre la corona portuguesa y la de Castilla que desembocó en la crisis de 1383-1385. Recuérdense al respecto, por una parte, las filiaciones de los principales protagonistas de la trágica historia que sirve de base a *Reinar después de morir*: el portugués rey Alfonso estaba casado con la infanta Beatriz de Castilla, hija de Sancho IV, y su hijo Pedro, por tanto, era nieto del rey castellano; Inés de Castro, a su vez, era hija (aunque ilegítima) de Pedro Fernández de Castro, un noble castellano, nieto también de Sancho IV; y por otra, que los acontecimientos en los que se vieron envueltos tanto los reyes portugueses Alfonso IV y Pedro I como la desgraciada Inés de Castro se enmarcaban en el contexto peninsular más amplio de alianzas e intrigas dinásticas que dieron lugar a la guerra civil desencadenada por el enfrentamiento de Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara. *Reinar después de morir*, pues, es una obra cuyo tema y argumento forma parte de ese vasto conjunto de piezas dramáticas de carácter histórico-legendario que pueblan el teatro áureo y, en particular, la producción de Vélez de Guevara, que se acercó también a la «materia portuguesa» con una comedia dedicada a otro de sus grandes personajes históricos, *El rey don Sebastián*.

Según los hechos narrados por los cronistas portugueses —Fernão Lopes (*Crónica de D. Pedro*), Rui de Pina (*Crónica de El-Rei Dom Afonso*), Cristobão Rodrigues Acenheiro (*Crónicas dos Senhores Reis de Portugal*), y españoles —Pero López de Ayala (*Crónica de los reyes de Castilla*)—, doña Inés de Castro llegó a Coímbra en el séquito de doña Constanza, hija de Don Juan Manuel, prometida en casamiento con el príncipe don Pedro. Aún en vida de la esposa legítima de este, entre Pedro e Inés se produjo un enamoramiento que, una vez descubierto, ocasionó el destierro de Inés. Pero muerta Constanza prematuramente, Inés volvió a Portugal y se instaló en la *Quinta das lágrimas*, a las afueras de Coímbra, donde ambos continuaron sus amores sin apenas disimulo: de estos amores resultaron cuatro hijos y el motivo para una conspiración nobiliaria, temerosa de que uno de los hijos de Inés de Castro desplazara al legítimo heredero don Fernando y el reino de Portugal quedara bajo dominio castellano. La conjura, con el beneplácito del rey Alfonso, dio lugar al asesinato de doña Inés, que llevaron a cabo tres de los consejeros reales —Álvaro Gonçalves, Pedro Coelho y Diego López Pacheco— en el mes de enero de 1355. El furor del príncipe Pedro, una vez muerto su padre al poco tiempo, se desempeñó con la persecución de los asesinos, huidos a Castilla, y cinco años más tarde logró la extradición de dos de

ellos —Álvaro Gonçalves y Pedro Coelho—, a quienes sometió al terrible suplicio de arrancarles el corazón, al uno por el pecho y al otro por la espalda. El tercero —Lopez Pacheco—, puesto al servicio de Enrique II de Trastámara, se zafó del cruel destino reservado a los anteriores. Poco después, el rey quiso legitimar un inverosímil matrimonio secreto con doña Inés mediante el testimonio de varios testigos, entre ellos, el del obispo de Guarda, y ordenó que su cuerpo fuera trasladado, con la pompa de una reina, a la iglesia del monasterio de Alcobaça. Añade la leyenda que cuando el infante ocupó el trono, mandó exhumar el cadáver de su amada doña Inés y, sentándola en el trono, la hizo coronar para que toda la Corte le rindiera los honores de reina que sus asesinos le arrebataron.

La historia de los amores del rey don Pedro I de Portugal y doña Inés de Castro, que concluye en un crimen de Estado, tenía todos los ingredientes líricos y dramáticos para que se convirtiera en una leyenda, más allá del estricto relato de los acontecimientos registrados en las crónicas medievales: la condición real de los protagonistas; una conspiración que da lugar a un asesinato; una mujer, joven y bella, que es víctima de una muerte violenta; un entierro solemne y majestuoso; un acto de venganza; la entronización póstuma y reparadora de la víctima («reina después de morir»); en definitiva, una contraposición del amor y la razón de Estado. Así que la desgraciada historia de doña Inés de Castro pasó, siglo y medio después, a convertirse, a través de la tradición oral popular y culta —romances y canciones—, en un paradigma literario de «amor (constante) más allá de la muerte» [García Estradé, 2014: 363-384], iniciando el camino para su transformación en un mito [Asensio, 1974: 37-58; Botta, 1996: 87-96; Alves dos Santos, 2006: 125-132]. En este proceso, desde la escueta imparcialidad de las crónicas, dudosas sobre si Inés de Castro era simplemente la manceba de un rey y/o abiertamente contrarias a la legitimidad de la boda de Inés con don Pedro, hasta la construcción del mito de doña Inés de Castro como heroína del amor, intervinieron varios poetas importantes: García de Resende con sus *Trovas que García de Resende fez à morte de dona Inês de Castro* (1516), Anrique da Mota (*Visão de Inês de Castro*, 1528, incluida en el Códice 348 de la biblioteca da Manizola) y, sobre todo, Luis de Camões, que dedicó a la tragedia 19 octavas [118-136] del Canto III de *Os Lusíadas* (1572). A las alturas del siglo xvi, pues, ya estaba suficientemente consagrada la mitologización de la historia de doña Inés, una muerte por amor, como reza el verso de Anrique da Mota «Amores, vos me mastastes» y la octava 119 de Camões:

Tu só, tu, puro Amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,

Deste causa á molesta morte sua,
Como se fora pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga,
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano.

Era cuestión de poco tiempo que el tema pasara también a las tablas. Dejando ahora de lado la cuestión de primacías cronológicas, a finales del xvi los dramaturgos se hicieron cargo del tema, tanto en Portugal como en España: del lado español, en 1577 aparecieron las tragedias *Nise lastimosa* y la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez; del lado portugués, en 1598 (quizá escrita treinta años antes) apareció publicada la *Tragedia de dona Iñez de Castro* de António Ferreira. Ya en el xvii (1611), pero en el formato trágico renacentista, apareció la *Tragedia famosa de Doña Inés de Castro, reina de Portugal* de un (¿Luis, Reyes?) Messía (o Mexía) de la Cerda. Estos son los antecedentes teatrales —ninguno de ellos necesariamente la fuente— de los que partió Vélez de Guevara para componer su *Reinar después de morir* (1635), una de las obras más celebradas del teatro español del Siglo de Oro y la más alta cristalización de la desgraciada historia amorosa del príncipe don Pedro y de doña Inés de Castro entre nosotros [Álvarez Sellers, 1999, pp. 155-158].

¿Cuáles son las razones? Como he señalado antes, por una parte, tanto el tema como sus motivos argumentales eran sustancia plenamente literaturizable; por otra, dichos materiales encajaban perfectamente con la constelación de temas y motivos (mayores y menores) que constituía el paradigma de la comedia nueva. Entre los mayores estaban la fuerza del amor omnipotente, que triunfa sobre todos los demás valores, aunque sea a costa de dolor, el conflicto entre el amor y el poder o el honor o la razón de Estado, el castigo consecuente por la alteración del sistema de valores fundamentales; entre los menores, la máxima nobleza de los protagonistas, las limitaciones del honor a la pasión amorosa, los celos como un motor del conflicto, la clandestinidad a la que se ven obligados los amantes, la mujer como dechado de pureza y hermosura, objeto de violencia por parte del poderoso, el galán entregado al culto de su amada, el poder absoluto del rey sobre vidas y haciendas, el palacio como lugar privilegiado para perversiones e intrigas, contrapuesto a la inocencia de la vida natural —el tópico del «menosprecio de corte y alabanza de aldea»—, la necesidad de legitimación social de las relaciones (conyugales o no) entre los amantes o esposos, etc. Todos estos motivos son los que constituyen el entramado de *Reinar después de morir*.

Lo que hizo Vélez de Guevara, partiendo de los elementos importados de la tradición histórico-legendaria, ya en buena medida literaturizada, fue estructurarlos —con respeto a los hechos históricos, pero también con una cierta libertad creativa— de acuerdo con el marco de referencia que le brindaba el código de la comedia nueva, no solo desde el punto de vista temático-argumental sino también formal (lingüístico y de recursos escénicos). Y, por otra parte, nuestro dramaturgo, tan aficionado a las historias de amores apasionados y sucesos violentos protagonizados por personajes nobles, vertió tales ingredientes a su propia poética, caracterizada por el abundante empleo de motivos líricos y por su capacidad para sugestionar la atención del público con una escenificación que combinaba el atractivo visual y el patetismo [Varey, 1983: 165-181; Álvarez Sellers, 2012: 35-39]. Al servicio de estos intereses se subordina tanto la velocidad de la acción como la concentración temporal y la rapidez con la que se pasa de una escena a otra: una sucesión de cuadros líricos y escenas patéticas articulan una pieza teatral cuyo objetivo fundamental no es narrar unos acontecimientos cuyo final es bien conocido por los espectadores, sino conmoverlos con una historia de dolor injusto por razón de Estado y amor triunfante sobre la muerte.

A estos registros pertenecen las escenas más dramáticas: la confesión del príncipe a su prometida —la infanta de Navarra— del amor que siente por Inés, tras la cual la infanta desechada jura su venganza; la entrevista de la infanta con el rey en la que aquella, desolada, le comunica su despedida; la escena de caza en la que la infanta se encuentra con doña Inés y le augura su desgracia con la imagen de la garza y el halcón; la irrupción del rey con los traidores en la paz del retiro de doña Inés para anunciarle su muerte y arrebatarse a sus hijos, mientras doña Inés le suplica el perdón. Y, en fin, el cuadro más emocionante con el que concluye la acción: asesinada Inés a manos de los cortesanos —la truculencia de esta escena ha sido soslayada por Vélez—, muerto el rey, llega el príncipe al retiro de doña Inés, y enterado de la trágica muerte de su amada, culpándose de su muerte, proclama la absoluta inocencia de su amada:

Si Inés hermosa murió
¿no fue por quererme? ¡Sí!
¿Inés no muriera aquí
si no me quisiera? ¡No!
Luego la causa soy yo
de la pena que le han dado.
¿Cómo Pedro, desdichado,
si Inés murió, vivo quedas?
¿Cómo es posible que puedas

no morir de tu cuidado?
En fin, Inés, por mí ha sido,
por mí, que ciego te adoro,
—¡de cólera y pena lloro!—
la muerte que has padecido
sin haberla merecido. (vv. 2331-2345)

Poco después, ordena que coloquen sobre su cabeza la corona real y le rindan homenaje:

De otra manera entendí
que fuera Inés coronada,
mas, pues no lo conseguí,
en la muerte se corone.
Todos los que estáis aquí
besad la difunta mano
de mi muerto serafín.
Yo mesmo seré rey de armas.
¡Silencio, silencio! Oíd:
esta es la Inés laureada,
esta la reina infeliz
que mereció en Portugal
reinar después de morir. (vv. 2450-2462)

Entre los recursos empleados por Vélez de Guevara para acentuar el tono «lírico», más que trágico, con el que se trata la materia, se encuentran las canciones, tomadas (o no) de la tradición popular, explícitas (o implícitas) en el texto. Las intervenciones musicales, bien a cargo de los músicos o de los mismos personajes, cumplen una función estructurante de la acción, como presagios de los sucesos que van a continuación. Así, por ejemplo, una canción inicial que se refiere al apasionado amor del príncipe por Inés:

MÚSICOS. *Pastores de Manzanares,
yo me muero por Inés,
cortesana en el aseo,
labradora en guardar fe.* (vv. 15-18)

O el consuelo musical con que la criada Violante pretende mitigar el sentimiento de soledad que embarga a Inés, su miedo al abandono por parte del príncipe y la tristeza que le produce la incertidumbre de su destino:

VIOLANTE. *Saudade minha,
¿cuándo vos vería?*

INÉS. *Diga el pensamiento,
pues solo él lo siente,
adorado ausente,
lo que de vos siento.
Mi pena y tormento
se trueque en contento
con dulce porfia.
Saudade minha,
¿cuándo vos vería?*

VIOLANTE. *Minha saudade
caro senhor meu,
¿a quem direi eu
tamanha verdade?
A minha vontade
de noite y de dia
siempre vos vería.
Saüdade minha,
¿cuándo vos vería?* (vv. 679-698)

Otra canción de Violante, con el mismo sentimiento de ausencia e inseguridad, precede a la llegada de la comitiva del rey para justificar el desenlace:

VIOLANTE. *Es verdad que yo la vi
en el campo entre las flores,
cuando Celia dijo así:
«¡Ay, que me muero de amores,
tengan lástima de mí!»* (vv. 1871-1875)

Y, en fin, otra canción funesta, versión de un romance tradicional, adelanta la tragedia que acaba de ocurrir, antes de que el príncipe tenga noticia de ella:

MÚSICO. *¿Dónde vas, el caballero,
dónde vas, triste de ti?*

*que la tu querida esposa
muerta es, que yo la vi.
Las señas que ella tenía
bien te las sabré decir.
Su garganta es de alabastro
y sus manos de marfil. (vv. 2259-2266)*

Vélez incorpora también a lo largo de la acción, implementando los tristes presagios de las canciones, diversos simbolismos que tienen un carácter premonitorio del trágico final, como en el sueño de Inés:

Soñaba
que la vida me quitaba...
[...]
... un león coronado,
y a mis dos hijos, —¡ay Cielo!—
de mis brazos ajénaba
y, airado, los entregaba
—¡aún no cesa mi recelo!—
a dos brutos que, inhumanos,
los apartaron de mí. (vv. 752-760)

O el símbolo de la tortolilla, el olmo y la vid que emplea Inés en un lamento de amor, traído desde el romancero —recuérdese Fronte-frida, fonte-frida—, y que Alciato recoge en su emblema CLIX «*Amicitia etiam post mortem durans*»; o el símbolo de la garza y el halcón —recuérdese el nombre de la protagonista, doña Inés de Castro Coello de Garza—, que ocupa varias escenas de los actos segundo y tercero.

Pero, como apunté anteriormente, la concepción lírica se extiende también a la estructura espacial en la que está organizada la obra y de acuerdo con la cual se distribuyen los personajes, es decir, que incluso el espacio está cargado de un fuerte contenido simbólico, y el antagonismo que da lugar a la tragedia encuentra una perfecta correspondencia en el diseño espacial de *Reinar después de morir*. Como fuerzas que se oponen, hay dos ámbitos: el territorio del amor es el de la *Quinta das lágrimas* en Coímbra, un espacio idílico repleto de todos los tópicos de la literatura amatoria —el río Mondego, el campo, los arroyos, la fuente, los jardines—; el del poder es la corte real —Santarém—, despojado de todo atributo positivo. A estos dos espacios están vinculados los personajes: el primero es el territorio de doña Inés (y en parte el del príncipe), que simbólicamente representa los valores asociados al amor: la vida

sencilla, la familia, la fidelidad, la ternura, el desprendimiento, la soledad; el segundo es el escenario palaciego, dominado por el rey y sus cortesanos (y en parte por doña Blanca, la prometida del príncipe), asociado al poder del Estado, al imperio del sistema de valores dominante, a la venganza y al crimen [Larson, 2008: 24-25].

Entre todos los pasajes que podrían ejemplificarlo, hay uno en el que no se ha reparado lo suficiente y que, a mi parecer, contiene el primer gran cuadro de lo que podríamos llamar un «fresco de intimidación hogareña», que transporta a los espectadores de forma inmediata a la visualización del estado de inocencia sobre el que más tarde se cernirá la desgracia. La escena es la siguiente: ha comenzado el día, el príncipe acaba de levantarse recordando a su amada, y mientras se viste, unos músicos cantan; entra en la estancia el *gracioso* Brito, que regresa de la *Quinta das lágrimas*, los músicos se despiden y, ya en la intimidación, Brito le cuenta al inquieto príncipe el resultado de su viaje, cómo encontró a doña Inés y a sus hijos. El relato de Brito, toda una pieza, desciende a los más mínimos e íntimos detalles del encuentro en un registro impropia-mente culto —e infrecuente en boca de un *gracioso*—: llegado a Coímbra al amanecer, se dirige a la quinta de Inés «Narciso del Mondego»; entra al zaguán, se apea del caballo y nadie responde en la casa, sumida en la paz del amanecer. Va recorriendo entonces las estancias hasta llegar al cuarto de doña Inés, y con asombroso atrevimiento descubre a la dama en su cama durmiendo con sus dos hijos, abrazados a su madre. Impresionado, se queda observando la íntima escena, mientras doña Inés se incorpora de su lecho, y sin ninguna formalidad cortesana, le interroga ansiosamente sobre el estado de don Pedro y, como amante celosa, sobre la mujer que se le ha prometido como esposa, doña Blanca de Navarra. En esto despiertan los niños —Dionís y Alfonso—, y al preguntar estos por su padre, provocan las lágrimas de su madre. Brito entrega al fin a doña Inés la carta de su marido y, como cualquier mujer enamorada, la besa y relee varias veces. Nuevamente emocionada, vuelve a llorar mientras escribe una carta de contestación para Pedro:

Pidió la escribanía,
volvió otra vez a perturbarse el día,
los cielos se cubrieron,
a la tinta las lágrimas suplieron,
y mientras escribía,
un alma en cada lágrima cabía,
siendo en tantos renglones
las almas muchas más que las razones. (vv. 281-288)

Pocas veces tenemos la oportunidad de sentir tan fuerte impresión de sentimientos, engarzados a la naturalidad de la vida cotidiana, y resulta casi inevitable recordar el mismo efecto que nos producen las cartas de Eloísa a Abelardo en la *Historia calamitatum*.

No sin razón, la crítica (Ruiz Ramón, 1967: 212-213; Weber, 1976: 89-95; Parr, 1983: 137-143; Sullivan, 1983: 144-164; Whitby, 1983: 127-136; Álvarez Sellers, 1996: 211-226; Larson, 2008: 20-24) se ha ocupado ampliamente de la cuestión del género al que habría que adscribir *Reinar después de morir*. De entrada, y sin inmiscuirnos en el debate teórico de raíz aristotélica sobre la condición del héroe trágico, salta a la vista la más que aparente contradicción entre el convencionalismo de titular la obra como «comedia famosa» a lo largo de toda su trayectoria editorial, y concluir la con el nombre de «tragedia»:

Esta es la Inés laureada
con que el poeta dio fin
a su tragedia, en que pudo
reinar después de morir. (vv. 2473-2476)

Resulta indudable que el tema sustancial de la obra es la muerte de una mujer inocente por el hecho de amar y ser amada, en tanto en cuanto este profundo sentimiento choca con una razón de Estado que debe prevalecer; pero la cuestión radica en si ello por sí mismo convierte nuestra comedia necesariamente en una tragedia. En mi opinión, y sin mayor compromiso, «que eso es disputar sobre el nombre», como diría Francisco de Barreda en su *Invectiva a las comedias* [Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 216-226], *Reinar después de morir* no es la formalización de una verdadera tragedia, o al menos quiero decir que en *Reinar después de morir* estamos frente a una tragedia *sui generis* (sin llegar a ser un «hermafrodito», según la calificación de Cascales [García Soriano, 1969: 223-240]), cuyo formato tampoco admitiría fácilmente el calificativo taxonómico —también discutible— de «tragicomedia», cuestión detalladamente tratada por Arellano [2011, 9-34].

La «tragedia» de Vélez de Guevara, en cualquier caso, no es una tragedia clásica, donde los héroes intentaban escapar vanamente de los hados ofendidos o eran instrumentos de los designios de los dioses. Es verdad que el hecho original de los acontecimientos —unos amores ilegítimos desde el punto de vista político-social— conduce al final trágico de los amantes, pero el proceso no está conducido por un *fatum* ciego. Al fin y al cabo, son don Pedro y doña Inés —ellos solos— los que han tomado sus decisiones, y el desgraciado final de doña Inés no es el resultado de una rueda fatal

dirigida por el destino, sino consecuencia de factores históricos bien concretos y determinantes y de actuaciones que caen bajo el dominio de la responsabilidad moral de los personajes [Auden, 2003: 54]. En este sentido, me limitaré a recordar la ajustada valoración de Ruiz Ramón [1967: 212], que la considera una pieza concebida desde un temple lírico más que desde una concepción trágica, cuyo «acierto fundamental [...] consiste en la belleza poética de las situaciones más que en la profundidad dramática de los caracteres»

Fijémonos en un detalle de carácter episódico, pero significativo de ese «temple», referido a una de las intervenciones del *gracioso*, Brito. En su primer encuentro con el rey ya define el papel que va a desempeñar en la trama: «sabandija de palacio», es decir, el criado encargado del oficio de burlas y diversión, que también incluía y se beneficiaba del ejercicio de la «lengua libre» para decir con total descaro las más ásperas verdades a sus amos. A esta vertiente responde sin duda la conducta general de Brito, personaje por lo demás perfectamente integrado en la acción trágica como fiel tercero y confidente del príncipe don Pedro, cómplice de ambos amantes y testigo o intermediario de la acción (entre los personajes o con los espectadores), exactamente como vemos actuar al personaje *gracioso* en la comedia urbana. Pero hay un momento, sin embargo, en el que su intervención va más allá de las convenciones que cabe esperar de una tragedia, por cuanto rompe el «decoro» que exigiría una verdadera tragedia. ¿Deberíamos considerarlo como un descuido de Vélez, tan devotamente aplicado al seguimiento del *Arte nuevo de hacer comedias*? Al comienzo del acto tercero, cuando ya se han acumulado suficientes signos premonitorios del inmediato desenlace trágico, doña Inés y su criada se entretienen bordando en el balcón de la quinta al atardecer. El rey con los conjurados está a punto de llegar. Y mientras, el príncipe, ajeno a la tragedia próxima, cual galán de comedia, mantiene con su criado, más consciente de los presagios que su amo, un diálogo que sin duda aliviaría la angustia de los espectadores, pero donde introduce una chanza impropia de la ocasión:

PRÍNCIPE.	Que partas, Brito, al Mondego, que yo te espero en la quinta que está de allá media legua y una legua de Coímbra.
BRITO.	¿Allí estarás escondido mientras yo aviso a la ninfa más hermosa de la tierra?
PRÍNCIPE.	Sí, Brito Allí determina

mi amor quedarte esperando.
Allí la esperanza mía,
hasta que te vuelva a ver,
de un cabello estará asida.
Allí mi amor, mal hallado,
aguardará a que le digas
si puedo llegar a ver
el objeto que le anima.
Allí, Brito, viviré,
si es que puede ser que viva
quien tiene, como yo tengo,
en otra parte la vida.

BRITO. Allí puedes esperar
allí a que luego te diga
lo que allí ha pasado allí,
que has dicho una retahíla
de allíes para cansar
con allíes una tía.
¡Cuerpo de Dios con tu allí!
[...]

BRITO. ¡Qué amor tan de Portugal! (vv. 1825-1859)

Pero vayamos a una cuestión mayor, al personaje del rey don Alfonso, encarnación de una de las fuerzas en litigio (la razón de Estado), sorpresivamente dubitativo para los cánones de una tragedia sobre el papel que le corresponde —y, habría que decir, de los estereotipos del sistema dramático contemporáneo—, patéticamente desorientado entre la fuerza del sentimiento del amor y el cumplimiento de su deber. A poco de comenzar el primer acto, el rey, ya intuyendo los amores clandestinos del príncipe con doña Inés, y advertido del abandono al que su hijo somete a su legítima esposa, doña Blanca de Navarra, le reconviene amorosamente:

REY. Pedro, los que hemos nacido
padres y reyes también
hemos de mirar el bien
común más que el nuestro.
[...]
Escuchad,
veréis que tengo razón.

Yo os he casado en Navarra
con la Infanta, que Dios guarde,
y en Lisboa, a vuestras bodas
se han hecho fiestas, y tales,
que todos nuestros fidalgos
procuraron señalarse,
dando muestras con su afeto,
de ser nobles y leales.

[...]

Hacedme gusto de verla
con amoroso semblante.
Príncipe, desenojadla,
que es vuestra esposa. No halle,
cuando con vos tanto gana,
el perderse en el ganarse.
Yo os lo ruego como amigo,
os lo pido como padre,
os lo mando como Rey,
no deis lugar a enojarme. (vv. 371-408)

Casi al final del acto primero, en su primer encuentro con doña Inés, se rinde emocionado ante ella y sus hijos, para desasosiego de la infanta, que presencia la escena:

REY.	(Ap. ¿El cielo mayor belleza ha formado? ¡De mirarla me enternezco!). ¿Cómo os llamáis?
INÉS.	Doña Inés de Castro.
REY.	Alzaos del suelo.
INÉS.	Quien a vuestros pies se ve goza, señor, de su centro, pues en ellos...
REY.	Levantad.
INÉS.	... toda mi ventura tengo.
REY.	(Ap. ¡Qué honestidad! ¡Qué cordura!) ¿Quién es este caballero?
PRÍNCIPE.	Un deudo cercano mío.

REY. También debe ser mi deudo.
Lindo es. ¿Cómo os llamáis?
ALFONSO. Alfonso, al servicio vuestro.
REY. Por vuestro abuelo será.
INÉS. Tiene muy honrado abuelo.
REY. Y muy hermosa y muy noble
madre.
[...]
¡Ay, Inés,
cuánto con el alma siento,
no poder aquí, aunque quiera,
mostrar lo mucho que os quiero! (vv. 864-906)

El rey, enternecido también por las quejas de doña Blanca, agobiado por los consejos de sus cortesanos de que es necesaria la desaparición de Inés, se debate entre un dilema insoportable: reparar la injuria de la infanta (castigo y deber) o salvar a Inés (piedad y amor): «Disponed, piadoso Cielo, / modo para consolarme, / que si aquesto dura, temo / que me han de acabar la vida, / pesares y sentimientos» (vv. 1554-1558). Y más adelante, ante la insistencia de los traidores Egas y Coello en la necesidad del martirio de doña Inés, se sumerge de nuevo en sus contradicciones:

REY. ¡Ea, callad!
¡Válgame Dios trino y uno!,
¿que así se ha de sosegar
el reino? A fe de quien soy,
que quisiera más dejar
la dilatada corona
que tengo de Portugal
que no ejecutar severo
en Inés tal crueldad.
[...]
ALVAR. Señor,
si severo no os mostráis,
peligra vuestra corona.
REY. Alvar González, callad.
Dejadme que me entenezca,
si luego me he de mostrar
riguroso y justiciero
con su inocente deidad. (vv. 1913-1935)

Incapaz de dar una respuesta acorde a la patética petición de clemencia de doña Inés, acompañada de sus hijos, parece optar por inhibirse en la ejecución de una sentencia a la que le obliga la razón de Estado aun en contra de los sentimientos de su corazón. No comparto la opinión de cierta crítica que interpreta las vacilaciones del rey como un defecto de construcción psicológica del personaje [Ruiz Ramón, 1967: 212-213]. El rasgo de su personalidad con el que se muestra es el único que interesa al tema: su perplejidad entre las dos fuerzas opuestas —el sentimiento y la razón, la piedad humana y el deber institucional—, y la ambigüedad de su comportamiento final nos deja la fuerte impresión de que la decisión que finalmente adopta se debe más a una resignación al estereotipo de su deber que a un movimiento de su propio corazón.

¿Sería muy atrevido pensar que Vélez de Guevara quiso conscientemente transmitir sus propias dudas sobre la preeminencia de uno de los pilares en los que se asentaba el sistema de valores de una sociedad en trance de crisis? Porque el caso es que lo que plantea *Reinar después de morir*, para su época y también para la nuestra, no es otra cosa que un conflicto en que se debate el desarrollo de la vida: el contraste violento entre lo «viejo» y lo «nuevo», entre las concepciones vitales de la Edad Media y una nueva sensibilidad, un choque no radicalmente distinto de la eterna y universal «contienda»: el camino del hombre hacia su plena emancipación, oponiéndose a las fuerzas que le impiden convertirse en el director de su propio destino, lucha que, como en esta ocasión, al pretender crear una nueva armonía, nuevas instituciones contra los intereses del Estado o el deseo de los padres, conducen a la destrucción propia [From, 1983: 62-159; 2007: 21-58 y 113-141; Kristeva, 2001: 113-149]. Aun en el caso de que nos resistiéramos a conceder que las vacilaciones del rey sean un reflejo de un conflicto ideológico y social más amplio, de lo que no cabe duda es de que el fatal dilema del rey conecta directamente con nuestra sensibilidad moderna, más propensa a identificarse con los sentimientos de la compasión, el perdón y el amor. No ajenos a la sensibilidad moderna son tampoco la contraposición que la obra plantea entre el principio de la libertad —una pulsión individual— y el principio de autoridad —de carácter jerárquico y político-social—, así como el traslado de los valores de la feminidad más allá del ámbito de lo doméstico al que estaban reducidos en el decurso histórico. Esos precisamente son, creo, los motivos en los que radica el éxito de *Reinar después de morir* y la conmoción permanente que la triste historia de Inés de Castro sigue produciendo en los espectadores o lectores contemporáneos.

De acuerdo con la antropología, la sociología, la psicología y la historia de la cultura [Campbell, 1959; Rougemont, 1972; Kirk, 1973; Levi-Strauss, 1977; Brunel, 1984; García Gual, 1989; Tournier, 1994; Calvino, 1995; Eliade, 1999; Durand,

2003], un *mito* es una creencia, una imagen simbólica, totalizadora y fascinante que proyecta unos ideales compartidos. Formulado como un relato, el mito trata de dar respuestas a las más radicales preguntas que la sensibilidad humana puede plantearse, a los enigmas que escapan al lenguaje de la explicación racional, entre ellos, el anhelo del amor absoluto. Los mitos, un acervo de experiencias humanas solo inteligibles en sentido emocional, no pueden expresarse más que mediante un lenguaje simbólico, y como imágenes simbólicas alojadas en el imaginario colectivo, impregnan las ideologías, las leyendas y las tradiciones culturales... y, a veces, se manifiestan en un texto literario. Ahora bien, el texto literario, no siendo en sí mismo un *mito*, suele recoger y repetir las imágenes míticas, alcanzando, como tema literario, el valor y la fascinación de un *mito*, siempre que sea capaz de expresar el universo mental en el que un grupo social se reconoce a sí mismo en un contexto histórico determinado. En ese caso, el escritor puede entrar en sintonía con alguno de los mitos del imaginario colectivo cuando alcanzan a expresar de forma insuperable los grandes interrogantes del ser humano. En palabras de Eugenio Asensio [1974: 38], el mito formalizado en *Reinar después de morir* vendría a ser una «representación histórica o imaginativa en que una cultura encarna sus valores intemporales, sus ideales permanentes». Es también el caso de *Romeo y Julieta* [Bloom, 1995: 55-86]. En ambas obras se plasma —*mutatis mutandis*— un mito, envuelto en la bruma donde se confunden lo real y lo ideal, la vida, la leyenda y la literatura, en unos textos de «exuberante belleza» cuya vitalidad reside en su capacidad de ser actualizados o reformulados en contextos históricos sucesivos.

Por lo que se refiere a una de las pulsiones más radicalmente humanas, el anhelo del amor perdurable más allá de la muerte, triunfante absoluto sobre cualquier otra institución, el más famoso paradigma literario es la historia de los dos amantes de Verona —*Romeo y Julieta*— en la tragedia de Shakespeare. Los padres de Romeo y Julieta, sumidos en el dolor por las trágicas consecuencias a que ha conducido su enemistad, deciden enterrar juntos a los dos jóvenes amantes como testimonio de su arrepentimiento y reconciliación. El príncipe cierra la tragedia con estas palabras:

La mañana trae consigo una paz lúgubre;
el sol, apenado, no asoma su cabeza.
Vayamos, que hemos de hablar de estos hechos
tristes. Unos serán perdonados, otros
tendrán su castigo, pues historia tan penosa nunca
hubo como esta de Julieta y [su] Romeo. (vv. 305-310)

¿Nunca hubo, como leemos en Shakespeare? Ahí están los conformadores, reales o imaginarios, del canon de amantes desgraciados: Hero y Leandro, Tristán e Isolda, Abelardo y Eloísa, Francesca da Rímini y Paolo Malatesta, etc., a los que cabe agregar con pleno derecho los amantes reales portugueses [Domínguez Matito, 2018: 161-181]. Los restos de don Pedro y de doña Inés descansan en el crucero del monasterio de Alcobaça, uno frente a otro, por disposición del rey: esperaba de esta forma que la primera imagen que viera, al levantarse en el día de la Resurrección, fuera la de su amada. En las tumbas de Alcobaça siempre hay flores —como en la de Abelardo y Eloísa— que depositan las enamoradas portuguesas de hoy, continuando el recuerdo de las «filhas do Mondego» en la octava 135 del Canto III de *Os Lusíadas*, cuyo verso 2829 encabeza este trabajo:

As filhas do Mondego a morte escura
Longo tempo chorando memoraram,
E por memoria eterna em fonte pura
As lagrimas choradas transformaram:
O nome lhe poseram, que inda dura,
Dos amores de Ines que ali passaram.
Vede que fresca fonte rega as flores,
Que lagrimas sam a agoa, e o nome amores.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1996]: «Una tragedia amorosa y política: *Reinar después de morir*», en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, ed. Piedad Bolaños Donoso, Marina Martín Ojeda, Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, pp. 211-226.
- [1999]: «Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara», en *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*, ed. Patrizia Botta, Ravenna, Longo Editore, pp. 155-174.
- [2012]: «Del texto al espectáculo: recursos escénicos en *Castro* de António Ferreira y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara», en *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-11 de septiembre 2010)=XVIII Simposi de la SELGYC (Alacant 9-11 setembre de 2010). Literatura i espectacle=Literatura y espectáculo*, Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC, pp. 29-39.
- [2015]: «Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 3.2, pp. 15-31.
- ALVES DOS SANTOS, Cidália [2006]: «*Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara: Inés de Castro entre la historia y la ficción», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, ed. Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua—Junta de Castilla y León, pp. 125-132.
- ARELLANO, Ignacio [2011]: «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *RILCE*, 27.1, pp. 9-34.
- ARES MONTES, José [1991]: «Portugal en el teatro español del siglo xvii», *Revista de Filología Románica*, 8, pp. 11-30.
- ASENSIO, Eugenio [1974]: «Inés de Castro: de la crónica al mito», en *Estudios portugueses*, Paris, Fundación Calouste Goulbenkian, pp. 37-58.
- AUDEN, Wystan Hugh [2003], *Trabajos de amor dispersos*, Barcelona, Crítica.
- BLOOM, Harold [1995]: *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama.
- BOTTA, Patrizia [1996]: «El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Salvador Marc Vitse, Frédéric Serralta, Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, vol. 2, pp. 87-96.
- BRUNEL, Pierre [1984]: *Dictionnaire des mythes littéraires*, París, Rocher.
- CALVINO, Ítalo [1995]: *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.

- CAMÔES, Luis de [1572]: *Os Lusíadas*, Lisboa, Antonio González, 1572 (Ed. facsímil, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1984).
- CAMPBELL, Joseph [1959]: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, F.C.E.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco [2015]: «Fama e infamia del duque de Braganza en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 3.2, pp. 111-124.
- [2018]: «*De duobus amantibus* (Para un viaje entretenido con el mito de Romeo y Julieta por la vida y la literatura, sin Piccolomini)», en «*Doctos libros juntos. Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*», ed. Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 161-181.
- DURAND, Gilbert [2003]: *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires, Biblos.
- ELIADE, Mircea [1999]: *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- FROM, Erich [1983]: *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós.
- [2007]: *El arte de amar*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA ESTRADÉ, María del Carmen [2014]: «Amor más allá de la muerte en la obra dramática *Reinar después de morir*», en *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, ed. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, vol. 1, San Lorenzo del Escorial, Ediciones escurialenses, pp. 363-384.
- GARCÍA GUAL, Carlos [1989]: *La mitología. Interpretación del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos.
- GARCÍA SORIANO, Justo (ed.) [1969]: Francisco Cascales, *Cartas filológicas II*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GLASER, Edward [1954]: «El lusitanismo de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIV, 143, pp. 387-412.
- KIRK, Geoffrey Stephen [1973]: *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, Barral.
- KRISTEVA, Julia [2001]: «Romeo y Julieta o el amor fuera de la ley», en *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*, ed. Bernadette Bricout, Barcelona, Paidós, pp. 113-149.
- LARSON, Donald R. [2008], «Estudio introductorio» a Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 13-39.
- LEVI-STRAUSS, Claude [1977]: *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba.
- OTEIZA, Blanca [2011]: «Portugal, lo portugués y el portugués en el teatro de Tirso de Molina», en *Colóquio Letras*, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, número monográfico *Siglo de Oro. Relações hispanoportuguesas no século xvii*, pp. 99-108.

- [2012]: «Escenarios y topónimos europeos en el teatro de Tirso de Molina», en *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro 6, 7 y 8 de julio de 2010)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 123-138.
- PARR, James A. [1983]: «Some Remarks on Tragedy and on Vélez as a Tragedian (A Response to Professor Whitby)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, ed. C. George Peale et al, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 137-143.
- ROUGEMONT, Denis de [1972]: *L'amour et l'occident*, Paris, Plon.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [1967]: *Historia del teatro español, 1 (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J. [1961]: «Personajes y sucesos de la Edad Media portuguesa en el teatro español», *Las Ciencias*, 26, pp. 26-35.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto Porqueras Mayo (eds.) [1972]: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, pp. 216-226.
- SHAKESPEARE, William [1994]: *Romeo y Julieta*, ed. bilingüe y traducción del Instituto Shakespeare, Madrid, Cátedra.
- SULLIVAN, Henry W. [1983]: «Vélez de Guevara's *Reinar después de morir* as a Model of Classical Spanish Tragedy», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, ed. C. George Peale et al, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 144-164.
- TOURNIER, Michel [1994]: *El viento paráclito*, Madrid, Alfaguara.
- VAREY, John E. [1983]: «*Reinar después de morir*: Imagery, Themes, and Their Relation to Staging», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, ed. C. George Peale et al, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 165-181.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis [2008]: *Reinar después de morir*, edición crítica y anotada de William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Donald R. Larson, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- WEBER, Alison [1976]: «Hamartia in *Reinar después de morir*», *Bulletin of the Comediantes*, 28.2, pp. 89-95.
- WHITBY, William M. [1983]: «Some Thoughts on Vélez as a Tragedian», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara. Estudios críticos*, ed. C. George Peale et al, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 127-136.

LA MATERIA PORTUGUESA EN UNA COMEDIA
COLABORADA DEL SIGLO DE ORO, *TAMBIÉN LA AFRENTA*
ES VENENO, DE VÉLEZ, COELLO Y ROJAS ZORRILLA

Juan Matas Caballero

UNIVERSIDAD DE LEÓN

Orcid: 0000-0003-3485-8825

UNA COMEDIA ESCRITA EN COLABORACIÓN

La comedia escrita en colaboración ha dejado de ser un fenómeno casi completamente desconocido desde que hace unas décadas la crítica le ha venido dedicando cierta atención que nos ha permitido conocer algo mejor sus características, sus técnicas de trabajo, su evolución y desarrollo, los poetas que la practicaron con más asiduidad, los títulos más relevantes, etc. En este recorrido crítico cabría recordar el estudio genérico que a esta práctica teatral dedicara Mackenzie [1993]. Una tarea que amplió de manera extraordinaria la profesora Alviti al publicar una monografía consagrada al estudio de los manuscritos teatrales de comedias escritas en colaboración [Alviti, 2006] y al desentrañar las técnicas o métodos de trabajo más frecuentes y certeros de los poetas que escribían de consuno [Alviti, 2017]. En la actualidad contamos incluso con dos publicaciones colectivas, editadas por Matas [2017] y por Lobato y Vara [2019], en las que se han estudiado diferentes aspectos del fenómeno de la escritura dramática colaborada. Esta incesante labor de estudio nos ha

permitido conocer el corpus de comedias escritas en colaboración de los poetas que fueron más afines a esta práctica teatral: Calderón [González Cañal, 2002], Mira de Amescua [Madroñal, 1996], Rojas Zorrilla [Déodat-Kessdjian, 2000; González Cañal, 2003, 2017; Cassol, 2008; Alviti y García, 2015], Moreto [Cassol, 2008], Vélez de Guevara [García González, 2015] y, entre otros varios, Antonio Coello [Coenen, 2019].

Pero este panorama, que apenas puede brujulearse en esta brevísima nota de recepción crítica de los estudios dedicados a la comedia escrita en colaboración, tendría que completarse con la alusión, siquiera sea muy breve, a la infatigable labor que también se ha venido desarrollando en la tarea fundamental e imprescindible de la edición crítica de parte del corpus de las comedias de consuno, que ya ha dado numerosos e importantes frutos, como los que nos viene regalando el grupo de investigación centrado en la obra de Agustín Moreto (dirigido por Lobato)¹, o las ediciones que han venido apareciendo en los últimos años de *El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles* [Volpe, 2006], *El jardín de Falerina* [Pedraza y González Cañal, 2010], *El prodigio de Alemania* [Rueda, 2014], *El catalán Serrallonga* [García González, 2015], *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna* [Coenen, 2019], etc.

Esta sucinta revisión de la labor crítica que se ha realizado en los últimos tiempos sobre el fenómeno de la comedia escrita en colaboración nos permite subrayar que se ha avanzado mucho en el conocimiento, cada vez más preciso y amplio, sobre el inmenso corpus que llegaron a conformar las comedias de consuno. Pero también es cierto que esta tarea no debe detenerse nunca pues siempre hay aspectos, más o menos importantes o significativos, del fenómeno de la comedia colaborada que requiere nuestra atención, como el asunto que hoy nos ocupa y que ha dado título a este trabajo.

¹ Menciono, por ejemplo, las ediciones de las obras que se pueden consultar en el portal que la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dedica a Agustín Moreto, http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/su_obra_colecciones_digitales/: *Caer para levantar* (Fernández Rodríguez [2016]), *Empezar a ser amigos* (Dematté [2018]), *El bruto de Babilonia* (Álvarez Sellers [2019]), *Oponerse a las estrellas* (Farré Vidal [2019]), *La adúltera penitente* (Rodríguez Gallego [2019]), *El valiente Pantoja* (Mañero Lozano [2019]), *Nuestra Señora del Pilar* (Chouza Calo [2020]), *Vida y muerte de san Cayetano* (Gilabert [2020]), *El mejor par de los doce* (Atencia y De Capitani [2021]), *El príncipe perseguido* (Baczynska [2021]), *La renegada de Valladolid* (Casariego Castiñeira [2021]), *Hacer remedio el dolor* (Lobato y Sánchez Ibáñez [2022]). Asimismo, pueden consultarse las obras escritas en colaboración en el siguiente portal: <http://www.moretianos.com/encolaboracion.php>.

LAS COLABORACIONES DE VÉLEZ, COELLO Y ROJAS ZORRILLA (DE FORMA INDIVIDUAL Y CONJUNTA)

Luis Vélez de Guevara (1578-1644), Antonio Coello y Ochoa (1611-1652) y Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) fueron poetas reconocidos y exitosos en el siglo XVII, gozaban de buena valoración entre sus colegas de oficio y del favor del público, además de ser frecuentemente invitados a los festejos cortesanos². Luis Vélez de Guevara desempeñó el cargo de ujier de cámara del rey y llevó una larga vida de *corteggiante*. La proyección social de Coello y Rojas Zorrilla se vio recompensada con la concesión del hábito de la orden de Santiago. Pero el éxito que tanto en las tablas como en las prensas disfrutaron los tres poetas de manera individual se vio incrementado por el que obtuvieron por la colaboración que llevaron a cabo los tres juntos, confabulando sus plumas para la creación de numerosas comedias que llegaron a representarse en los teatros y a divulgarse a través de los cartapacios y de la imprenta, sobre todo en el formato de sueltas. Desde luego los tres poetas tuvieron una, si no dilatada vida, estimable producción teatral en sus respectivas carreras literarias en solitario —que ahora no procede detallar— y desarrollaron también una considerable actividad creativa escribiendo comedias en colaboración con otros ingenios.

Aunque la moda de escribir comedias en colaboración fue una práctica seguida por aquellos que Lope llamó «pájaros nuevos», es decir, los poetas jóvenes que pertenecían a la generación de Calderón de la Barca y se estaban adueñando de la escena española, hubo algún que otro poeta de la vieja guardia que se aficionó con gusto al nuevo juego teatral, como fue el caso de Vélez de Guevara, que colaboró en la composición de ocho comedias:

- Vélez, Rojas y Mira de Amescua, *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos* (hacia 1632) [Vélez, Rojas y Mira de Amescua, 2012].
- Calderón, Vélez y Cáncer, *Enfermar con el remedio*.
- Vélez y ocho poetas, *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete y La mejor luna africana* [Vega, 1991].
- Vélez, Coello y Rojas formaron un trío muy productivo como evidencia la escritura de tres comedias: *El catalán Serrallonga* (1634/35) (estrenada el 10 de enero de 1635) [Vélez, Coello y Rojas Zorrilla, 2015].

² Puede resultar útil recordar algunas noticias biográficas sobre Vélez de Guevara [Cotarelo y Mori, 1916 y 1917; Profeti, 1965; Peale, 1983], Coello [Cotarelo y Mori, 1918] y Rojas Zorrilla [Cotarelo y Mori, 1911 (2007)].

- Vélez, Coello y Rojas: *La Baltasara* (fecha en noviembre de 1634 [García González, 2017: 98]).
- Vélez y Rojas, *También tiene el sol menguante* (antes de la muerte de Vélez en 1644 [Vega; Bolaños, 2008]).
- Vélez, Coello y Rojas: la que nos interesa ahora *También la afrenta es veneno*.

Antonio Coello y Ochoa adquirió cierta fama como poeta colaborador, pues el mismo Juan Pérez de Montalbán [1632: 852] en el *Para todos* lo mencionaba cuando el poeta apenas tenía 20 años como colaborador de Calderón y destacaba que solía ser continuador de las obras que habían empezado otros poetas: «Don Antonio Coello, cuyos pocos años desmienten sus muchos aciertos y de quien se puede decir con verdad que empieza por donde otros acaban»³. De hecho, fue un poeta que colaboró sobre todo con Calderón de la Barca y con Rojas Zorrilla, en once piezas:

- Solo con Rojas Zorrilla compuso *Los tres blasones de España* (representada en 1633/34).
- Con Calderón: *El prodigio de Alemania* [Vega, 2001; Rueda, 2014] y otra comedia hoy perdida sobre el duque de Wallenstein; *Yerros de Naturaleza y aciertos de Fortuna* (aprobación de 4 de mayo de 1634 [Coenen, 2019]). Estas colaboraciones en solitario con Calderón datan de muy pocos meses entre sí [Coenen, 2019: 844].
- Antonio Solís, Coello y Calderón, *El pastor Fido* (anterior a 1639 [2002: 549]).

A Francisco de Rojas Zorrilla se le atribuye la colaboración en 16 comedias, y en catorce de ellas «parece segura su participación, mientras que en otras dos resulta algo más problemática (*El pleito del demonio con la Virgen* y *La trompeta del juicio*)» [González Cañal, 2017: 114]:

- Coello, Rojas y Calderón, *Los privilegios de las mujeres* (representada en la navidad de 1634 [Vega, 2007: 319]).

³ Si bien Coenen [2019: 843] cree que esta frase de Pérez de Montalbán «no se refiere a una supuesta costumbre de escribir segundas o terceras jornadas de comedias, sino que solo pretende insistir en la juventud de Coello frente a otros poetas ya muy mayores que Montalbán recoge también en su catálogo de ingenios». Además del trabajo de Cotarelo, sobre Coello puede verse Mackenzie [2001], Borrego [2011] y Coenen [2019].

- Rojas, Coello y Calderón colaboraron en 1635 en *El jardín de Falerina* (estrenada el 13 de enero de 1636 [González Cañal y Pedraza Jiménez, 2010; Pedraza Jiménez, 2017: 221]).
- Calderón, Pérez de Montalbán y Rojas pudieron escribir en 1632/33 *El monstruo de la Fortuna (La lavandera de Nápoles, Felipa Catanea)* (probablemente estrenada en noviembre de 1636 [Shergold y Varey, 1961b: 282-283; Volpe, 2006]).
- Rojas y los hermanos Coello, Antonio y Juan, colaboraron en *El robo de las sabinas* (hacia 1636/37; estrenada el 24 de febrero de 1637 [González Cañal, 2017]).
- Rojas, Jerónimo de Villanueva y Gabriel Roa escribieron *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* (1635).
- Belmonte Bermúdez, Rojas y Calderón, *El mejor amigo, el muerto* (hacia 1635/36).
- Zabaleta, Rojas y Calderón, *La más hidalga hermosura* (1645).
- Cáncer, Rosete y Rojas, *El bandolero Solposto* (antes de 1648, año de la muerte de Rojas).
- Sin aclarar la autoría (Tres ingenios), *El pleito del demonio con la Virgen*.
- Seis ingenios, *El rey Enrique el Enfermo* [González Cañal, 2005].
- Gabriel del Corral y Rojas, *La trompeta del juicio*.

AUTORÍA Y FECHA DE COMPOSICIÓN DE *TAMBIÉN LA AFRENTA ES VENENO*

A pesar de que en algunos catálogos e índices bibliográficos no se precisa la autoría de *También la afrenta es veneno*, como sucede en los de Medel del Castillo [1929: 249] o García de la Huerta [1785: 179], en los que no se adscribe a ningún poeta, no parece haber duda sobre los escritores que escribieron la comedia, que figura como obra de tres ingenios, Luis Vélez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla, si bien no siempre en este mismo orden, como atestiguan Fajardo [1716: f. 49v], Mesonero Romanos⁴ o Alberto de La Barrera⁵. Todos los eruditos y críticos, que de alguna forma han prestado atención a la comedia, no cuestionan su

⁴ Mesonero Romanos [1901: II, XLIX] la menciona en su índice alfabético como obra de «Coello, Guevara y Rojas».

⁵ Barrera y Leirado [1999]: «Tres ingenios: Rojas Zorrilla, Don Antonio Coello y Luis Vélez de Guevara».

autoría, que permanece invariablemente estimada como obra de consuno de los tres poetas mencionados, como vuelve a verse en el *Catálogo de autores dramáticos del siglo XVII* de Urzáiz [2002: 706], quien señaló que era una comedia colaborada de Vélez con Rojas Zorrilla y Coello.

No se sabe con exactitud la fecha de escritura de la comedia colaborada por Vélez, Coello y Rojas, pero sí se puede afirmar que debió de ser antes de 1644, año en que murió Vélez, y, tal vez, en fecha cercana a 1634 y años inmediatamente posteriores, pues a tal período se remonta la primera obra escrita en colaboración por los tres poetas.

Coenen [2019: 843] señaló que entre las comedias de Antonio Coello que se conservan «solo una podría ser anterior a 1632» y «lleva también la firma de Vélez de Guevara (concretamente, *También la afrenta es veneno*, que se atribuye a Coello, Vélez y Rojas Zorrilla». Pero más adelante [2019: 847] reconoce que la comedia no tiene fecha conocida: «el testimonio de fecha más antigua que se conserva es muy posterior a la muerte de los poetas). Acaso alguna de estas comedias [*La adúltera castigada* y *Peor es hurgallo*] la tuvo en mente Montalbán en su elogio de 1632».

Coenen [2019: 847-848] sostiene que la etapa creadora de Coello se concentró «en un breve período de quizás unos diez años», puesto que posteriormente, a partir de 1638, se dedicó exclusivamente a las armas al servicio del duque de Alburquerque⁶. Esta razón, sumada a la idea de que la década de los años 30 fue también la de mayor escritura teatral de consuno, una moda a la que muy pocos poetas pudieron resistirse, y al hecho de que el inicio de la colaboración entre Vélez, Coello y Rojas se remontaba a 1634, cuando compusieron *La Baltasara* y un año más tarde *El catalán Serrallonga*, cabría pensarse que en esas mismas fechas, 1634-1635, se debió de escribir *También la afrenta es veneno*, o en todo caso en el período comprendido entre 1632 y 1638.

SUERTE ESCÉNICA Y CRÍTICA DE *TAMBIÉN LA AFRENTA ES VENENO*

De la suerte escénica de *También la afrenta es veneno* en su tiempo, lamentablemente, no se tienen noticias. Se desconoce, por lo tanto, si llegó a ser representada en vida de los tres poetas colaboradores o en fechas próximas a su actividad teatral. Como ha señalado García González [2017: 95], la primera representación de la que se tienen noticias corresponde al 4 de noviembre de 1710 y la última de casi un siglo más tarde, el 10 de abril de 1807. A lo largo de ese período la comedia colaborada

⁶ Véase Cotarelo [2010].

se puso en escena en 47 ocasiones, lo que supone desde luego una valoración muy positiva de la pieza teatral en sí misma, además de la de las otras dos comedias escritas por este trébol de poetas, pues también gozaron de notable popularidad escénica sus otras comedias de consuno: *El catalán Serrallonga* se llegó a representar hasta en más de 200 ocasiones entre 1635 y 1861, y *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos* subió a las tablas en 55, aunque su permanencia en el tiempo fue inferior a nuestra comedia colaborada, que solo fue superada en número de representaciones por la otra comedia de los mismos tres poetas, *El catalán Serrallonga*, por *El monstruo de la fortuna* de Rojas, Calderón y Pérez de Montalbán, que tuvo 141 representaciones, y por *La más hidalga hermosura*, de Rojas, Calderón y Zabaleta, con 75 representaciones.

También cabría señalarse que en el conjunto de las comedias escritas individualmente por cada uno de los tres poetas la comedia que escribieron en colaboración alcanzó casi tanta fama y difusión en escena como algunas de las más celebradas de sus respectivas producciones dramáticas.

Por lo que se refiere a la suerte manuscrita e impresa de *También la afrenta es veneno*, puede decirse que no fue tan prolífica como la escénica, aunque sí que hay una cierta relación con su éxito en las tablas. De nuestra comedia colaborada se han conservado —como han señalado González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos [2007: 382-386]— ocho testimonios.

VALORACIÓN CRÍTICA DE *TAMBIÉN LA AFRENTA ES VENENO*

A pesar de que, como se ha visto, la comedia colaborada aparece al menos mencionada en diferentes catálogos e índices bibliográficos, su recepción crítica deja mucho que desear, pues apenas ha merecido la atención de los eruditos e investigadores, como podría revelar, por ejemplo, la carencia de una edición crítica. Bien es cierto que seguimos contando con los excelentes frutos de la benemérita labor de Mesonero Romanos [1918] y hoy podemos leer la comedia en su *Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros*, que afortunadamente ha sido digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y podemos acceder a ella con absoluta facilidad.

Entre la escasa atención crítica que ha recibido la comedia pueden seleccionarse algunas valoraciones que, aun resultando claramente insuficientes porque la pieza sigue esperando un estudio detallado y completo, revelan distintos pareceres y consideraciones. Así, para Cotarelo y Mori [2007: 222-223], que se limita a dar información

de los testimonios que conoce de la comedia y de su resumido argumento, señala que los hechos históricos fueron muy diferentes de lo contado en la obra, cuyo mejor acto es el que hizo Rojas Zorrilla.

Spencer y Schevill [1937: 340-343]⁷, que mencionaron a sus autores y pusieron los versos iniciales y finales de la comedia, además del resumen de cada jornada, sentenciaron que se trata de una mediocre comedia de intriga, que contiene muchos temas manidos de celos, honor y venganza, aunque destacaron la jornada de Vélez de Guevara, que, a su juicio, quizás por su devoción por el poeta astigitano, es la mejor con mucha diferencia, en especial la caracterización de Juan Lorenzo de Acuña y su proceso gradual de destrucción de su amor y honor. No obstante, Spencer y Schevill [1937: 342-343] también subrayaron que los poetas alteraron bastante los hechos de la historia y señalaron que la comedia de Guillén de Castro *Allá van leyes donde quieren reyes*, que con toda probabilidad fue escrita anteriormente a la composición de nuestra comedia, es más fiel a los hechos de la historia en que está basada.

MacKenzie [1983] ha prestado atención a la comedia en un artículo en el que señala que es digna de atención crítica y en el que estudia sobre todo las fuentes y otros aspectos de la estructura, las tensiones, la caracterización de la comedia. Asimismo, cree que la comedia se aleja mucho de los hechos históricos, pero mantiene una clara verosimilitud. A su juicio, fue Rojas Zorrilla el que desarrolló una jornada más imaginativa y el que más se alejó de la anécdota histórica.

García González [2017: 94-97], en el artículo que dedicó a la colaboración dramática entre Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla, se detuvo muy brevemente en *También la afrenta es veneno*, informándonos de su suerte escénica y editorial y valorando consecuentemente su significado teatral tanto con referencia al corpus de las comedias colaboradas del trío de poetas como del Siglo de Oro.

LA HISTORIA EN EL TEATRO ÁUREO

También la afrenta es veneno podría ser susceptible de ser clasificada en el siempre controvertido grupo de comedia historial o drama histórico, un concepto

⁷ «*También la afrenta es veneno* is a mediocre comedy of intrigue containing many timerworn themes of jealousy, honor, and revenge. Vélez's contribution, Act I, is quite the best, and his gift of portraying deep emotions is well exemplified in Juan Lorenzo's agitation of mind over the gradual destruction of his love and honor» [1937: 341].

que podría entenderse como la dramatización de un hecho histórico⁸, 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 espectador⁹. Quizás no debiera estimarse drama histórico una obra solo porque introduzca personajes históricos o dramatice o evoque sucesos más o menos históricos, lo que podría ser característico de la comedia histórica, sino que la consideración de drama histórico debiera conllevar la lección doctrinal y plantear de algún modo —como ha señalado Martínez Aguilar [2001: 376]— «una específica *intencionalidad política* que prime sobre la consideración meramente historicista», y «proyectarse sobre universos temáticos de trascendencia social»¹⁰, porque mientras que la comedia histórica no sería sino una mera recreación del pasado, el drama histórico tendría como función intrínseca la intención de ofrecer una reflexión crítica, didáctico-moralizante e ideológica, sobre su tiempo presente¹¹.

Claro que cabría preguntarse cuál sería la intención crítica del poeta en su drama histórico. Más allá de lo que cada obra particular pueda enseñarnos, de forma general podría afirmarse que el poeta acude a los temas históricos guiado quizá por

⁸ 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.

⁹ Otras conceptualizaciones del drama histórico que pueden resultar útiles y que básicamente coinciden son la de Kurt 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 Jiménez [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.

¹⁰ Al hablar de la comedia histórica de Vélez, Vega [2005: 54-55] dice que en sus cincuenta y una comedias históricas «habría que distinguir entre las piezas donde lo histórico figura como mero telón de fondo y aquellas en que sus acontecimientos y personajes son materia prima y objetivo fundamental»; en los dos casos, pero sobre todo en el segundo, «los elementos históricos se pusieron al servicio de una intención. No se trataba de contar sin más una historia, de enseñar inocentemente, de distraer sin más, sino de satisfacer los intereses de quien promovía su dramatización».

¹¹ Oleza [1997: XLI] señaló el interés que había existido siempre por la concepción de la historia como maestra para el presente.

una variada índole de causas¹²: sortear la prohibición que se cernía contra las representaciones teatrales; conseguir favores o prebendas en la corte trabajando al servicio de nobles —en general, del poder—, a cuya causa se dispone la obra; satisfacer una demanda cada vez más creciente de un público ávido de ver novedades teatrales; dar a conocer sus opiniones sobre el tiempo presente, normalmente en el ámbito cortesano, y hacerlo de forma oblicua¹³; y, por supuesto, entretener y enseñar al público¹⁴, aprovechando la capacidad de impacto estético e ideológico del drama histórico¹⁵. Lope de Vega había subrayado —como ya hiciera en el *Arte nuevo*— el prestigio de la historia

¹² Causas que, fueren cuales fueren, eximían a los poetas de mantenerse fieles a la veracidad de los hechos históricos. Todos los poetas se sentían legitimados —desde la antigüedad clásica, con el prestigio de Aristóteles a la cabeza, hasta los teóricos coetáneos— para manipular la historia y utilizarla para satisfacer sus fines y necesidades. 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». Sobre la trascendencia de la historia y el drama histórico en el tiempo presente había afirmado Maravall [1990: 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: 9, 281-282].

¹³ Florencia Calvo [2007: 65, 70, 164] había señalado cómo los poetas lograban con sus dramas históricos la producción de reflexiones conectando el tiempo pasado con el presente; es más, incluso lograba transmitir la historia pasada como propaganda de la presente, o «como historia didáctica para la comprensión correcta del presente».

¹⁴ Tras el cierre de los teatros entre 1597 y 1599, Cabrera de Córdoba [1997: 59-60] informaba que «se ha tomado resolución que puedan representarse comedias en los teatros de aquí adelante, lo cual estaba prohibido por evitar el escándalo y mal ejemplo que en ellas había; pero porque los hospitales no pierdan el provecho que se les sigue [...], se da licencia para se representar comedias de historias». Como señaló Oleza [1997: XXVIII-XXIX], algunos legisladores vieron en las comedias un antídoto contra el desorden moral que condenaron los corrales, y los apologistas de las representaciones teatrales defendieron la utilidad de los dramas históricos. Toda una base ideológica que debió de contribuir sobremanera al éxito del género, tanto por el cultivo masivo de los poetas, con Lope a la cabeza, como del gusto del público. Véase también Ferrer [1993: 75].

¹⁵ Como dijo Oleza [1986: 252]: «El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinales [...]. El drama es, en resumen, un espectáculo de gran

y la capacidad del teatro para mostrarla, si bien de forma sintética, espectacularmente, y educar con su ejemplo al espectador [Vega, 2005: 51] en su célebre cita de *La campana de Aragón*, donde subrayaba:

La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura, y del original al retrato: porque en un cuadro están las figuras mudas, y en una sola acción las personas, y en la comedia hablando y discurrendo, y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y 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 espacio¹⁶.

Bien es cierto que si la fusión de historia y teatro respondía, en cierto modo, al afán doctrinal de los poetas, dicha enseñanza hundía sus raíces en el proceso de legitimación, transmisión y exaltación de los valores ideológicos (políticos y religiosos) dominantes del sistema monárquico-señorial, que, aunque no fueran necesariamente dirigidos desde el poder [Maravall, 1990; Díez Borque, 1976], estaban *asumidos* por la sociedad y parecían responder al horizonte de expectativas del público [Martínez Aguilar, 2001: 373]¹⁷. 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. Los dramas históricos áureos nos ofrecen reflexiones sobre los mecanismos y relaciones del poder, las ideas políticas, el papel del rey, la función de los privados, la conducta de los poderosos, etc.; aunque no falten alusiones, más o menos veladas, contra el mal

aparato pero inequívocamente populista». Véase también Lauer [1992: 26-27] y Profeti [2000: 110-113].

¹⁶ Aunque actualizada conforme a la normativa ortográfica actual de la RAE, la cita procede de Lope de Vega (2002).

¹⁷ Sin embargo, creo que no está exento de razón Canavaggio [2000: 132-133] cuando afirma que, ciertamente, la comedia ha propuesto «a su público unos modelos de conducta», «pero, de aquí a convertirla en una empresa de adoctrinamiento concertado, promovida sin tregua a instigación del poder, semejante paso nos parece difícil de dar. Sería en efecto reducir a su mínima expresión la cualidad estética y la dimensión poética del teatro», y «desestimar su extraordinaria capacidad para absorber y transformar toda una cultura de la que era portadora la colectividad que aseguraba su éxito». La comedia se convirtió —como señaló Calvo [2007: 104]— en un instrumento óptimo para la transmisión de la historia con una recepción más eficaz que la de las crónicas.

uso del poder y la dejación de las obligaciones del rey, o contra los abusos de los nobles, movidos por sus ambiciones políticas y lujuriosas, y los tejemanejes de privados [Martínez Aguilar, 2001: 375].

LA HISTORIA DE PORTUGAL

Ya se ha señalado con acierto y rigor la importancia que Portugal y su historia han tenido en el teatro español del Siglo de Oro. Ares Montes [1991] estudió la presencia de Portugal, su historia, sus temas y motivos, sus personajes, que se desplegaron en un estimable corpus de autores y obras de nuestro teatro áureo. Así, los temas portugueses más emblemáticos (como las trágicas historias de Inés de Castro o del rey Sebastián, la casa de Braganza, las quinas de Portugal, etc.) terminaron convirtiéndose en protagonistas de algunas de las obras de no pocos poetas dramáticos de los siglos XVI y XVII, como Jerónimo Bermúdez, Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, y un larguísimo etcétera que terminaría cimentando la existencia de «una “cordial simpatía” y admiración por una historia que en muchos casos es considerada común a la del resto de España» [Ares, 1991: 19].

No resulta fácil saber las razones que podían motivar tanto interés por Portugal en nuestro teatro áureo, la divulgación de su historia, la exaltación de sus reyes y nobles, el elogio del pueblo portugués. Tal vez responda —como había señalado el propio Ares [1991: 20]—, por una parte, al «intento de aquietar los ánimos portugueses, cada vez más descontentos con la política desarrollada en Portugal por las autoridades españolas y sus colaboradores lusitanos»; y, por otra, quizás sea una expresión de «la afirmación imperialista de que las glorias portuguesas lo eran también españolas». Más recientemente, Domínguez Matito [2015: 113] afirmaba, con razón, que se debía tener en cuenta dos observaciones al respecto: que hay una clara visión castellano-céntrica en la valoración de la historia y de los personajes de Portugal en el teatro áureo español, puesto que parece asumirse que «Portugal formaba parte con el conjunto de los otros reinos de la monarquía católica»; de hecho, así lo ratificarían los muchos nexos o vínculos dinásticos entre ambas coronas. Y que el cultivo de esa lusofilia en el teatro español se produce en el período 1580-1640 «en que las coronas de España y Portugal estuvieron unificadas en una sola corona».

LAS FUENTES HISTÓRICAS DE *TAMBIÉN LA AFRENTA ES VENENO*

También la afrenta es veneno recrea —con palabras de Cotarelo y Mori [2007: 223]:

la historia muy poetizada de los sucesos de Juan Lorenzo de Acuña y su mujer D^a Leonor [Telles] de Meneses, a quien arrebató el Rey D. Fernando de Portugal y se casó con ella, en 1372. El poeta supone que, cansado el Rey, le obligó a recibirla de nuevo a Juan Lorenzo, y que tal afrenta produjo a éste la muerte de repente.

Aunque se trate de una «historia muy poetizada», la comedia subió a las tablas una parte de la historia de Portugal, la del rey Fernando I y su matrimonio con una mujer casada, Leonor Telles de Meneses, que era esposa de Juan Lorenzo de Acuña. Estos hechos históricos fueron recogidos por las crónicas reales o por las relaciones históricas de su tiempo, que muy probablemente conocerían los tres poetas colaboradores y que se basarían en ellas de alguna manera para elaborar su comedia. Veamos, a continuación, cuáles pudieron ser dichas crónicas históricas:

- Pedro López de Ayala [1332-1407], *Crónicas de los reyes de Castilla: Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III, con las enmiendas del secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno Amírola*, tomo II que contiene las de Don Enrique II, D. Juan I y D. Enrique III.
- Fernão Lopes [1380-1459], *Chronica de El rei D. Fernando*¹⁸. Nombrado cronista real por el rey D. Duarte en 1434. Crónica escrita entre 1436 y 1443.
- Juan de Mariana, *Historia general de España*¹⁹.
- Manuel de Faría y Sousa [1590-1649], *Epítome de las historias portuguesas*²⁰.

Sin lugar a dudas, la principal fuente que cuenta la historia del rey Fernando I de Portugal o, desde luego, la que se extiende de forma más amplia y detallada sobre su reinado es la *Chronica de El rei D. Fernando* de Fernão Lopes. En esta crónica se

¹⁸ Spencer y Schevill [1937: 342] remitieron a esta obra como una de las numerosas historias de Portugal que recogen los sucesos que tuvieron lugar.

¹⁹ Mackenzie [1983: 185] cita esta obra como posible fuente de los poetas para la composición de *También la afrenta es veneno*.

²⁰ Spencer y Schevill [1937: 342] también mencionaron esta obra como otra más de las numerosas crónicas que recogen los hechos históricos de Portugal.

ofrece una presentación del rey Fernando como un dechado de cortesanía propia de un caballero medieval, que, por otra parte, engarza muy bien con la imagen de un rey galán, joven e imprudente, que dio tanto juego en las tablas del Siglo de Oro: «mancebo Valente, ledo e namorado, amador de mulheres e achegador a ellas. Havia bem composto corpo e de razoada altura, formoso em parecer e muito vistoso» [Lopes, 1895: I, 5]. Precisamente, en la primera jornada de la comedia Vélez de Guevara nos presenta al rey en pleno ejercicio de ronda amorosa, acosando a una dama, cuya identidad no se revela de momento, y, dominado por su pasión amorosa, muestra su decisión de casarse con ella, independientemente de su voluntad y conveniencia y aunque le cueste la amistad con el rey D. Jaime de Aragón al haber firmado las capitulaciones matrimoniales con la infanta aragonesa. Un retrato del rey que, sin duda, ha abundado en los rasgos de rey joven e imprudente que antepone sus intereses privados a los de su reino, como se sugiere en las crónicas históricas. Así puede verse en estos versos de la primera jornada, de Vélez de Guevara, en los que aparece el rey, dialogando con el prior de Ocrato, rondando «con músicas a deshoras» la casa de Leonor, a quien ama de forma apasionada y descontrolada y a la que pretende conseguir a cualquier precio [I, vv. 31-60], incluso tras conocer que está casada con Juan Lorenzo de Acuña, como revela en apartes [I, vv. 327-331] y hasta el punto de entrar en su casa sin permiso [I, vv. 660-762]:

Don Claudio de Portugal,
yo amo a una roca de acero,
un escollo de diamante
idolatro, un áspid; luego
una montaña conquisto,
un imposible deseo,
y un basilisco en el alma
es mi huésped de aposento;
por amante no la obligo,
por rey vencerla no puedo,
por vasalla no me admite
con humos de casamiento
por desigual de quien soy;
aunque es tan noble, la dejo,
y ambos nos desconcertamos,
yo por más y ella por menos.
¡Oh mal hayan pundonores

de vasallajes y reinos,
 si amor igualó las almas
 y es más soberano imperio!
 Vive Dios, que he de casarme
 con ella, aunque ponga a riesgo
 la amistad del rey don Jaime
 de Aragón, tan grande deudo,
 con cuya Infanta, Prior,
 por mis poderes se han hecho
 ya las capitulaciones,
 y esperan que por momentos
 vaya el Maestre de Avis,
 mi hermano, por ella.
 [...]
 (*Ap.* Que soy de Leonor amante.
 Y que de celos me muero;
 ¡posible es que ¡loco estoy!
 goza a Leonor Juan Lorenzo,
 y un Rey de Portugal no!) [vv. 31-331] ²¹

De los dos compromisos de matrimonio que incumplió el rey Fernando I con las dos infantas llamadas Leonor, la hermana del rey Jaime de Aragón y la hija del rey Enrique II de Castilla, esta crónica, a diferencia de la de López de Ayala, narra —en los capítulos XXIX, XLVII [1895: I, 94-95; 147, 150, 159-160, 163, 170-171, 182]— la ruptura del primer tratado matrimonial, que es el que tiene importancia en la comedia²², en la que incluso vemos aparecer a la infanta Leonor que ha sido llevada por el hermanastro del rey portugués, el maestre de Avis, y por el marido de Leonor Telles, Juan Lorenzo de Acuña, para casarse con Fernando I, lo cual tampoco sucedió así en la historia según la crónica, y de la amenaza que sobrevuela continuamente en la comedia, aunque sea por el incumplimiento del tratado matrimonial con la infanta de Aragón.

²¹ Las citas y referencias textuales y de versos de la comedia se han tomado de Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla [1918].

²² En efecto, en la primera jornada de Vélez de Guevara, desde el comienzo de la comedia, el rey confiesa su decisión de incumplir su compromiso con la infanta de Aragón y granjearse la enemistad del rey don Jaime: «¡Vive Dios!, que he de casarme / con ella, aunque ponga a riesgo / la amistad del rey don Jaime / de Aragón, tan grande deudo, / con cuya infanta, prior, / por mis poderes se han hecho / ya las capitulaciones, / y esperan que por momentos / vaya el maestre de Avis, / mi hermano, por ella» [vv. 51-59].

La crónica de Fernão Lopes, igual que había hecho la de López de Ayala²³, también narra el tratado de matrimonio entre el rey Fernando I y el rey Enrique II para tomar como esposa a Leonor, la hija de este [1895: I, 164-169, 170-171, 182, 185-189]²⁴. Sin embargo, este episodio histórico no fue tomado por los poetas para su comedia, a pesar de que en esta crónica fue ampliamente desarrollado, habida cuenta de los enfrentamientos continuos del rey Fernando I con el rey castellano.

Fernão Lopes [1895: I, 183-184], tras señalar el linaje de Leonor Teles de Meneses, relata cómo se enamoró el rey de ella cuando la visitó cerca de Lisboa en casa de su hermana María y, a pesar de que estaba casada con João Lourenço da Cunha y de que tenía un hijo, pensaba casarse con ella. La hermana de Leonor intentó impedirlo en vano²⁵. En nuestra comedia no se recoge esta parte de la crónica, que, sin embargo, sí aparece en la obra *Allá van leyes donde quieren reyes* de Guillem de Castro, siendo esta anécdota la que da comienzo a la pieza y se desarrolla a lo largo de la primera jornada, convirtiéndose por la participación del rey, del padre de las damas y de Lorenzo de Acuña en el planteamiento de toda la acción de la comedia.

Una vez que Fernão Lopes relató el enamoramiento del rey de Leonor Telles de Meneses y su decisión de casarse con ella, sugirió también que, según decían algunos, el matrimonio entre João Lourenço y Leonor se celebró sin la dispensa papal, lo que podría ser motivo de nulidad [Lopes, 1895: I, 184]. Ya López de Ayala [1780: II, 26-27] se había hecho eco de esta idea en su crónica al aclarar en nota que «Doña Leonor Téllez estaba casada con Juan Lorenzo de Acuña, caballero principal. Cuando supo y se aseguró de que el Rey se había enamorado y quería casarse con ella puso a Juan Lorenzo demanda de nulidad de matrimonio, fundada en que eran parientes y se habían casado sin dispensa». Y Faría y Sousa [1628: 437] también contó estas mismas disculpas del rey para llevar a cabo su matrimonio²⁶. Esta argumentación fue recogida en la

²³ En el capítulo VII del segundo tomo [1780: II, 26-27]. Juan de Mariana [1854: 523a-523b] narró la ruptura del tratado de matrimonio del rey Fernando con Leonor, la infanta de Castilla.

²⁴ Gouveia Monteiro [2018: 156-158] señaló que el rey D. Fernando en 1371 proyectó «casarse con la infanta doña Leonor, hija de Enrique II». Pero, al casarse ese mismo año con doña Leonor Teles de Meneses, tuvo que incumplir el compromiso matrimonial con la infanta Leonor de Castilla.

²⁵ Así decía Fernão Lopes: «estando el-rei D. Fernando em Lisboa, aconteceu de vir a sua côrte, da terra da Beira onde então estava, D. Leonor Telles, mulher de João Lourenço da Cunha». Y sigue [1895: I, 183]: Leonor estaba en casa de su hermana: «louçã e aposta e de bom corpo» y «d'esta se começou de namorar maravilhosamente».

²⁶ «Disculpábase el rey con pretexto de que, siendo doña Leonor y su marido parientes y habiéndose casado sin dispensación (no siendo sin ella), quedaba el matrimonio inválido; el grado en que estaban era de primos terceros, siéndolo también el propio rey y Juan Lorenzo».

segunda jornada por Antonio Coello y fue lo que esgrimió el rey Fernando para legitimar su matrimonio con Leonor, la deslegitimación y, por consiguiente, la posterior anulación del matrimonio de Leonor con Juan Lorenzo de Acuña [II, vv. 359-426]²⁷:

Doña Leonor de Meneses,
a quien han hecho inclinarme
tanto aparato de influjos,
ayudados de sus partes,
por fe, por amor, por gusto,
por elección, por su sangre,
en mi concepto primero,
y luego en vivas verdades,
pronunciadas de la lengua,
cuando la intención no baste,
ha mucho que era mi esposa,
siendo el secreto la llave,
con que dentro del silencio
pudo este empleo guardarse.
Su padre después por fuerza,
que de esto estuvo ignorante,
con Juan Lorenzo de Acuña
la casó, sin revelarle
Leonor las finezas mías;
y Juan Lorenzo, de amante
o de ciego, aún no aguardó
a que el Papa dispensase
en el deudo de los dos,
lo cual inválido hace

²⁷ En *Allá van leyes donde quieren reyes* Guillem de Castro había convertido el matrimonio de Lorenzo de Acuña con Leonor en un elemento teatral importante para la intriga de la obra, puesto que, en la primera jornada, ambos se casan en secreto sin licencia del rey y con el consentimiento del padre de Leonor con el fin de evitar la intención del rey Fernando de hacerla su esposa. En la segunda jornada, el rey denuncia ante el papa el matrimonio de Lorenzo y Leonor al estimar que son parientes cercanos para que lo anule, como cuenta D. Alonso a su hija Leonor: «Con la privación del verte / renovose el apetito, / y para poder gozarte / buscó diversos caminos. / fue el mejor probar que sois / los dos parientes propincuos, tú y Don Lorenzo tu esposo, / de tanta ventura indigno. / Y con secreto y prudencia / presentó dello testigos / ante el consistorio sacro / del gran vicario de Cristo. / El cual por sentencia justa / el casamiento deshizo / porque no fue dispensado / como ordenan los concilios. / Tú quedas agora libre / y el rey que queda cautivo / para tener libertad / quiere casarse contigo» [1662: fol. 90].

este matrimonio, amigos,
por dos causas tan bastantes:
la primera, que no pudo
serlo suya, siendo antes
mi esposa doña Leonor;
y la que más fuerza hace,
que tan deudos no pudieron
sin dispensación casarse.
Yo me he casado con ella,
con acuerdo, con dictamen
de los doctos de mi reino,
y en Coimbra los más graves
dirimen el matrimonio
por dos estorbos tan grandes.

Y, más adelante, el mismo rey vuelve a decirle a Juan Lorenzo que su matrimonio ha sido invalidado por el papa y que Leonor había sido forzada por su padre para casarse, de manera que fue Juan Lorenzo quien realmente lo ofendió con esa boda ilegítima [II, vv. 588-606]:

Cerrad, Juan Lorenzo, el labio:
yo no os ofendo ni agravio;
Leonor vuestra esposa fue;
yo primero me casé
con ella, el cielo es testigo
en mi intención, y así digo
que en el amor de los dos,
más que yo ofensor con vos,
fuisteis vos traidor conmigo.
Vuestra fue, tenéis razón;
mas ya el matrimonio ha sido
inválido y dirimido
por faltar dispensación,
y porque por esta unión
de su padre fue forzada;
ya está con un rey casada,
y así no hay más que entender
que para vos llegó a ser
sueño, ilusión, sombra, o nada.

Desde luego, la relación matrimonial entre el rey Fernando y Leonor Telles de Meneses apareció de forma muy negativa en las crónicas por estar basada en un amor deshonesto e ilegítimo, adúltero, siendo los dos responsables de semejante infamia, si bien es cierto que las crónicas proyectaban la responsabilidad sobre todo en Leonor. Juan de Mariana [1854: 512b-513a] decía que el rey Fernando:

Tuvo amores deshonestos con doña Leonor de Meneses, mujer de Lorenzo Vázquez de Acuña, a quien se la quitó. El marido por tanto anduvo mucho tiempo huido en Castilla, y se dice dél que traía en la gorra unos cuernos de plata como por divisa y blasón, para muestra de la deshonestidad del Rey y de su afrenta, mengua y agravio.

La crónica de Faría y Sousa [1628: 436-437] recordaba cómo el matrimonio era considerado adúltero «y no iban descaminados porque Juan Lorenzo, temiendo perder la vida, si no quisiese perder la mujer, pasó a Castilla, y allá, haciendo gracia o confianza de la afrenta, traía por martinetes en la gorra unos cuernos de oro, muy ajeno del pundonor portugués florear con este plumaje». Las consecuencias de esa relación pecaminosa se tradujeron, según las crónicas, en un reinado errado, con una gestión desastrosa en todos los ámbitos. Así lo señaló Juan de Mariana [1854: 523a]: «Tuvo el portugués gran ocasión de ensanchar su reino, mas todo lo pervirtieron los encendidos amores que tenía con doña Leonor de Meneses». Y, más adelante, insistía en esta idea [1854: 523b]: «casamiento infeliz y causa de grandes males y guerras que por su ocasión resultaron entre Portugal y Castilla».

En el capítulo LX Fernão Lopes [1895: I, 190] relataba cómo el pueblo de Lisboa, y en cadena los restantes pueblos de Portugal, protestaron por el casamiento del rey con una mujer casada con uno de sus vasallos, incumpliendo además dos tratados de matrimonio. Los ciudadanos de Lisboa se reunieron en consejo y eligieron a Fernão Vasques para que expusiera las razones de su protesta²⁸: la elección de una mujer

²⁸ «Que elles eran ali vindos porquanto lhes era dito que el-rei seu senhor tomava por sua mulher Leonor Telles, mulher de João Lorenço da Cunha, seu vassallo, e, porquanto isto não era sua honra, mas antes fazia grão nojo a Deus e a seus fidalgos e a todo o povo, que elles, como verdadeiros portugueses, lhe vinham dizer que tomasse mulher filha de rei, qual convinha a seu estado, e que quando com filha de rei casar não quizesse que tomasse uma filha d'um Fidalgo de seu reino, qual sua mercê fosse, de que houvesse fillos legitimos que reinassem de-//poz elle, e não tomasse mulher alheia, ca era cousa que lhe não haviam de consentir; nem elle não havia por que lhe ter isto a mal, ca não queriam perder um tão bom rei como elle por uma má mulher que o tinha enfeitçado» [Lopes, 1895: I, 191-192]. Juan de Mariana [1854: 523b] también relató la revuelta

casada con un vasallo, lo que era una deshonra y una ofensa a Dios, a los hidalgos y a todo el pueblo; que debía casarse con una infanta como convenía a su condición de rey para tener hijos legítimos que pudieran sucederle en el trono. Nuestros poetas, a diferencia de Guillén de Castro en su comedia *Allá van leyes donde quieren reyes*, se hicieron eco de la protesta de los nobles de Portugal, que habían formado consejo, y del portavoz, cuyo nombre era distinto —Vasco de Almeida, ayo del rey—, y también de los argumentos esgrimidos, excepto el de que el rey actuaba erróneamente porque estaba hechizado por Leonor Teles, que en la obra es presentada en todo momento de forma muy positiva. Así, en la segunda jornada de Antonio Coello será el ayo del rey, Vasco de Almeida, el que reproche al rey su comportamiento indigno al enviar a Juan Lorenzo de Acuña a por la infanta de Aragón y casarse mientras tanto con la esposa de este, en contra del compromiso adquirido con el rey D. Jaime, y la diferencia de su comportamiento respecto de otros reyes de Portugal, y le suplica que deje a Leonor [II, vv. 188-278]:

vuestra majestad, Señor,
 por consejos de su padre,
 por aciertos de su gusto,
 por igualdad de su sangre,
 por conveniencias del reino,
 determinó de casarse
 con la infanta de Aragón,
 doña Leonor, que Dios guarde;
 divirtiose deste afecto
 con algunas mocedades,
 que yo le culpaba viejo
 y no extrañaba galante;

popular contra el matrimonio del rey con Leonor: «Antes que este matrimonio se efectuase, como entendiesen los ciudadanos de Lisboa lo que el rey quería hacer, pesóles mucho dello, y tomadas las armas, fueron con gran tropel y alboroto al palacio del rey. Daban voces y decían que si pasase adelante semejante casamiento sería en gran menoscabo y desautoridad de la majestad del reino de Portugal, que con él se ensuciaba y escurecía la esclarecida sangre de sus reyes. La crónica de Faría y Sousa [1628: 436-437] sigue el relato de Fernão Lopes en este punto y cuenta cómo se produjo la sublevación del pueblo, la elección de un sastre, Fernando Vázquez, como su portavoz para exigir la devolución de Leonor a su esposo, el castigo a los sediciosos que llamaban adulterio al matrimonio del rey «y no iban descaminados porque Juan Lorenzo, temiendo perder la vida, si no quisiese perder la mujer, pasó a Castilla, y allá, haciendo gracia o confianza de la afrenta, traía por martinetes en la gorra unos cuernos de oro, muy ajeno del pundonor portugués florear con este plumaje».

hasta que más corregidos
aquellos ciegos desmanes,
(Si no es que hipócrita el Etna
nieve ostente y fuego guarde)
determinó, que el efecto
tan pretendido llegase
destas bodas, que, remisas,
daban sospecha a don Jaime.
Para este fin a Aragón
fue por la reina el Infante,
y Juan Lorenzo de Acuña,
porque el paso asegurase,
de Castilla con sus gentes
tendió las quinas al aire;
y entre tanto vos, Señor,
en vez de esperar constante
vuestra esposa, en vez de dar
premio a servicios tan grandes
a doña Leonor su esposa
públicamente robasteis
de su casa, y la tenéis,
a pesar de su linaje,
en vuestro mismo Palacio,
[...]
sed como los otros reyes
vuestros ascendientes grandes
en la templanza y justicia;
[...]
mirad que afrentáis un noble,
y en nombre suyo, el ultraje
sentimos todos los nobles
de una sinrazón tan grande.
Todo el reino está quejoso,
y en demostraciones graves
los nobles de aquesta injuria
dan indicio hasta en los trajes:
los hidalgos lo murmuran,
los extranjeros lo saben,
los plebeyos lo repiten;

y en fin, no hay lugar, no hay parte,
 que un escándalo no sea,
 una fábula, un desaire
 de vuestro crédito aquesta
 sinrazón. Pues, Señor, dadle
 menos rienda a ese deseo
 porque acaso no os arrastre;
 dejad aquesa mujer,
 o si no, si no bastaren...

Las crónicas y relatos históricos no ofrecieron una imagen positiva del rey Fernando I y no dudaron en descubrir sus vicios y defectos, más allá de la crítica por su matrimonio, y así, por ejemplo, relataron cómo el rey no fue capaz de enfrentarse a la revuelta popular contra su unión ni quiso dar explicaciones en el momento, sino que burló la situación huyendo de Lisboa y en la ciudad cercana de Portu celebró sus bodas públicamente²⁹. Según la crónica de Fernão Lopes [1895: II, 9-10], cuando el rey presentó a Leonor como reina de Portugal todos los grandes y el pueblo tuvieron gran pesar, pero aceptaron la orden del rey de besarle la mano. Sin embargo, el infante D. Diniz se negó a besarla, produciéndose en ese momento un lance violento, que fue pacificado por el ayo del rey, Gomes da Silva. Este lance de pleitesía a la reina, que sería relatado por Juan de Mariana [1854: 523b] y por Faría y Sousa [1628: 435-436] en sus crónicas, también fue recogido por los poetas en nuestra comedia, aunque con algunos cambios. La escena, según el planteamiento de Antonio Coello en la segunda jornada, tuvo lugar en palacio y todos cumplieron la orden y deseo del rey de besar la mano de la reina [II, vv. 435-477], incluso el propio Juan Lorenzo de Acuña, plenamente aturdido [II, vv. 507-646]; no así el Maestre de Avis³⁰, que, cuando accede al salón de palacio con la infanta de Aragón y se han marchado los reyes y su cortejo, se siente víctima de esa deshonra y ultraje y se muestra dispuesto a vengarse de semejante agravio del rey [II, vv. 745-778].

²⁹ Juan de Mariana [1854: 523b] también se hizo eco de esta huida y burla del rey que se escapó en secreto y celebró su boda en otra ciudad cercana a Lisboa: «Mas el obstinado ánimo del rey no quiso oír las justas querellas de los suyos ni temió el peligro en que se metía, antes se salió escondidamente de Lisboa, y en la ciudad de Portu públicamente celebró sus bodas, mudado el nombre que doña Leonor tenía de amiga en el de reina». Faría y Sousa [1628: 436-437], siguiendo las crónicas precedentes, relató cómo el rey Fernando no se enfrentó a la revuelta popular suscitada contra su casamiento con Leonor y se burló de esas protestas huyendo.

³⁰ Desde luego las crónicas señalaron que el maestre de Avis sí besó la mano de la reina [Faría y Sousa, 1628: 436].

Los cronistas de la historia presentaron en todo momento una imagen muy negativa de Leonor Telles de Meneses, sobre la que hacían recaer toda la responsabilidad de la mala actuación del rey, de sus errores e incluso de sus defectos. Fernão Lopes [1895: I, 190] llegó a afirmar que el rey Fernando era un buen rey, pero Leonor lo tenía hechizado. Una idea que expuso también Juan de Mariana [1854: 523b], tras referir el matrimonio del rey con Leonor: «Desde entonces la nueva reina comenzó a mandar al rey y al reino, que no parecía sino que le tenía dados hechizos y quitádole su entendimiento; ella era la gobernadora, por cuya voluntad todas las cosas se hacían». Fernão Lopes [1895: II, 6-7] la mostró convencida y gustosa de casarse con el rey, a quien le pidió que castigara a los sublevados e incluso a los que la infamaron para evitar que destruyeran su matrimonio. Y en su intento de ofrecer una imagen claramente negativa y degradada de la reina Leonor, la presenta como labradora de Venus y criada en su corte [Lopes, 1895: II, 20]. En una línea similar a la idea de Fernão Lopes de mostrar a Leonor Telles como una mujer que dominaba al rey Fernando, Faría y Sousa [1628: 436] la presentó también «dominando ella al rey (como la emperatriz Mesalina a su marido Claudio) sin tasa, aunque con deseo de conservarse, levantaba muchos a honores y beneficios liberalmente». Y, a pesar de aclarar que ha seguido las crónicas pero que por decoro ha moderado el modo en que refieren los hechos, Faría y Sousa [1628: 437] volvía a insistir en la imagen de una Leonor adúltera, desordenada y lasciva³¹.

Siguiendo en gran medida el argumento de *Allá van leyes donde quieren reyes* de Guillem de Castro, los poetas de nuestra comedia tampoco se hicieron eco de esta visión que daban las crónicas y mostraron en todo momento una imagen honesta y virtuosa de Leonor, que, lejos de corresponder al rey y aceptar su propuesta matrimonial, seguía fielmente enamorada de su marido, con el que le gustaría volver; si bien es cierto que para evitar peores males para su familia tuvo que acatar la imposición de casarse con el rey. Ya en la primera jornada Vélez de Guevara había subrayado la fidelidad y el amor de Leonor a su esposo [I, vv. 569-656]:

³¹ «Como del desordenado y lascivo consentimiento de doña Leonor (dejándose adular en última afrenta de su verdadero marido) no se podía argüir mucha modestia imitando libremente a Faustina, compañera no benemérita del emperador Aurelio) se entregó a Juan Fernández con mayor nota, pues allí dejó un caballero por un rey, y aquí un rey por otro caballero». Juan de Mariana [1854: 523b], aunque no da del todo crédito a los rumores sobre las inclinaciones eróticas de Leonor, no ocultó la sospecha que recaía sobre ella sobre su «deshonesta amistad» con Juan Fernández de Andeiro.

Gran Juan Lorenzo de Acuña,
Señor, esposo, mi bien
adorado dueño mío,
reportaos, no os destempléis
de suerte en esta ocasión
y aunque mayor os la den,
que ofendáis la confianza
que de mí debéis tener,
que mi valor es diamante
de tan generosa ley,
que está con el sol al tope,
y el dorado rosicler
comptiéndole en el fondo
corre parejas con él,
que estos desaciertos son
escándalos del poder,
no riesgos de vuestro honor
ni asaltos de mi desdén;
que, Vive Dios, que a pensar
que os pudieran ofender
a mí ni a vos en las sombras,
que hay sangre en mí que heredé
de los Tellos de Meneses,
y en ella valor también;
sin aventuraros vos
para intentar, por mujer
vuestra en primero lugar,
y por quien yo soy después,
la satisfacción bastante
a la opinión, con los pies,
con las manos, con los dientes,
con los ojos, que beber
sabrán, hechos basiliscos
llenos de hidrópica sed,
sangre, y venenoso aliento
a los áspides por él;
que para mujer tan grande
como con vos llego a ser,
es mucho mundo su honor

y flaco enemigo un Rey.
Esto me lo debo a mí,
y por vos lo debo hacer
cuando por mí no lo hiciera
y, vive Dios, otra vez,
si en este particular
llego de vos a entender
el escrúpulo menor
en ofensa de la fe
de mi amor y vuestra sangre
que me mate, que me dé
ponzoña, que del acero
invencible que traéis
me pase de parte a parte
el pecho, donde se ve
vuestro retrato por alma
y toda mi vida en él,
habiendo hecho primero
en la vuestra, que adoré
el mismo mortal estrago,
resuelta, honrada y cruel.
Esto lo tened por dicho
y por hecho lo tened,
cuando otra vez el recelo
sea con vos descortés.
Canten en la calle o lloren,
pongan sitios a mi fe
y asaltos al imposible
alcázar de mi amor den,
porque vos sois Juan Lorenzo
de Acuña, y soy y he de ser
yo siempre doña Leonor
Téllez de Meneses, prez
de Castilla y Portugal,
que, antes que sus reyes, fue
mi apellido generoso
timbre del blasón leonés.
Esta soy yo y vos sois este,
a la memoria os traed

quién sois vos, y quién soy yo,
y no tendréis qué temer
si estáis con vos y conmigo,
ningún siniestro vaivén
de la fortuna, rigores,
fuerzas, tirano poder,
amenazas, reyes, rayos,
mundos y esferas, porque
vos sois el muro, y yo soy
hiedra de vuestra pared.

Juan Lorenzo de Acuña, una vez que se ha enterado de las perversas pretensiones del rey con su esposa, confiesa en un aparte su amor por ella y se siente seguro de su fidelidad: «Recelos, sed confiados, / que tengo heroica mujer» [I, vv. 763-764]. Incluso el mismo rey reconoce la fe de amor de Leonor por su marido: «Juan Lorenzo, estáis casado / con invencible mujer; / nada tenéis que temer» [I, vv. 1151-60]. En la tercera jornada Rojas Zorrilla también enfatiza en una cadena de elocuentes apartes entre Leonor y Juan Lorenzo su inquebrantable amor, a pesar de que Leonor esté casada con el rey y de que ya no puedan estar como antes [III, vv. 450-520]:

LEONOR.	Vasallo (¡que mal he dicho!), Esposo (¡qué voz tan tierna!), Señor (¡qué poco cariño!), mi dueño (¡detente, ofensa!), no acierto a hablarle vasallo, ni sé corregirme reina; pero entre afectos tan grandes del honor y la terneza, me llevo más del amor, y divertida la lengua, como sabe aquel camino, el otro que busca deja.	<i>Aparte.</i>
JUAN.	¡Ay de mí, que llego a tiempo en que es mi blasón ofensa! ¡Que esté mirando a mi esposa, y con ser mi esposa misma en decirla mis cuidados al que me ha ofendido ofenda;	

y que en él sea pundonor
tiranizarme mi prenda,
y en mí, que la adoro amante,
sea declararme, bajeza!

[...]

LEONOR.

(*Ap.* Con él he de hablar ahora,
mi disculpa en mí se advierta:
como que me quejo al Rey,
le he de declarar mis quejas.)

Habla mirando al vestuario, como que se lo dice al REY.

[...]

bien sabes que resistí
como amante esta violencia,
porque no reina en los cuerpos
quien en las almas no reina.
¿Qué cetro como el contento?
Si es el amor quien gobierna
el arco de las bonanzas,
tiró al corazón su flecha;
yo he querido a Juan Lorenzo,
tú me haces que no le quiera,
por ser reina me reprimo,
no le hablo, porque soy reina.
¡Juan Lorenzo, Juan Lorenzo!

[...]

LEONOR.

Pues si él se fue, yo me voy.
(*Ap.* ¡O cielos, y quién pudiera
no hablarle como quien soy
y amarle como quien era!)

En las crónicas históricas se han observado también algunos detalles, como alusiones o referencias con las que los cronistas relacionan o asocian los sucesos que cuentan, y que los poetas colaboradores de nuestra comedia han incorporado en la pieza otorgándoles un valor simbólico o ilustrativo. Así sucede, por ejemplo, con la referencia que Faría y Sousa [1628: II, 435-436] hizo a la historia de doña Inés de Castro y del rey don Pedro el Cruel, al narrar cómo su hijo el infante don Dionís se negó a besar la mano de la nueva reina, que sin duda sugiere una identificación entre

ambas anécdotas, la del rey Fernando con Leonor y la del rey don Pedro con doña Inés de Castro³². Vélez de Guevara en la primera jornada nos muestra al prior de Ocrato que anima al rey Fernando a hacer realidad su deseo de poseer a Leonor Telles como hiciera su padre, el rey don Pedro el Cruel, con doña Inés de Castro [I, vv. 60-77]³³:

En tiempo
 está, Señor, vuestra alteza,
 como Rey, y como dueño
 de su gusto, deponer
 por ejecución deseos
 tan enamorados, que
 no será el primer ejemplo
 entre los reyes el tuyo,
 pues tantos, como sabemos,
 con vasallas se han casado,
 y no está el ejemplo lejos
 de vuestro padre con doña
 Inés de Castro, que hoy vemos
 en el mármol coronada
 de su insigne mausoleo
 por Reina de Portugal,
 y doña Leonor no es menos
 por Téllez y por Meneses.

En la segunda jornada Antonio Coello también se hará eco de la asociación entre el rey Fernando con su decisión de casarse con Leonor Telles y su padre el rey D. Pedro y su casamiento con Inés de Castro cuando Vasco de Almeida, como portavoz de los nobles que están en contra de los actos del rey, le aconseja que deje a Leonor: «[...] ...que os acordase / que aun está reciente agora / el ejemplo miserable / que dio doña Inés de Castro, / por quietar a vuestro padre» [II, vv. 282-286]. La respuesta del rey Fernando ratifica su decisión de tomar como esposa a doña Leonor y de actuar como su padre con doña Inés de Castro y vengarse como también hiciera Pedro el Cruel [II, vv. 287-293]:

³² Mackenzie [1983: 185, 201].

³³ Como es sabido, Luis Vélez de Guevara había dramatizado la historia de doña Inés de Castro en su célebre comedia *Reinar después de morir*. Puede verse la edición de Manson y Peale [2008].

Por eso lo está también
la venganza, que a su sangre
dio mi padre, y sabré yo,
aunque a mí cruel me llamen,
como en el amor le imito,
en la venganza imitarle:
y estoy por hacer...³⁴

El mismo Faría y Sousa [1628: II, 435] había asociado el comportamiento del rey Fernando, al robar a Juan Lorenzo de Acuña su esposa Leonor, con Nerón al quitarle Popea a Oto Silvio:

pero no habiendo más efeto en el segundo que en el primero [se refiere al incumplimiento de matrimonio con las infantas de Aragón y de Castilla], vino a tenerle con doña Leonor Téllez [...], que, estando casada, enamorado della, el Rey se la quitó a su marido Juan Lorenzo de Acuña: como ya Nerón había usurpado a Oto Silvio su mujer Popea.

Así pues, la asociación entre el rey Fernando y Nerón les venía servida a nuestros poetas, aunque Antonio Coello en la jornada segunda la concretara en la decisión que querría tomar el rey portugués de quemar Lisboa al comprobar el rechazo que los nobles habían mostrado hacia su esposa Leonor, como confiesa en un aparte: «(¡Resuelta en ciegos volcanes / segunda Troya a Lisboa; / pero yo quiero templarme, / no parezca que no tiene, / en los cargos que me hacen, / disculpas que responder / quien responde con crueldades.)» [II, vv. 294-300].

En el mismo sentido, se podría señalar cómo Faría y Sousa [1628: 435] se muestra sorprendido ante la coincidencia de que las dos infantas de Aragón y de Castilla, con las que el rey Fernando tuvo compromiso de matrimonio, se llamen Leonor,

³⁴ Ya en la primera jornada Vélez de Guevara había identificado al rey Fernando con los tres reyes apodados «cruels» para subrayar su carácter justiciero y riguroso, especialmente con su padre, al recriminar a Juan Lorenzo de Acuña, a cuya esposa pretende poseer, su matrimonio sin su consentimiento y que podría castigarlo de forma severa: «[...] tres Pedros / hubo en Portugal, Castilla / y Aragón a un mismo tiempo, / todos tres primos hermanos, / y a todos tres nombres dieron / de Cruels; yo soy hijo / del de Portugal, y tengo / de mostrar que soy retrato / de original tan perfecto / en esta ocasión» [I, vv. 300-309]. Una asociación que también hará Rojas Zorrilla en la tercera jornada cuando el rey responde a las palabras de Vasco de Almeida que le recrimina su rigor con Leonor y Juan Lorenzo de Acuña: «Cruel mi padre vivió, / su fama lo contará/ así: ¿qué mucho será / que imite sus pasos yo?» [III, vv. 226-229].

como también la que sería finalmente su esposa³⁵, de manera que el cronista comentaría que el nombre de Leonor parecía tener una fatal atracción para el rey [Mackenzie, 1983: 185]. Vélez de Guevara reparó en ese curioso detalle y, al comienzo de la jornada primera, el rey Fernando declara su amor por Leonor de Meneses y añade: «[...] y es este nombre / tan repetido en los ecos / de mi amor, que no he tratado / en Castilla casamiento, / en Francia, ni en Aragón, / después que por esta muero, / que no hayan sido Leonores / todas, que parece extremo / o prodigio de la estrella / que me inclina a este portentoso / de hermosura» [I, vv. 101-111].

LAS FUENTES LITERARIAS DE *TAMBIÉN LA AFRENTA ES VENENO*

De acuerdo con la explicación de Cotarelo Mori [2007: 223], lo que recrea *También la afrenta es veneno* es muy distinto a lo que habían contado las crónicas históricas:

Las cosas pasaron de muy diferente modo. Casado con D^a Leonor siguió el Rey hasta su muerte, ocurrida en 1383. Juan Lorenzo, a quien llamaron por apodo *Cuernos de Oro*, vivió muy conforme con su desgracia, y D^a Leonor vino a morir en Valladolid, desterrada por el nuevo monarca, Juan I, tres años después que su marido segundo el Rey D. Fernando.

Para alcanzar esta variedad indefinida de objetivos (fundamentalmente, ofrecer una imagen negativa del rey portugués Fernando I frente a la visión positiva de Leonor Telles de Meneses), los poetas colaboradores —como era habitual en el teatro histórico— estaban exentos de mantenerse fieles a los hechos, que en este caso habían sido recogidos en las relaciones y en las crónicas históricas 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 para la consecución de sus objetivos escénicos e ideológicos³⁶. En este sentido, habría que señalar —de acuerdo con lo afirmado por González Cañal [2017b: 13]— que

³⁵ Faría y Sousa [1628: II, 435]: «(nombre que ya le andaba buscando, parece que fatalmente, en todas las esposas de que hacía elección)».

³⁶ 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 [2017b: 11] decía que el poeta dramático toma las

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.

Así pues, nuestros tres poetas, aunque se basaran en las crónicas históricas de su tiempo como fuentes fundamentales de información para construir su comedia, no se sometieron fielmente a su crónica, sino que la cambiaron en función de sus necesidades e intereses dramáticos. Además, como en este caso, nuestros poetas siguieron mucho más de cerca que las crónicas y relaciones históricas otras fuentes literarias que también habían recreado la anécdota de Juan Lorenzo de Acuña y Leonor Telles de Meneses, que desde luego dista radicalmente de los hechos que se habían contado de la relación entre el rey Fernando I de Portugal y Leonor Telles.

En primer lugar, habría que recordar —como hicieran Spencer y Schevill [1937: 342-343]— la más que probable influencia que debió de tener un romance que Menéndez y Pelayo había incluido en sus *Romances castellanos tradicionales entre los judíos de Levante*, que lleva por título *Gian Lorenzo y el rey de Portugal* y que, a su juicio, es un «curiosísimo romance histórico, de asunto portugués», que «se refiere, sin duda, a los amores del rey D. Fernando I de Portugal con Doña Leonor Téllez, mujer de Juan Lorenzo de Acuña, llamado *el de los cuernos de oro*, porque los ostentaba en la corte de Castilla, después que se refugió en ella, habiéndole robado el Rey su esposa». Se trata de un romance que figura entre los que los sefardíes recordaban y que muy posiblemente fuera anterior a 1492, cuando se vieron forzados a salir de España. No obstante, cabe pensar que en las sucesivas emigraciones en siglos posteriores, XVI y

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 cita de Aristóteles [157-158]: «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» [*Poética*, 1451a38-1451b7]. 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».

XVII, también pudo aumentar el acervo de romances nuevos que, a la postre, se unieron al corpus de romances antiguos, de manera que no se sepa exactamente el origen preciso de este romance que trata sobre Juan Lorenzo de Acuña³⁷.

El romance es muy breve y no narra los hechos que han relatado las crónicas, sino que es una pieza de intenso contenido lírico que, sin embargo, conecta muy bien con nuestra comedia porque adopta ante la anécdota histórica el mismo punto de vista que el de nuestros poetas colaboradores: se evoca la historia desde la perspectiva de Juan Lorenzo de Acuña y de Leonor Telles de Meneses como víctimas de la tiranía del rey D. Fernando, que actuó como un rey galán, imprudente, egoísta y lascivo, cuyo comportamiento destruyó el matrimonio de Juan Lorenzo y Leonor y de su familia:

Gian Lorenzo y el rey de Portugal

¡Gian Lorenzo, Gian Lorenzo,—quen te hizo tanto mal!
 —Por tener mujer hermosa—el rey me quiere matar.
 Yo estando en la mi puerta—con la mi mujer real
 taniendo la mi vigüela,—mis hijos al son bailar,
 alsí mis ojos en lexos,—quanto más los pude alsar,
 en los campos de Arzuma—grande gente vide baxar;
 el corason me lo diera—que era el rey de Portugal,
 que viene por los mis hijos—y la mi mujer real.
 Echí mi manto en mis hombros—y lo fuera a encontrar:
 —Esteis en buen ora, buen rey.—Gian Lorenzo, en mal vengades.
 —Me oigáis, el Dío del sielo,—que es padre de piedad.—
 Yo le hablaba con buenas,—él me respondía mal.
 —Si vos plase, oh buen rey,—de me venir a vijitar?
 —¿Y para toda esta gente—qué les daréis a ermorsar?
 —Para toda esta gente—vacas y carneros hay;
 para mí y vos, buen rey,—pichonicos con agrás,
 en mientras que ordenan mesas—vamos a la güerta a espasiar.—
 En la güerta de Gian Lorenzo—hay cresido un buen rosál,
 arrancó de ahí una rosa—y una rosa del rosál,
 a la mujer de Gian Lorenzo—a ella la fuera dar:
 —Tomárais esta rosa,—esta rosa de el rosál,

³⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras completas, Antología de los poetas líricos castellanos IX: Parte segunda: Romances castellanos tradicionales entre los judíos de Levante* En línea: <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&idUnidad=100419&posicion=1>.

y de aquí en quince días—seréis reina de Portugal.
 —No matéis a Gian Lorenzo,—ni lo quijerais matar;
 desterraldo de sus tierras,—que de ellas non coma pan,
 que es padre de los mis hijos,—marido de mi mosedad.—
 Yoraba Gian Lorenzo—lágrimas de voluntad.
 —Non yoréis, Gian Lorenzo,—ni quijerais yorar;
 en forma de carbonero—me verneis a vijitar,
 mataré yo al buen rey—y vos asento en su lugar.

En realidad, poco importa la veracidad de lo que se contaba en el romance o en la comedia ni el sometimiento o seguimiento más o menos fiel a las crónicas históricas, que supuestamente recogían con veracidad los sucesos reales, lo verdaderamente interesante es el punto de vista que se adopta y, en este sentido, los tres poetas siguieron las pautas marcadas por el romance popular y mostraron su inclinación y debilidad por Juan Lorenzo de Acuña y por Leonor Telles de Meneses, aunque también tuvieron que transgredir los hechos históricos contados por las crónicas.

En segundo lugar, Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla también debieron de inspirarse para la creación de su comedia en la obra de Guillem de Castro titulada *Allá van leyes donde quieren reyes*, que trata el mismo argumento de la relación matrimonial del rey Fernando de Portugal con Leonor Telles de Meneses, que estaba casada con Juan Lorenzo de Acuña. La comedia de Guillem de Castro parece anterior a la de nuestros poetas, de ahí que fuera muy probable que la tuvieran en cuenta para elaborar la suya, pues las semejanzas entre ambas piezas resultan numerosas y muy evidentes, como también lo son las diferencias³⁸.

Nuestros poetas colaboradores trataron la historia de Juan Lorenzo de Acuña y Leonor Telles de Meneses desde la misma perspectiva que adoptó Guillem de Castro, quien, a su vez, también debió de verse influenciado por el romance —o la familia romanceril que pudo tratar el asunto— que acabo de mencionar, de manera que mostraron el punto de vista de las víctimas, es decir, de Leonor Telles, cuyo papel en la obra se distancia por completo de la visión que transmitieron las crónicas; y también se nos presenta, de forma muy parecida a la de nuestra comedia, como una mujer que

³⁸ La crítica había señalado la influencia de *Allá van leyes donde quieren reyes* en *También la afrenta es veneno*. Puede verse Spencer y Schevill [1937: 342], McKenzie [1983], García González [2017], etc. Desde luego no es el momento de entrar ahora en detalle y analizar tales semejanzas y diferencias entre las dos comedias (personajes, temas y motivos, estructura dramática, relación con las crónicas, etc.), que reflejarían, a mi juicio, un claro ejemplo de reescritura.

se ve obligada a aceptar la imposición del matrimonio con el rey para poder salvar la vida de su marido e hijo y la suya propia, pero sigue amando a su marido y a su hijo.

Pero, aparte de otras diferencias significativas que se observan en *También la afrenta es veneno* respecto de las fuentes históricas y literarias, hay una que destaca sobre todas, que es fruto de la imaginación de nuestros tres poetas y que convirtieron en el título de la comedia: la idea de la «afrenta es veneno», que surge, ya en la tercera jornada, en la de Rojas Zorrilla, del repudio que hace el rey Fernando de su esposa Leonor, pues se ha cansado de ella y quiere devolverla a su marido, a Juan Lorenzo de Acuña, provocándole la muerte con tal afrenta. De este modo, la imaginación, la ficción se termina imponiendo a la verdad, la literatura a la historia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Se desconocen los motivos que pudieron llevar a nuestros tres poetas a dramatizar la historia del rey Fernando I de Portugal, en particular, toda la anécdota relacionada con su matrimonio con Leonor Telles de Meneses. No se tienen noticias ajenas al propio contenido de la comedia que nos permitan saber las circunstancias históricas o personales que pudieron llevar a los tres poetas a la composición de la pieza. Más allá de la exaltación de los valores ideológicos (políticos y religiosos) dominantes del sistema monárquico-señorial, no se conocen otras razones más o menos objetivas que nos ayuden a comprender la elección de esa anécdota de la historia de Portugal por parte de nuestros poetas dramáticos. Así las cosas, tan solo hay campo abierto para conjeturar algunas hipótesis que puedan ayudarnos a explicar ya no solo la selección de esos hechos históricos, sino sobre todo su evidente manipulación y transgresión que terminó por escenificar una perspectiva muy diferente de tales sucesos o, desde luego, de la versión de los mismos que nos han transmitido las crónicas históricas.

La fecha de composición de la comedia estaba próxima al levantamiento de Portugal de la corona de Castilla y cabría preguntarse si nuestros poetas no se fijaron en el rey Fernando I y su matrimonio forzado con Leonor Telles de Meneses, manipulando con claridad los hechos, con la finalidad de proyectar una imagen negativa del rey portugués y su abuso de poder sobre una dama perteneciente a un linaje que se remonta a tierras de Castilla. La transformación de las crónicas históricas hasta el punto de mostrarnos en escena a una reina que se muestra hostil y contraria a su nuevo marido, el rey, al que no ama y a cuya voluntad y deseo no se rinde voluntariamente y cuya integridad moral y religiosa la lleva a mantener su amor y fidelidad hacia

su primer marido, Juan Lorenzo de Acuña, podría responder perfectamente, *mutatis mutandis*, a la intención de presentar en esos tiempos de convulsión política entre Castilla y Portugal una imagen degradada del rey portugués frente a la visión positiva de la dama de origen castellano.

Unida a esta hipótesis, se podría continuar la idea de que la obra surgiera como un encargo de la familia Téllez a alguno o a varios de nuestros poetas, con lo que estaríamos ante otro ejemplo más de una práctica habitual en la literatura del Siglo de Oro que pertenece claramente a esa cultura de mecenazgo, «versos por patrocinio». Y, precisamente, Luis Vélez de Guevara, que tenía merecida fama de poeta «pedigüeño», labrada a base de ejercer durante prácticamente toda su vida como *corteggiante*, había estado al servicio de algunos grandes de España. En su dilatado curriculum servicial se podría recordar ahora el que desempeñó como secretario desde 1618 de Juan Téllez de Girón, IV duque de Osuna, cuyo apellido podría delatar su vinculación o relación familiar con el linaje de los Telles de Meneses, una familia de origen castellano, de Tierra de Campos, con lo que no sería descartable la conjetura de que la comedia fuera una obra de encargo por parte de los descendientes de Leonor Telles de Meneses para justificar su actuación y limpiar su memoria subrayando su integridad ética y religiosa en esas extrañas circunstancias en que se produjo su matrimonio con el rey Fernando I³⁹.

Pero confieso que, más allá de estas conjeturas que de momento se me antojan difíciles, cuando no imposibles, de demostrar, me inclino a pensar que la explicación de los motivos que pudieron llevar a Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla a transgredir y transformar las crónicas históricas en la elaboración de *También la afrenta es veneno* tal vez no respondan a razones de carácter político ni socioeconómico, sino de naturaleza literaria y, por lo tanto, estética o dramática. En este sentido, me parece evidente que nuestros poetas prefirieron elaborar su comedia partiendo del conocimiento y manipulación de las fuentes históricas, pero sobre todo la compusieron a partir del punto de vista, infinitamente más lírico y más teatral al mismo tiempo, que el romance tradicional y la comedia de Guillem de Castro habían incorporado a la anécdota histórica del trágico matrimonio de Juan Lorenzo de Acuña y de Leonor Telles de Meneses.

³⁹ Vélez de Guevara había escrito comedias de encargo a lo largo de su trayectoria dramática y cortesana: *El conde don Pero Vélez*, *Más pesa el rey que la sangre*, *La mayor desgracia de Carlos V*, *El rey en su imaginación* y *El águila del agua* [Peale, 2004: 78-79].

BIBLIOGRAFÍA

- ALVITI, Roberta [2006]: *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea Editrice.
- [2017]: «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. J. Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid y Ayuntamiento de Olmedo (Colección Olmedo Clásico), pp. 15-27.
- y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena [2015]: «Obras en colaboración», en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. R. González Cañal, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid (Colección Fastiginia), pp. 91-105.
- ARELLANO, Ignacio [1998]: «Poesía, historia, mito en el Drama áureo: los Blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo», en K. Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, Anejos de RILCE, nº 21, pp. 171-191.
- ARES MONTES, José [1991]: «Portugal en el teatro español del siglo XVII», *Revista de Filología Románica*, 8, pp. 11-30.
- ARISTÓTELES [1974]: *Poética* (ed. trilingüe), ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la [1999]: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860 (ed. facs. Madrid, Tamesis Book, 1968 [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii--0/html/fef7c9f2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_60.html#I_91_Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (27 de mayo de 2021)]).
- BALEIRAS, Isabel de Pina [2008]: «Leonor Teles, uma mulher de poder?», Mestrado em História Medieval de Portugal, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [consulta en línea: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/1751/1/21996_ulfl062047_tm.pdf (3 de mayo de 2021)].
- [2014]: «Leonor Teles: o mito da mulher má e a história da mulher política», en *Representações do Mito na História e na Literatura*, ed. Ana Luísa Vilela, Elisa Nunes Esteves, Fabio Mario da Silva, Margarida Reffóios, Évora, Centro de Estudos em Letras-Universidade de Évora, pp. 73-90.
- [2013]: *Uma rainha inesperada, Leonor Teles*, Lisboa, Círculo de leitores-Temas e Debates.
- BELMONTE, Luis de, Agustín MORETO y Antonio MARTÍNEZ DE MENESES [2021]: *El príncipe perseguido*, ed. Beata Baczynska, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cer-

- vantes [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/el-principe-perseguido-comedia-en-tres-jornadas-inc-juan-basilio-senor-nuestro-exp-vuestra-piedad-reconozcan-1051268/ (12 de noviembre de 2021)].
- , MORETO, Agustín, y Antonio MARTÍNEZ DE MENESES [2021]: *La renegada de Valladolid*, ed. Paula Casariego Castiñeira, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/la-renegada-de-valladolid-1130088/ (10 de noviembre de 2021)].
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther [2011]: «Antonio Coello y Ochoa: vida y obra», en *Diccionario Filológico de los siglos XVI y XVII*, dir. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, pp. 353-368.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis [1997]: *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614* [1857], edición facsímil de Ricardo García Cárcel, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- CALVO, Florencia [2007]: *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*, Buenos Aires, EUDEBA.
- CANAVAGGIO, Jean [2000]: *Un mundo abreviado*, Madrid, Iberoamericana & Vervuert.
- CASSOL, Alessandro [2008]: «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M^a L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 165-184.
- [2008]: «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 185-195.
- CASTRO, Guillem, *Allá van leyes donde quieren reyes*, en *Parte diez y seis de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Mateo de Bastida, 1662, ff. 82r-97v. Reproducción digital Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 [consulta en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/alla-van-leyes-donde-quieren-reyes/> (5 de mayo de 2021)].
- COELLO, Antonio, FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA y LUIS VÉLEZ DE GUEVARA [2015]: *El catalán Serrallonga*, ed. Almudena García González, Madrid / Frankfurt am Maim, Iberoamericana / Vervuert.
- COENEN, Erik [2019]: «Antonio Coello, poeta dramático y colaborador de poetas dramáticos», *RILCE*, 35.3, pp. 841-851.
- COTARELO, Emilio [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos [ed. facs. con pró-

- logo e índice de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007].
- [1916]: «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, III, pp. 621-652 y IV [1917], pp. 137-171, 269-308 y 414-444.
- [2010]: «Dramáticos españoles del siglo XVII. Don Antonio Coello y Ochoa», *Boletín de la Real Academia Española*, 5 [1918], pp. 550-600 [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/d-antonio-coello-y-ochoa/html/0f4f59ab-ca9d-4e05-982e-7ab5e5137569_7.html#I_0_Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (12 de junio de 2021)].
- DÉODAT-KESSEDIAN, Marie-Françoise [2000]: «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 209-239.
- DIAMANTE, Juan Bautista, Sebastián RODRÍGUEZ DE VILLAVICIOSA, Francisco de AVELLANEDA, Juan de Matos FRAGOSO, Ambrosio de ARCE y Agustín MORETO [2020]: *Vida y muerte de san Cayetano*, ed. Gastón Gilabert, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin-moreto/obra/vida-y-muerte-de-san-cayetano-989632/> (12 de mayo de 2021)].
- DÍEZ BORQUE, José María [1976]: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco [2015]: «Fama e infamia del duque de Braganza en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 3.2, pp. 111-124.
- FAJARDO, Juan Isidro [1716]: *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716*, BNE, ms. 14706 [consulta en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/titulos-de-todas-las-comedias-que-en-verso-espanol-y-portugues-se-han-impreso-hasta-el-ano-de-1716-manuscrito--0/> (5 de junio de 2021)].
- FARÍA Y SOUSA, Manuel de [1628]: *Epítome de las historias portuguesas*, Madrid, por Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello.
- FELDMAN, Sérgio A. [2008]: *Amantes e bastardos: as relações conjugais e extra conjugais na alta nobreza portuguesa no final do século XIV e início do século XV*, Vitória ES, Edufes.
- FERRER VALLS, Teresa [1993]: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, Universidad de Sevilla y Universidad de Valencia.
- FIGUEIREDO, Antero de, *Leonor Teles: Flor de Altura*, Lisboa, Bertrand, s.d.

- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente [1785]: *Theatro Hespañol, por don Vicente García de la Huerta, Catálogo Alfabético de las Comedias, Tragedias, Autos, Zarzuelas, Entremeses y otras obras correspondientes al Theatro Hespañol*, Madrid, Imprenta Real.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena [2017]: «Una colaboración de éxito: Coello, Rojas y Vélez de Guevara», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. J. Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid y Ayuntamiento de Olmedo (Colección Olmedo Clásico), pp. 93-101.
- GLASER, Edward [1954]: «El lusitanismo de Lope de Vega. Portugal y los portugueses como tema literario», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIV, 143, pp. 387-411.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2002]: «Calderón y sus colaboradores», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra, septiembre, 2000, ed. I. Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 541-554.
- [2003]: «Rojas Zorrilla y las comedias escritas en colaboración», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, ed. O. Navarro y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, pp. 29-43.
- [2005]: «*El rey Enrique el enfermo* en el teatro español del Siglo de Oro», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, coord. Carlos Mata Induráin, Miguel Zugasti Zugasti, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra. EUNSA, vol. 1, pp. 829-842.
- [2017]: «La colaboración de Rojas con los hermanos Coello en *El robo de las sabinas*», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. J. Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid y Ayuntamiento de Olmedo (Colección Olmedo Clásico), pp. 113-123.
- [2017b]: «Presentación», *Cuadernos de teatro clásico. Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?*, ed. Rafael González Cañal, 32, pp. 11-24.
- GOUVEIA MONTEIRO, João [2018]: «El tiempo de la turbulencia: Fernando I (1367-1383)», en Resende de Oliveira, António y João Gouveia Monteiro, *Historia medieval de Portugal (1096-1495)* [trad. Covadonga Valdaliso Casanova], Granada, Universidad de Granada, pp. 152-169.
- KIRBY, Carol Bingham [1981]: «Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega», en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, pp. 329-337.
- [2002]: «Historia», en *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, dir. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, pp. 165-166.

- KIRSCHNER, Teresa J., y Dolores Clavero [2007]: *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*, Alicante, Universidad de Alicante.
- LAUER, A. Robert [1992]: «La tragedia histórica del Siglo de Oro», *Noesis*, 8 pp. 25-37.
- LINDENBERGER, Herbert [1975]: *Historical Drama: The Relation of Literature to Reality*, Chicago, University of Chicago Press.
- LOBATO, M^a Luisa, y Alicia VARA (ed.) [2019]: *Colaboración y reescritura de la literatura dramática en el Siglo de Oro*, RILCE. *Revista de Filología Hispánica*, 35.3.
- LOPES, Fernão [1895]: *Chronica de el-rei D. Fernando, I*, Lisboa, Escritorio (Biblioteca de Classicos Portuguezes) [consulta en línea: https://purl.pt/419/4/hg-21063-p/hg-21063-p_item4/hg-21063-p_PDF/hg-21063-p_PDF_24-C-R0150/hg-21063-p_0000_capa-IV_t24-C-R0150.pdf (5 de mayo de 2021)].
- [19662]: *Crônica de D. Fernando*, Lisboa, Clássica.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro [1780]: *Crónicas de los reyes de Castilla: Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III, con las enmiendas del secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno Amirola*, tomo II que contiene las de Don Enrique II, D. Juan I y D. Enrique III, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha.
- MACKENZIE, Ann [1983]: «Vélez de Guevara as Dramatic Collaborator, with Specific Reference to *También la afrenta es veneno* (I. Vélez, II. Coello, III. Rojas Zorrilla)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. C. George Peale et al., Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., pp. 162-202.
- [1993]: «La técnica de componer comedias en colaboración», en *La escuela de Calderón, estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool, University Press, pp. 31-67.
- [2001]: «Antonio Coello como discípulo y colaborador de Calderón», en *Calderón desde el 2000*, ed. J. M^a Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, pp. 37-59.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham [1996]: «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero*, ed. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad, pp. 329-46.
- MARAVALL, José Antonio [1990]: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica.
- MARIANA, Juan de [1854]: *Obras, Historia de España [1601]*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, I y II).
- MARQUES, António H. de O. [1998]: *Nova História de Portugal (Portugal na crise dos séculos XIV e XV)*, Lisboa, Editorial Presença, vol. IV.
- MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel [2001]: «Historia y poder en el teatro del primer Mira de Amescua», en *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*, ed. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, pp. 371-402.
- MARTINS, Armando Alberto [2010]: «D. Fernando, “pela graça de deus rei de Portugal e Algarve”: dignidades e ofício», en Carlos Roberto Figueiredo Nogueira (eds.), *O Portugal Medieval: Monarquia e Sociedades*, São Paulo, Alameda.
- [2011]: «D. Leonor Teles: a flor de altura, 1350-1405», Academia Portuguesa da histórica, Lisboa, QuidNovi. (Rainhas e Infantas de Portugal).
- MATAS CABALLERO, Juan (ed.) [2017]: *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid y Ayuntamiento de Olmedo (Colección Olmedo Clásico).
- MATOS FRAGOSO, Juan de, Agustín MORETO y Jerónimo de CÁNCER VELASCO [2016]: *Caer para levantar*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/caer-para-leuantar-0/] (6 de junio de 2021)].
- , Agustín MORETO, y Jerónimo de CÁNCER [2019]: *El bruto de Babilonia*, ed. Ma Rosa Álvarez Sellers, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/el-bruto-de-babilonia-982354/] (20 de junio de 2021)].
- , Jerónimo de CÁNCER Y VELASCO, y Agustín MORETO [2019]: *La adúltera penitente*, ed. Fernando Rodríguez Gallego, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/la-adultera-penitente-942634/] (18 de junio de 2021)].
- , Antonio MARTÍNEZ DE MENESES y Agustín MORETO [2019]: *Oponerse a las estrellas*, ed. Judith Farré Vidal, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/oponerse-a-las-estrellas-981393/] (12 de junio de 2021)].
- y Agustín MORETO [2022]: *Hacer remedio el dolor*, ed. Ma Luisa Lobato y Francisco Sánchez Ibáñez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022 [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/hacer-remedio-el-dolor-1135366/] (14 de enero de 2022)]
- MEDEIROS, Aldinida [2015]: «Leonor Teles: da Histórica para o romance», *Graphos: Revista de PósGraduação em Letra-UFPB. João Pessoa*, 17, 2, pp. 39-49.
- MEDEL DEL CASTILLO, FRANCISCO [1929]: *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735; ed. John M. Hill, *Revue Hispanique*, 75, pp. 144-369.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Obras completas, Antología de los poetas líricos castellanos IX: Parte segunda: Romances castellanos tradicionales entre los judíos de Levante* [consulta en línea: <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&idUnidad=100419&posicion=1> (14 de abril de 2021)].
- MESONERO ROMANOS, Ramón [1901]: «Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580 a 1740), con expresión de sus autores», en Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Imprenta de Hernando y Compañía.
- MORETO, Agustín, ROJAS ZORRILLA, Francisco de y PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan [2018]: *Empezar a ser amigos*, ed. Claudia Demattè, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/empezar-a-ser-amigos-940484/ (14 de mayo de 2021)].
- y ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio [2019]: *El valiente Pantoja*, ed. David Mañero Lozano, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/el-valiente-pantoja-945164/ (10 de mayo de 2021)].
- y MATOS FRAGOSO, Juan de [2021]: *El mejor par de los doce*, ed. Fructuoso Atencia y Stefano Di Capitani, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/comedia-famosa-el-mejor-par-de-los-doze-1131790/ (20 de noviembre de 2021)].
- OLEZA SIMÓ, Joan [1986]: «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, pp. 251-308.
- [1997]: «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, pp. IX-LV.
- [2013]: «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, pp. 151-187.
- OTEIZA, Blanca [2011]: «Portugal, lo portugués y el portugués en el teatro de Tirso de Molina», *Colóquio Letras*, número monográfico *Siglo de Oro. Relações hispanoportuguesas no século XVII*, Lisboa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 99-108.
- PEALE, C. George [1983]: «Ingenio y cortesanía en *El Diablo Cojuelo* (Dos notas sobre el haz y envés de Vélez de Guevara)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 233-253.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2012]: «Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 1-39.

- [2017]: «*El jardín de Falerina*, de Rojas, Coello y Calderón, y sus circunstancias», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. J. Matas Caballero, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid y Ayuntamiento de Olmedo (Colección Olmedo Clásico), pp. 217-228.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan [1999]: *Obra no dramática*, ed. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro.
- PIMENTA, Helena [2017]: «Historia, poesía y teatro», *Cuadernos de teatro clásico. Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía?*, 32, pp. 7-9.
- PROFETI, Maria Grazia [1965]: «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10, Pisa, Università di Pisa, pp. 47-174.
- [2000]: «De la tragedia a la comedia heroica y viceversa», en *Theatralia III. III Congreso Internacional de Teoría del teatro. Tragedia, Comedia y Canon. Vigo, 16-17 de marzo de 2000*, ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Universidad de Vigo, pp. 99-122.
- RESINA RODRIGUES, Maria Idalina [1987]: *Estudios ibéricos. Da cultura à Literatura. Pontos de encontro. Séculos XIII a XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa.
- RODRÍGUEZ DE VILLAVICIOSA, Sebastián, Juan de MATOS y Agustín MORETO [2020]: *El bruto de Babilonia*, ed. M^a Pilar Chouza Calo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/nuestra-senora-del-pilar-986510/ (15 de mayo de 2021)].
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco [1961]: «Personajes y sucesos de la Edad Media portuguesa en el teatro español», *Las Ciencias*, 26, pp. 26-35.
- SARAIVA, António José [1988]: *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Lisboa, Gradiva.
- SPANG, Kurt [1998]: «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. Kurt Spang, Pamplona, EUNSA, Anejos de RILCE, n^o 21, p. 11-49.
- SPENCER, Forrest Eugene, y Rudolph SCHEVILL [1937]: *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources, and Bibliography*, Berkeley, California, University of California Press.
- TREVISAN, Mariana Bonat [2014]: «D. Pedro I & D. Inés de Castro, D. Fernando & D. Leonor Teles: Os contramodelos conjugais da cronística legitimadora de Avis (Portugal, Século XV). De Medio Aevo», *De Medio Aevo*, 5 (2014/1), pp. 43-66 *CAPIRE*-Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 3, 1, pp. 43-66 [consulta en línea: <http://www.capire.es/eikonimago/index.php/demedioaevo/article/view/96/149> (12 de mayo de 2021)].
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor [2002]: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, vol. II.

- VEGA, Lope de [2002]: *La campana de Aragón*, en *Décima octava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iuan González, a costa de Alonso Pérez, 1623. Edición digital Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Biblioteca Nacional de España [consulta en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-campana-de-aragon-comedia-famosa--0/html/>] (10 de abril de 2021)].
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [1991]: «Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. El molde dramático de un memorial», *Edad de Oro*, 10 (1991), pp. 199-210.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2005]: «Luis Vélez de Guevara: historia y teatro», Mariana Martín Ojeda (ed.), *Écija, ciudad barroca*, Écija, Ayuntamiento de Écija, pp. 49-70.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis [2008]: *Reinar después de morir*, ed. W. R. Manson y C. George Peale; est. intr. D. R. Larson, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA y ANTONIO MIRA DE AMESCUA [2012]: *El pleito que puso al diablo el cura de Madrideojos*, ed. P. Bolaños Donoso, A. Madroñal y C. G. Peale, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, ANTONIO COELLO y FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA [1918]: *También la afrenta es veneno*, en *Comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando. Edición digital Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 [consulta en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tambien-la-afrenta-es-veneno/html/>] (4 de mayo de 2021)].
- VEIRA, Ana C. D. [2010]: «Três reis e um cronista: discurso e imagens nas Crônicas de Fernão Lopes», en *O Portugal Medieval: Monarquia e Sociedade*, ed. Carlos Roberto Figueiredo Nogueira, São Paulo, Alameda, pp. 81-99.
- [2011]: «Como he doce cousa reinar: a construção de uma dinastia sob a ótica de Fernão Lopes», Dissertação (Mestrado em História Social) Universidade de São Paulo [consulta en línea: www.academia.edu] (3 de junio de 2021)].
- [2007]: «O rei justo e o rei cruel: imagens em oposição em Fernão Lopes e pero López de Ayala», *VII Semana de Estudos Medievais: Dez anos do PEM*, 2007, Rio de Janeiro. Atas da VII Semana de Estudos Medievais – PEM/UFRJ, Rio de Janeiro, PEM/UFRJ, pp. 27-32 [consulta en línea: www.academia.edu] (3 de junio de 2021)].

DRAMATURGOS Y DRAMATURGAS PORTUGUESES

AUTOS, FARSAS Y GRACIOSOS AMORES DE LA ESCUELA DE GIL VICENTE: AUTORES, PERSONAJES Y OTROS PRODIGIOS

David Felipe Arranz

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Orcid: 0000-0002-1491-7835

Sigue siendo aún terreno virgen el constituido por las riquísimas conexiones entre el teatro castellano y el portugués, como un paisaje ignoto, pero con caminos sencillos, porque Portugal señala casi como una continuidad los estudios filológicos que pueden alumbrar el sendero del europeísmo, del hispanismo más allá de sus fronteras y de sus conexiones peninsulares. Y empezaremos apuntando que en el teatro primitivo —y no tan primitivo— peninsular confluyen las tradiciones sacras de la Edad Media con la nueva concepción del Renacimiento, del cambio de una lógica casi siempre lírica, pero también política. Quien mejor encarna esta confluencia o bisagra es Gil Vicente (Lisboa, 1465-Évora 1536?), poeta del periodo «manueliano» y mucho más, pues que llegó a formar escuela sin él pretenderlo: vivió, pues, en medios cortesanos, representó en Portugal ante la reina doña María y compuso bajo la protección del rey Manuel I el Afortunado (1469-1521).

No deja de ser significativo que uno de los rasgos más sobresalientes de Vicente, por ejemplo, es que observase la monarquía como un lugar seguro desde el cual poder crear sus criaturas fascinantes, amén de pergeñar sus obras sacratísimas. Siendo un librepensador, le tocó bailar así con la máquina inmensa, la más grande de su tiempo, la de la corte, y, a la vez alimentarse de la influencia de un intelectual

heterodoxo bajo observación como Erasmo de Rotterdam —sobre todo en lo tocante a la denuncia de los abusos de la Roma papal—, especialmente en su última etapa y precisamente en un tiempo en que se instaura la Inquisición en Portugal, en concreto en 1536. El historiador y humanista Damião de Góis (1502-1574) le facilitó incluso al propio Erasmo, a la sazón su maestro, las obras del poeta portugués. Su alegría de vivir, su sentido positivo de la vida es muy erasmiano y coincide con las palabras de la carmelita y mística sor Ana de la Trinidad (1577-1613) que dan título a este festival: «Y el tiempo breve pasarás en flores». Porque Gil Vicente vivía, sencillamente, el revés de la ortodoxia, y su legado es una obra inmensa, derramada y loca, en torno a las contradicciones de aquel tiempo humanista, que aún mantenía las estructuras católicas y regias tan inamovibles del Medievo, precisamente aquellas de las que muchos comenzaban a librarse, al menos ideológicamente: «Sea el frío reventado; / salgan los frescos vapores; / píntese el campo de flores; / alégrese lo sembrado». Su vida familiar, además, fue extraordinariamente fecunda en descendencia. Se habla incluso de un hijo de Gil Vicente también dramaturgo, llamado Gaspar, que embarcó para las Indias en 1506 y murió en 1519; tuvo Vicente dos vástagos, el primero, Belchior, en 1505, con Branca Bezerra y, el segundo, con Melicia (Belicia) Rodrigues, al que llamaron Luis y quien recopiló las obras de su padre. También tuvo dos hijas, Paula y Valéria. Anselmo Braamcamp Freire (1849-1921) ya demostró que incluso un nieto de Gil Vicente, hijo de Luis Vicente y de doña Mór de Almeida (Gil Vicente de Almeida, del que Fidelino de Figueiredo acredita producción dramática), y nacido en 1533, podría haberse dedicado también a la poesía como continuador de la saga [Braamcamp, 1919].

Efectivamente, Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) ya veía en las piezas de Gil Vicente «un impetuoso ditirambo, un himno a las fuerzas vivas de la naturaleza prolífica y serena, que surge el tibio aliento de cada primavera, vencedora de las brumas y de los hielos del invierno» [Menéndez Pelayo, 1944: 384], con lo que apuntaba a la cercanía del poeta con una Musa intensa y profunda que llenó el mundo de las letras hispanolusas como pocos. Siendo así, no es de extrañar que Gil Vicente influyera en un grupo de todavía desconocidos de una manera directa y vehemente con la plenitud de un maestro.

El padre de la filología hispánica moderna, Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), encontró en la Biblioteca Nacional diecinueve autos portugueses, entre la sección de los manuscritos llamados raros, que hizo fotografiar en 1910. Sin saberlo, el estudioso había dado con aquellas ediciones que el propio Gil Vicente llamaba «emprimidas polo meudo» y que la Inquisición marcaba como «andando fora do

corpo grande», que se hacían solubles en el consumo apresurado de los estrenos de comedias e incluso en el aire etéreo de la memoria. Precisamente y con respecto a la vigilancia inquisitorial señalada, en el *Index* de 1624 aparecen prohibidas dos farsas anónimas, *Duque de Florença* (1571) y *Farça penada de graças toda atestada*, además de *D. Fernando*, *Vicente Anes Joeira* (1574), *As capelas* y *Os enanos*, gracias a lo cual sabemos que circulaban y que se representaban con éxito. El encuentro del sabio filólogo demostraba así por primera vez que, en aquel tiempo, quizá Gil Vicente fue acaso el referente o padre putativo literario de un grupo, amén de poeta cortesano de masas. Tras el hallazgo de Menéndez Pidal, la filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) acometió el extraordinario esfuerzo de caracterizar, recopilar y conformar el primer y magno estudio de la escuela vicentina en el que basamos esta comunicación [Michaëlis de Vasconcelos, 1922].

Recordemos que estamos ante un momento de pleno cosmopolitismo europeo, en que las lenguas románicas se intercambiaban y lo que había era la imagen de un teatro que, con toda su magnificencia, con todos sus ingenios confiadamente entregados a la producción dramática, consumía literatura en las tablas a gran velocidad: no había frontera precisa entre la cultura portuguesa y la castellana, por lo que la convivencia, la influencia mutua y la mixtura lingüística eran moneda corriente. Ambas lenguas alternaban incluso en una misma obra según el origen de los personajes, pues así lo exigía su condición y decoro. Los dramaturgos sabían que el éxito era del que se enfrentaba a su público y lo ganaba, porque había «descodificado» el texto dramático en todos sus registros. Gil Vicente y sus discípulos estaban empeñados en eso.

Porque si según Dámaso Alonso, Gil Vicente estaba en «la encrucijada de los vientos» [Alonso, 1942], sin duda su entorno poético legítimo seguía esa singladura. Entre los rasgos más simbólicos de esta escuela destaca la presencia abundante de hiato, la secuencia de dos vocales que se pronuncian en sílabas distintas, como un signo fonético expresado intencionadamente en la versificación, lo que podría hacer pensar en un hermanamiento de lenguas, algo que la psicolingüística textual sin duda podría aclarar. Ocurre lo mismo con los poemas del vate y dramaturgo Francisco Sá de Miranda (1481-1558), completamente bilingüe, otro creador a caballo entre lo estoico y la renovación, como lo define José Jiménez Ruiz en su excelente edición [Jiménez, 2020]. En la poesía de Sá de Miranda conviven así la tópica amorosa renacentista, la amistad y la epistolaridad, los dos modos de la bucólica y la artificiosidad retórica de glosas, cántigas, villancicos y trovas, elementos que recoge también en su obra epistolar, editada exquisitamente en su momento por Teixeira Leite [Leite, 1938] y que amerita una pronta revisión y reedición. Es curioso que el estilo de Sá de Miranda

introdujese también el estilo comedido del humanismo italiano y que estuviese en las antípodas de Gil Vicente, cuya obra llega a calificar injustamente de pasquín. Por su parte, Gil Vicente se inspira también en Sá de Miranda para su farsa *El clérigo da Beira*. Y podría hablarse incluso de una escuela pre-vicentina por oposición, en la que militaban el poeta Bernardim Ribeiro (1482-1552), que participó en los históricos *serões do paço* o espectáculos nocturnos palaciegos, consistentes en improvisaciones poéticas y que acabó en el exilio; Cristovão Falcão (1512-1557), el propio Sá de Miranda y André Días, que publicó un *Pranto de Santa María* (1435), esbozo de un drama litúrgico. No deja de chocar que sus predecesores fueran su principal oposición cuando, en plena cosecha de triunfos palatinos, emergió el inquieto Gil Vicente.

Es común en todos los poetas contemporáneos y posteriores al genial dramaturgo luso, pues, no solo la influencia de Vicente —como decimos no siempre reconocida por sus oponentes—, sino la cohabitación en su obra de costumbrismos populares y elementos maravillosos de todo orden, como hadas, sirenas y personificaciones de las fuerzas de la naturaleza, que se mezclan en la obra de Gil Vicente, por ejemplo, con las explicaciones teológicas del origen del mundo [Camões, 2019]. Hay en su obra un primer momento que abarca de 1502 a 1510, con piezas sumamente sobrias —*Auto de Visitação*, que es una loa y el *Auto pastoril castelhano*, que acredita el influjo de Juan del Encina (1468-1529), así como el *Auto de San Martino*, de influencia de los *miracles* franceses—, y otro de evolución y creación originales, que va de las representaciones sacras u obras de devoción a piezas fantástico-populares, comedias caballerescas, alegorías y farsas de costumbres.

Destacan también las sátiras eclesiásticas, la mencionada pintura descarnada y censura de la corte de Roma, típica de los discípulos de Erasmo —algo que será nota constante—, con su pléyade de canónigos y obispos que se entregan al amor y a la simonía. El *Auto da Feria* da a conocer esta Roma tan incómoda y en ella el Tiempo habla de su tienda de mercader y llama a todos los estadios sociales de la tierra al festejo. Recordemos que en *La Barca do Inferno* Vicente saca a escena una celestina o «alcoviteira», Brízida Vaz, que quiere congraciarse con zalamerías con el ángel que lleva las almas en la nave del cielo. Es la nostalgia de la última Edad Media que se resiste a desaparecer del todo, en contraposición a la libertad del Renacimiento, ataviándolo aún de alegorismo doméstico, donde se cruzaban las ideas cristianas con las paganas, que volaban por los aires en forma de personajes y denunciaban la hipocresía de los beatos y las creencias de quita y pon, según la circunstancia del cristiano. El propio Erasmo y el brillante Alfonso de Valdés (1490-1532) consideraban que las prácticas externas de nada valían si no iban acompañadas de las virtudes del creyente, como se

aprecia en el caso del zapatero tramposo de *La barca del Infierno*, que iba a escuchar misa todos los días y al que el mismísimo Diablo le afea su conducta poco cívica. Los motivos fantásticos del teatro vicentino provenían, pues, de un origen popular y solían girar en torno a argumentos de tradición devota y leyendas caballerescas: su dramaturgia tenía, sí, las dimensiones justas que impone un cambio de era. En *Auto das fadas* hay hechicera y hadas marinas, que siguen preparando hechizos propios de la Edad Media, y en *La Exortação da guerra*, un clérigo nigromante hace surgir del abismo a unos diablos que harán aparecer ante los ojos del espectador el mundo clásico: Policea, Pentasilea, Aquiles, Aníbal, Héctor y Escipión son invocados e invitados a hacer la guerra. En gran medida, y en la encarnación de las alegorías, se anticipa Gil Vicente a los autos de Calderón, casi como un precursor: en el auto *Breve sumario da Historia de Deus*, por ejemplo, sus tres leyes simbólicas —la ley natural, la escrita y la de la gracia— son encarnadas en Silvestra, Hebrea y Veredina, respectivamente, a manera de pastoras [Artioli, 2005]. El alegorismo está muy presente en Gil Vicente incluso en otras obras suyas no alegóricas.

Por otro lado, Vicente compone en un castellano cuidado sus obras de temas caballerescos: el poeta estaba muy influido por el castellano de Garcí Ordóñez de Montalvo (c. 1450-c. 1510), autor del *Amadís de Gaula*, y por el libro segundo de *Palmerín de Oliva* (1511) y su continuación el *Primaleón* (1512), de Francisco Vázquez, vecino de Ciudad Rodrigo, si bien hay discusión en torno a su autoría. Nos interesan muy especialmente las moralidades profanas, las disputas entre entidades abstractas y personificadas que inspiran a Gil Vicente y a sus seguidores...

La farsa de costumbres tiene su máximo exponente en *La farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, solo comparable a los entremeses cervantinos: elementos como el refrán «Más quiero asno que me lleve que caballo que me derribe», el carácter «muito fantasiosa» de la protagonista en su pobreza, las graciosas escenas de los judíos casamenteros y el personaje de Pero Marques con el que casa la muchacha y que termina llevándola sobre sus hombros a una ermita donde un falso religioso —antiguo pretendiente disfrazado— espera a la casada, impregnarán a los discípulos de Gil Vicente. Otra farsa, *O velho da horta*, plantea el tema del viejo enamorado, que fue tratado por el toledano Rodrigo de Cota en el *Diálogo entre el amor y un viejo*, compuesta probablemente entre 1470 y 1480, y publicada por primera vez de forma anónima en el *Cancionero General de Hernando del Castillo* (Valencia, 1511): a lo largo de 630 versos octosílabos repartidos en 70 estrofas mixtas y rima consonante, se asiste al desarrollo del antiguo tema del amor y la vejez. El anciano de Rodrigo de Cota describe la ruina en la que se encuentran su casa y su jardín, que funcionan como elementos

simbólicos que representan su propia vida y emociones. Pero este tópico se desarrolla en Gil Vicente con más ingenio, con una moza joven y garrida que recoge las flores en la huerta, ante la que fracasa de forma natural el anciano y que termina casándose con un galán de su edad: «¿Cuál es la niña / que coge las flores? / Si no tiene amores... / Cogía la niña / la rosa florida; / el hortelano / prendas le pedía: / si no tiene amores...».

En otra farsa, *Quem tem farelos*, dos mozos escuderos dialogan en cada una de las dos lenguas del que podríamos llamar el «hispanoportugués». Apariço se muere de hambre y de laceria con su miserable amo, Aires Rosado, quien vive a su vez pelado, como podenco a quien escaldan, y se pasa la vida cantando, tañendo a su amada y sin probar bocado. También el otro amo, el de Ordonho, es un valentón mentiroso y vano: «Suéñase muy gran señor / y no tiene media blanca». Los dos criados habían ido a buscar «farelos» (salvado) para las caballerías de sus señores y dicen:

ORDONHO.	Quiérome ir a la posada.
APARIÇO.	Es os farelos?
ORDONHO.	Paja sola.

Muy interesante es el final, porque Aires Rosado, el amo de Apariço, leyendo su cancionero, lo canta en la puerta de la casa de su bella amada, aunque es interrumpido por los comentarios escépticos del criado, los aullidos de los canes, los maullidos de los gatos y el cacareo de los gallos; y gesticula sus quejas como si hablara con la dama en la ventana, pero sin que se perciban las palabras de ella. Contraste total entre realidad e ideal en esta farsa sin duda pre-cervantina, cuyo ascendente Dámaso Alonso ya vio en el hidalgo Camilote de la comedia *Dom Duardos*: «Si dormís, doncella, / despertad y abrid, / que venida es la hora / si queréis partir. / Si estáis descalza / no curéis de vos calzar, / que muchas aguas/ tenéis que pasar. / Aguas de Alquebir, / que venida es la hora / si queréis partir». En el *Auto dos Enanos* también hay un impagable pasaje sobre este trasvase idiomático, este permanente cambio de registro entre el portugués y el castellano para lograr la adecuación; en este caso, se trata de un diálogo castellano entre el criado bobo y su amo, y que transparenta la maestría lingüística del anónimo autor:

Y viene un castellano como quien viene de camino y su criado bobo, y dice:

CASTELLANO.	Ahora puedo afirmar que el deseo de allegar
-------------	--

hace crecer el camino,
y el que no lo hace contino
le es morir el caminar.

BOBO. Míre, señor, no se enoje.

CASTELLANO. De qué.

BOBO. No lo diré.

CASTELLANO. Dilo ahora.

BOBO. Vino un lagarto haciendo así,
hurtome el pan del alforje:
no piense que lo comí.

CASTELLANO. Si ese lagartón apaño...

BOBO. Pues por eso se lo digo
no gruña después conmigo.

CASTELLANO. Anda ya, bobo tacaño,
ofrézcote al enemigo.

BOBO. Señor, mire otra cosa,
Si viniere una raposa
y me hurtare estotro pan
ha de reñir con Juan.

CASTELLANO. Qué bestia tan maliciosa.

BOBO. Míre qué le dice Juan.

CASTELLANO. Déjate de esas razones.

BOBO. Una trueca.

CASTELLANO. ¿Qué cuestiones?

BOBO. Déjeme comer otro pan
y espérole dos bofetones.

Ya hemos apuntado cómo el mecenazgo dramático en el Renacimiento portugués resultaba de la máxima importancia para el avance de las artes. Juan II de Portugal (1455-1495), conocido como el Príncipe tirano, ya era un gran aficionado al teatro y a los momos. Destacó entre los seguidores de esta escuela vicentina que se fue conformando en torno a la obra de Vicente el conde de Vimioso, emparentado con la Casa Real portuguesa y autor del *Entremés del ángel*, excelente poeta que compartía pasión con el conde de Sabugosa por el teatro, en especial por las piezas de Gil Vicente, como el *Auto da Festa*. Habría que distinguir también en la conformación de estas piezas dos etapas: la de aquellos autos compuestos entre 1521 y 1557, en el reinado de João III, y los gestados durante el tiempo del rey don Sebastián, entre 1560 y 1580. Téngase en cuenta, además, que la que se cree primera pieza de Gil Vicente fue escrita en castellano, el *Monólogo del vaquero*,

y que fue representada en los aposentos de doña María, la mujer de don Manuel, para celebrar el nacimiento de João III, la noche del 8 de junio de 1502, con la presencia de doña Leonor, la viuda de Juan II y gran protectora del poeta, y de doña Beatriz, la madre de don Manuel. Añádase además el dato nada baladí de que Gil Vicente se convirtió en 1520 en el responsable de los festejos de palacio [Camões, 2009].

Muchos de estos autos fueron reimpressiones hechas de 1585 en adelante, en casa de Antonio y Vicente Alvares. El propio Gil Vicente, a fin de que sus obras impresas obtuviesen los salvoconductos de impresión adecuados, obtuvo del rey don Manuel en 1516 unos privilegios de impresión, al igual que en su momento hizo el poeta, músico, cronista y arquitecto Garcia de Resende (1470-1536), ayuda de Cámara del rey Juan II de Portugal y un nombre fundamental en las letras portuguesas, para su *Cancioneiro geral*. La razón de su importancia radica en su manera innovadora de trabajar, de considerar con enfoque pionero que la poesía había de conservarse académicamente. «Emulando el estilo que se desarrollaba en Castilla, Resende recopiló un conjunto de poemas que habían sido producidos en el ambiente palaciego, llegando a reunir alrededor de un millar de composiciones poéticas, la mayoría de temática amorosa o satírica, de tres centenares de autores. Varios de ellos están en castellano, muestra evidente tanto del prestigio de la lengua española como del bilingüismo que prevalecía en la Corte lusa. Con esta iniciativa, Resende evitó que muchas de estas producciones poéticas se perdieran, puesto que muchas de ellas permanecieron manuscritas, además de incentivar la composición de obras de mayor relevancia por parte de los autores portugueses» [Martínez Hernández].

Gracias a Resende y Vicente y su proximidad a la Corona, si alguna persona imprimiese por su cuenta sus textos o libros sin su permiso, sería multado con una pena de doscientos cruzados, «e mais perder todos los volúmenes que fizer», según la ley. Tampoco podían traerse a Portugal y de fuera del reino libros para vender, especialmente aquellos que habían sido impresos en el extranjero: primero se estableció esta norma sin límite de tiempo y después se estableció por un periodo de vigencia en torno a los diez años. Otros autores fascinantes y todavía bastante desconocidos, como el ciego de Madeira, Baltazar Dias, vivían de la venta de sus escritos: este consiguió su privilegio en 1537 del rey don João III.

Para cualquier información y ampliación al respecto, resulta imprescindible el proyecto que el profesor Camões coordina junto a Abraham Madroñal, ENTRIB (Entremeses Ibéricos & Teatro Breve): entribericos.com/home. Se trata del catálogo más completo de los entremeses y demás teatro breve (loas, bailes, sainetes, mojigangas, etc.) compuestos entre los siglos XVI y XVIII en las diferentes lenguas ibéricas.

En el caso que nos ocupa, el de los autos vicentinos, la impresión, que tuvo lugar poco antes de 1590, corrió a cargo de Antonio Alvares, de Lisboa, cuya imprenta estaba sita en la Rua dos Douradores. Desde 1521, a través de las bulas del papa León X (1475-1521), se vigilaban libros y manuscritos con recelo de *pravitates heréticas*. Recordemos que todas estas composiciones —moralidades, comedias y farsas— fueron compuestas al servicio de la reina Leonor, fallecida el 17 de noviembre de 1525 [Camões, 2009]. Su extensión va de los seiscientos versos a los mil y se publicaban frecuentemente con añadidos de pequeños cancioneros «de vademecum», que los impresores-editores adquirían y guardaban de reserva para completar las páginas. Remataban, pues, estos autos decenas de romances, coplas, chistes y villancicos, cuyos autores se ignoraban o, si se conocían, no se publicaban con su nombre por la tendencia aún medieval a la desconsideración del autor como creador único o propietario de sus derechos. Esta especie de anonimato, que en el fondo era popularidad, ya fue experimentado por Gil Vicente, que se había mantenido siempre en el mismo nivel de popularidad y cuya obra había sido saqueada por todos los poetas cortesanos y no cortesanos, aunque la mayoría de ellos —y es la nota peculiar de esta escuela hasta cierto punto ingrata con su maestro— no lo confesaría jamás: es el caso de *Romance à norte del Rei D. Manuel y de la Aclamação de D. João III*, que el lector puede encontrar al final del *Auto de Santiago*, y del *Romance de D. Duardos e Flerida* que figura en varios pliegos sueltos castellanos del s. XVI. También ocurre en el frontispicio de la *Farsa penada*, donde aparece el poema nostálgico «Pensando-vos estou, filha», de Bernardim Ribeiro (1482-1552), y que ya aparece en *Menina y moza* (1554), la primera novela pastoril de la península ibérica y pieza indispensable para conocer la *saudade*; este «Decamerón sentimental», un auténtico fenómeno social, fue condenado en 1581 y no consiguió el *imprimatur* inquisitorial hasta 1645, tras la supresión de los pasajes más lúbricos. Aquí, en la *Farsa penada*, el poema aparece denominado como «chiste» y va acompañado de unas «coplas muy graciosas» dialogadas, entre madre e hija, y después de un villancico: «Meter te quiero yo monja, / Hija mía y de mi coraçon», a lo que le responde la hija con un rotundo «Que no quiero ser monja, non». También figura la inclusión del pequeño villancico de una gentil dama a un galán suyo enamorado, que dice: «Por mi fe, que no os guarde, / si venís tarde», que no son sino materiales reciclados, bienes mostrencos que aliviaban la representación o la lectura, ante la impaciencia de la impresión y la venta; tal y como los impresores y editores leían a los poetas, así los incluían en una suerte de corta y pega de bastardía, donde es más o menos fácil registrar las genealogías a partir de estos fragmentos mal ensamblados o torpemente traídos por los pelos y encajados al final o al principio de tal o cual página.

El chiste —palabra que imita onomatopéyicamente el chasquido del látigo y que la RAE indica proveniente de «chistar», cuyo étimo es «chist», interjección onomatopéyica— designaba entonces no solo un dicho agudo, gracioso y picante, sino también poesías escritas que en versos pareados asonantes (xa/ab/bc/etc. y también xaba/badc/defe/etc.) giraban en general en torno un asunto disparatado. Un verdadero «chiste» podía desarrollar con fuerza hilarante temas burlescos, al estilo de los disparates del mencionado Juan del Encina —sus *Disparates trovados* como los que principian «Anoche de madrugada» fueron imitados por Tomás de Iriarte— o de Garcí Sánchez de Badajoz (1460-1526), como el que aparece al final del *Auto dos dous Ladrões*, una suerte de paráfrasis, probablemente de autoría del propio Antonio de Lisboa, autor de unas coplas también asonantes, que comenzaban con «Oy-me, la mi señora, / lo que os quiero decir, / que no osaré mentir / solo un punto...». O también facecias en verso como «Ley divina y humana / es que muera el que mata; / cualquier que no perdonó / no es perdonado».

En este ambiente, como ya hemos mencionado arriba, destacó especialmente don Francisco de Paula de Portugal y Castro (1480-1549), el primogénito del obispo de Évora, don Alfonso de Portugal, y de Felipa de Macedo, y primer conde de Vimioso: fue autor moralizante como se aprecia en sus *Sentenças en prosa y en verso*, tan celoso de las costumbres que recibió el apodo de Catão (Catón) Censorino. Fue legitimado en 1505, después nombrado conde en 1515 y falleció a finales de 1549. Añádase a esta nómina más que interesante al poeta mulato Afonso Álvares, que nació y se crió en los pazos del obispo, su padre, y que es considerado como uno de los más productivos del grupo. Después de Gil Vicente, autor como sabemos de unas cinco docenas de obras, los poetas dramáticos más prolíficos de su escuela fueron António Prestes (con siete obras), António Ribeiro Chiado (con cinco obras, una de ellas perdida), Baltasar Dias y Afonso Álvares (con cuatro autos cada uno), siendo este último el autor más fecundo del teatro hagiográfico portugués del siglo XVI, con sus *Autos de Santo António, Santa Bárbara, Santiago y São Vicente*, que, en su conjunto, han visto más de sesenta ediciones, lo que revela claramente su éxito y aceptación: incluso hoy se lleva a escena regularmente en el norte de Portugal. El teatro del mulato Afonso Álvares es para el profesor José Camões, su rescatador y magnífico editor, un teatro didáctico, que ejemplifica el poder de la oración, devoto de la Santísima Trinidad, que alterna lo cómico con lo serio, que a veces se hacía por encargo, y que estaba destinado en última instancia a elevar el espíritu de los espectadores y lectores posteriores.

No debemos olvidar a Antonio de Lisboa, que acabó tomando los hábitos franciscanos y se convirtió en fray Antonio de Lisboa o fray Antonio de Espirito Santo,

escribió un auto de devoción que se titula *Auto dos dois Ladrões que forão crucificados juntamente com Christo Nosso Senhor*, impreso en Lisboa en 1603, en casa de Antonio Alvares, y que representó el auto en la casa del conde de Vimioso, como ya se ha dicho, el auténtico mecenas de las letras de todo este grupo. Vimioso es uno de los nobles que apoyan la comedia pedagógica para hacer su particular «revolución». En él muestra cómo dos escuderos pobres, deseosos de medrar en la corte, se hacen bandidos, robando a un judío y a un villano, porque «que, por viverdes honrado, / que furteis, não é pecado!».

Destaca también João de Escovar, autor del célebre *Auto de Florença*, que relata las andanzas de la muchacha de este nombre; este dramaturgo fue también fraile trinitario, músico y le dedicó la obra al rey don Sebastián en 1561, cuando tenía siete años. Era compositor de motetes que fueron impresos en Lisboa, en 1620. En el *Index da Livraria de música de d. João IV* aparece mencionado como «fecundo compositor de motetes, misas, lecciones de difuntos y villancicos frei João de Escovar». Todas ellas eran obras de música sagrada muy estimadas y que el monarca João IV adquirió para su librería.

Otro de los seguidores de la escuela fue Sebastião Pires, citado por Francisco Manuel de Melo (1608-1666) en *Hospital das Letras*, sabroso e imaginativo diálogo entre Trajano Bocalino, Justo Lipsio, Francisco de Quevedo y el propio Melo, autor del famoso *Auto da Bela Menina*, memorable por su magistral construcción de la alcahueta, por otro lado un personaje familiar en el teatro de Gil Vicente y que podemos encontrar en las comedias del cortesano y comediógrafo Jorge Ferreira de Vasconcelos (?-1585) o en el anónimo *Auto de Giomar do Porto* [Calderón, 2019]. Pires fue natural de la ciudad de Oporto y después se hizo capataz de la Alhóndiga de la isla de Fayal, en las Azores. De él es el *Auto de Santo Aleixo em coplas*, que figura en el Registrum de la biblioteca de Fernando Colón —el hijo del navegante y almirante—, además de *Representación de gloriosos feitos, tirada do sagrado texto a A Nau do filho de Deus, com uma Égloga intitulada «Silveria»*.

Destacan también de entre estos autos *D. André* y *Auto de dom Luis e dos turcos* (1572), este último basado en la vida novelesca del infante don Luis, el más simpático de los hijos del rey don Manuel, amado y alabado por sus coetáneos y por la posteridad como varón excelentísimo, dotado de valor, letras, entendimiento, juicio, ingenio, humanidad y que era considerado un verdadero portugués de gran corazón y enamoradizo: cautivado por la belleza de una hermosa judía, rechazó casamientos más provechosos. En 1535, por propia voluntad, acompañó al emperador Carlos V, su cuñado, a Túnez, en una campaña contra los turcos, distinguiéndose en el cerco

de la Goleta y libertando a veintidós mil cristianos cautivos. En el auto se recoge la gran sed que atormentaba a los soldados, la revuelta de los renegados, etc. Pedro José Supico de Morais, el mozo de cámara del infante don Francisco, hermano del rey João V, en su *Colecção moral de vários apoftegmas memoraveis* (1720) habla de su galantería inspiradora de amores y su gran cortesía; Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), en su póstuma *Africa portuguesa. Historia desde las conquistas del rey Juan I en el año 1562* (1681), cuenta cómo una hija del jerife Muley Abel Mumen, «a mais linda das lindas», poniendo una corona de flores en su cabeza, exclamó: «Permita Dios que yo no me muera hasta verme casada con el infante don Luis, siendo rey de Portugal». Añádase a las inspiraciones del auto la lectura o la *imitatio* de los *Cautivos* de Plauto, algo muy frecuente, al igual que Luis de Camões imita en 1550 la pieza del dramaturgo latino en el auto *Anfitriões* (1587), adaptación del *Amphitryon* de Plauto. Lo cierto es que está documentado que el infante era matemático, buen latinista y se sentía atraído por la escuela italiana del *dolce stil novo* y la comedia regular: el mencionado Francisco Sá de Miranda, que era hijo natural de un canónigo de Coímbra, le llega a dedicar su égloga en octava rima «Celia» y al infante se le atribuyen sonetos religiosos de estilo «camoniano» e incluso este *Auto de dom Luis e dos turcos*, como indica Theophilo Braga en su monumental *Historia do teatro portugez* [Braga, 1870].

Hay un aspecto muy interesante de la obra de la escuela vicentina, y es que el pueblo reinventaba los títulos: por ejemplo, el subtítulo del *Auto dos Cativos — Dom Luis e dos turcos*— parece ser el original. Lo mismo ocurre con *¿Quem tem farelos?* para la farsa del *Escudeiro pobre; Mofina Mendes*, para el *Auto dos Misterios da Virgen; Pedreanes* para *O clérigo da Beira*, de Gil Vicente, y *Vida do paço* para el *Romagem dos agravados*, con sus «Aderencias, aderentes e parentes» de la corte.

Los autos de *D. Luis* y de *D. André* transparentan el estilo del maestro Gil Vicente, e incluso el anónimo *Auto da Donzela da Torre* deja entrever el estilo del maestro. Hay alguna hipótesis más sobre la posible autoría del anónimo *Auto de D. Duardos*—imitación de la tragicomedia del mismo personaje— o el *Auto de D. Luis* por el propio Infante. Y el *Auto de D. André*, por supuesto, tiene el mérito de presentar personajes completamente nuevos.

Gil Vicente era, a ojos de sus detractores, hacia 1506, un autor plebeyo, encargado de divertir a la corte en los pazos de João III, pero paradójicamente, a raíz de su experiencia, había dejado la más sensacional guía del arte de cortejar en su *Tragicomedia de don Duardos* y de construir personajes para sus «herederos» literarios en todo su legado representado e impreso. Sus sátiras e ironías, que despertaban el odio y el resentimiento envidioso de muchos cortesanos, eran admiradas por todos.

Bien a pesar de las prohibiciones de muchos de estos autos en el *Index* portugués de 1624, sabemos que un siglo después seguían estando de moda, y que se representaban incluso en Madrid, entre 1645 y 1646, como atestiguan el citado Manuel Faria e Sousa y otros escritores del barroco. Marcel Bataillon [1956] señala su inteligencia y autodidactismo al comentar que Gil Vicente no era un erasmista *avant la lettre*, sino un erasmista de oídas. El latín, la liturgia, la cultura misma eran absorbidos por Gil Vicente y sus discípulos del propio sustrato social, de la religiosidad popular, de otras representaciones de los grandes maestros como él y de la influencia española. Incluso las figuritas que encabezan las impresiones de estas farsas y autos en trajes de época, sin duda provenían de impresores afincados en España (Salamanca, Burgos, Toledo, Medina del Campo, Sevilla), mezcladas con otras impresas en Lisboa, en casa del impresor francés Germain Gaillard, que dio a la imprenta miles de libros para ambos países entre 1519 y 1560. Así, aparecen el enamorado o novio o el pretendiente, la dama, su amada y amante; él aparece con capa corta, con capuz o sin capuz, embozado, pluma en la gorra, de porte arrogante; el escudero; el verdadero caballero con aires de cortesano; el paje de cierta edad; dos tipos de soldados, uno con una vara larga en la mano y otro con espada; más los «ratinhos» y zagales; turcos, beatas con toca, señoras rozagantes... Estas figuras se corresponden con la descripción de los autos.

Así, el *Auto de don Fernando* indica que es un «Auto nuevamente hecho en el que se representan trece figuras: un mozo representador de la obra; don Fernando, un mozo suyo; dos villanos llamados don João Lousado y Pero Dornelas; dos mozos del pazo: uno llamado Abreu y otro Saa; una moza llamada Isabel; un castellano; un escudero por nombre Antonio Pacheco, con un mozo que se llama Sequeyra; un negro; una vieja madre de la moza». En el muy conocido *Auto das Capellas*, se indica que es un «Auto nuevamente hecho llamado das Capellas, en el cual entran las figuras siguientes: un hombre noble de nombre André Vélez y su mujer Inés de Macedo, y su hija Antonia Velez, y una criada por nombre Clara, y un villano por nombre Lourenço, y un ratinho y dos matantes, y un mozo, y un músico, y un clérigo». También el *Auto dos Enanos* hace un despliegue de atractivos caracteres al inicio y se nos da noticia de la voluntad de fidelidad y revisión del original por parte del impresor: «Auto nuevamente hecho de los bien compuestos y graciosos amores de don Silvano con doña Paula. Ahora nuevamente impreso y enmendado, tirado al pie de la letra del propio original. Y van enmendados muchos errores que en otros impresos se hicieron; en el cual auto entran las figuras siguientes. Interlocutores: representador, el padre de don Silvano, doña Paula, dos villanos padre e hijo llamados Gil Vaz y su hijo Marçal, dos enanos: uno por nombre Bruchel, otro Florinel, y un castellano con un

bobo su criado y una sabia italiana». Por último, el multitudinario *Auto de dom André* indica que en él «entran catorce figuras. Don André, su mujer, y una hermana de la señora llamada doña Belicia, y una criada de casa por nombre Ilaria, y un veador y un paje, y un ratinho su hermano, y un villano y su mujer, y un hijo del mismo villano llamado Fernando, y un hidalgo que andaba de amores con doña Belicia por nombre dom Belchior, y un escudero llamado Anrique Leytão, y otros dos escuderos, uno por nombre Bras Taveira y otro Antam Colaço». La galería de tipos sociales de la época es impagable, pues incluye por ejemplo oficios como el de «veador» o visitador, el encargado de ver si eran conformes a la ley las obras de los gremios y oficinas de abastecimientos.

Algunos de los coetáneos e imitadores de Gil Vicente, como los mencionados Baltasar Dias —el ciego de la isla de Madeira—, Antonio Ribeiro Chiado —el fraile jurguista del centro de Lisboa—, Afonso Álvares —el mulato de Évora— imprimieron sus obras, a pesar de sus críticas al sistema, «com licença da Santa Inquisição». En el tiempo del florecimiento del auto vicentino, durante el reinado de don João III y después del rey don Sebastião, las hojas volanderas circulaban libremente. Tan libres como lo fueron sus dramaturgos y poetas, amados por la nobleza y el vulgo, acaso los líderes de opinión elegidos por el pueblo, por qué no, en un tiempo de milagros, maravillas, santos y pícaros; de tipos imperfectos, pero sobre todo humanos, profundamente humanos, y capaces de elevar el bilingüismo y el hermanamiento de dos literaturas a la categoría de un arte sin fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso [1942]: «Estudios y notas», en *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente (Biblioteca hispano-lusitana, I), Madrid, Instituto Antonio de Nebrija.
- ÁLVARES, Afonso [2006]: *Obras*, con introducción de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ARTIOLI, Tatiane [2005]: «Alegoria e visão teológica da história em três autos vicentinos», Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Brasil, Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem.
- BATAILLON, Marcel [1956]: *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BRAAMCAMP FREIRE, Anselmo [1919]: *Vida e obras de Gil Vicente. Trovador mestre da balança*, Porto, Tip. da Empresa Literária e Tipográfica.

- BRAGA, Theophilo [1870]: *Historia do teatro portugez no seculo XVI. Vida de Gil Vicente e sua eschola*, Porto, Imprenta Portuguesa.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel [2019]: «Guiomar do Porto o leer sin perder el hilo», en *Celestinesca*, nº 43, Universitat de València, pp. 33-58.
- CAMÕES, José [2009]: «Teatro al servicio de una reina o retórica adecuada para la devoción y la fiesta», en *Casa Perfeitíssima: 500 Años de la Fundación del Monasterio de Madre de Deus*, editado por Curvelo, Alexandra, Lisboa, Instituto de Museos y Conservación / Museo Nacional del Azulejo, pp. 91-99.
- CAMÕES, José [2009]: «La fiesta del teatro en la Lisboa del siglo XVI: Gil Vicente y otros», en *Lisboa y el Festival. Celebraciones Religiosas y Civiles en la Ciudad Medieval y Moderna, Coloquio de Historia e Historia del Arte*, coord. Teresa Leonor M. Vale, María João Pacheco Pereira y Sílvia Ferreira, Lisboa, Ayuntamiento de Lisboa, pp. 185-198.
- CAMÕES, José [2019]: «Gil Vicente y el teatro portugués del siglo XV», en *Gil Vicente: compendio*, editado por Camões, José (coord.); Bernardes, José Augusto Cardoso (coord.), Coimbra, Prensa de la Universidad de Coimbra, pp. 49-66.
- JIMÉNEZ RUIZ, José [2010]: «Edición y estudio introductorio», en *Poesía castellana completa*, de Francisco Sá de Miranda, Col. Autores recuperados, nº 12, Málaga, Universidad de Málaga.
- LEITE, Teixeira [1938]: *Cartas* de Sá de Miranda, con prefacios de João de Barros y Hernâni Cidade, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago: «García de Resende», en web de la Real Academia de la Historia: <https://dbe.rah.es/biografias/74741/garcia-de-resende>
- MENDES, Joor R. [1936], «Do erasmismo de Gil Vicente», en *Brotéria*, nº XXIII, Lisboa.
- MENÉNDEZ RODRÍGUEZ, Marcelino [1944]: «Capítulo XVII», en *Antología de los poetas líricos castellanos*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina [1922]: «Introducción», en *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas / Centro de Estudios Históricos, pp. 5-129.
- PUIG DE LA BELLACASA ALBEROLA, Ramón [2007]: «Damião de Góis y Erasmo de Rotterdam: una amistad abierta al mundo», en *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*, nº 5, I, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, pp. 23-32.
- RIBEIRO, Bernardim [1992]: *Menina y moza*, ed. de Antonio Gallego Morell y Juan M. Carrasco, Madrid, Cátedra.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier [2008]: «Tipos dramáticos de la farsa bilingüe renacentista: el caso del *Auto dos Enanos*», *Península: revista de estudos ibéricos*, nº 5, Universidade do Porto, pp. 157-174.

VICENTE, Gil [1996]: *Teatro castellano*, ed. de Manuel Calderón y estudio preliminar de Stephen Reckert, Barcelona, Crítica.

**JUAN DE MATOS FRAGOSO Y LA «MATERIA
PORTUGUESA»: *VER Y CREER, EL REY DON PEDRO
DE PORTUGAL Y DOÑA INÉS DE CASTRO***

Katerina Vaiopoulos

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Orcid: 0000-0003-4996-2430

A pesar de su origen luso, no hay muchos textos de Juan de Matos Fragoso relacionados con Portugal, y que nos ayuden a entender su actitud hacia el lugar del cual procedía. Quizás esta falta, o escasez, sea la prueba mejor de que se consideraba español: de hecho, las tres primeras décadas de su existencia coinciden con la Unión Monárquica Ibérica, y pensando en el conjunto cultural en el que Matos había nacido y vivido, se entiende cómo pudo integrarse perfectamente en la vida pública y cultural de Madrid, «españolizándose». Al romperse la Monarquía Dual, en 1640, nuestro escritor quedó fiel a los Reyes de España, y Felipe IV le atribuyó el socorro real destinado a los caballeros portugueses. Asimismo, en 1662 obtuvo el hábito de la orden de Cristo y, en el mismo año, compuso el soneto «A la campaña de Portugal de 1662 que escribió el ilustrísimo señor don Gerónimo Mascareñas», publicado en los preliminares del libro de Mascareñas, de 1663¹. Aquí se hace explícita su postura a favor de la corona española, como muestran el contenido del soneto y toda la polémica alrededor de la obra de don Gerónimo [Cid, 1999]. Su actitud parece cambiar más

¹ *Campaña de Portugal por la parte de Extremadura, el año de 1662, ejecutada por el Serenísimo Señor Don Juan de Austria*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1663 (BNE, 2/13626); [Vaiopoulos, 2020: 25, n. 24].

tarde, en los poemas que escribe en los últimos años de vida para celebrar a la familia real portuguesa: *Festejo nupcial*² que Matos dedicó a las bodas de Pedro II con María Isabel, en 1687, y *Acentos líricos al feliz nacimiento del [...] hijo primogénito de los Reyes de Portugal*³, redactado poco después.

Por lo que se refiere al teatro, hay dos textos cuyos títulos hacen referencia explícita a Portugal: *San Gil de Portugal*⁴ y *Ver y creer, el Rey don Pedro de Portugal y doña Inés de Castro*, publicada como *Segunda parte de Reinarse después de morir de Luis Vélez de Guevara*, o bien con otros títulos secundarios; a saber, *Seguida parte de La garza de Portugal*, *Segunda parte de doña Inés de Castro*, *El Rey don Pedro el Cruel* y *El Rey don Pedro en Lisboa*.

Ver y creer fue representada en el Corral de Valladolid en mayo de 1694 y en el Corral de la Cruz de Madrid en enero de 1696; en el mismo año, en octubre, se volvió a poner en escena en Valladolid [<http://catcom.uv.es>]. Del texto se conocen copias manuscritas de finales del Seiscientos y varias ediciones sueltas del siglo XVIII [Vaiopoulos, 2020: 75-77, n. 32], centuria en la cual en Madrid la comedia fue montada en repetidas ocasiones, en los teatros del Príncipe y de la Cruz [Andioc y Coulon, 1996: II, 874], sin embargo no se editó en volumen hasta el siglo XIX [Matos Frago, 1828-33, y Mesonero Romanos, 1858].

Sobre el estatus de la obra, la crítica oscila entre la posibilidad de designarla como continuación o refundición, es decir que todavía hay que definir la verdadera relación entre *Reinarse* y *Ver y creer*, duda a la que se añade el problema de la autoría de otro texto, *Siempre ayuda la verdad*, individuado por Cotarelo y Mori [1907: 37] como la obra-fuente refundida por Matos.

Por lo que se refiere al primer problema hay quien niega el estatus de continuación de *Ver y creer* con respecto a *Reinarse después de morir*; por ejemplo, Ares Montes [1991: 17 nota 22] mantiene que «no existe más relación con la obra de Vélez de Guevara que la intervención del Rey D. Pedro en una de sus sangrientas justicias y

² Dos ejemplares de la edición príncipe se conservan en la Biblioteca Nacional de Lisboa (5241 1300) y en la Hispanic Society de New York (DP 636.8.A2 F47 1687). No hemos conseguido leer el texto por la pérdida del ejemplar de Lisboa y no conocemos otras ediciones; [Vaiopoulos, 2020: 31, n. 42].

³ Hemos localizado tres ejemplares completos de la *editio princeps*: en la Biblioteca Nacional de Lisboa (1279 1303), en la Hispanic Society de New York (PQ 6412.M9 A34) y en la Biblioteca Nacional de Francia (Yg. 572). Hay un ejemplar también en la BNE (3/74388/5), pero es incompleto [Vaiopoulos, 2020: 31-32, n. 43].

⁴ Es una obra escrita en colaboración con Cáncer y Moreto, más conocida como *Caer para levantar*, que refunde *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua [Vaiopoulos, 2020: 83-84, n. 5].

dos o tres leves referencias a la muerte de Inés de Castro». Sin embargo, tampoco falta quien defiende la existencia de un nexo intertextual, por ejemplo Shifra Armon⁵, según lo que se lee en el abstract de su ensayo disponible en la red. Armon afirma que Matos conserva, de la fuente, los temas de la monarquía y del luto, añadiendo el del honor marital, pero de una forma distinta con respecto a los uxoricidios calderonianos; en su opinión el texto de Matos, por su fecha tardía (finales del Seiscientos) y por el éxito que tuvo en el siglo XVIII, probaría la evolución de los excesos pasionales barrocos a la moderación racional del soberano benevolente, idea que no compartimos.

Por lo que atañe al problema de la autoría de *Siempre ayuda la verdad*, la cuestión fue resuelta por García Reidy en un ensayo [García Reidy, 2019] que nos permite reinterpretar cómo se vinculan entre ellas las tres tragicomedias que ahora vamos a tomar en consideración, empezando por unos datos cronológicos. La primera de las tres es *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara. Entre las noticias de representaciones, la más antigua remonta al Corral de la Olivera de Valencia durante la temporada de 1634-1635 [<http://catcom.uv.es>], mientras que el texto fue publicado por primera vez en Lisboa, en 1652⁶. En 1635, cuando probablemente se estrenó la obra de Vélez, se dio a la imprenta *Siempre ayuda la verdad*, en la *Parte segunda* individual de Tirso de Molina. En los siglos siguientes, la obra se empezó a atribuir también a Juan Ruiz de Alarcón, o bien a considerarse como una colaborada de tres ingenios, entre los cuales se menciona a Luis de Belmonte, además de Tirso y de Alarcón; hasta que, en 2019, García Reidy reconoció la partenidad de Lope de Vega. En la primera parte de su interesantísimo ensayo demuestra que los nombres de Tirso, Alarcón y Belmonte se repitieron de un catálogo a otro sin un examen crítico y objetivo de las pruebas, y a continuación defiende la autoría de Lope con criterios distintos y nuevos recursos. Según la documentación antigua, reunida en CATCOM, el estreno de la obra tuvo que tener lugar en los corrales madrileños en la temporada teatral de otoño-invierno de 1622–1623, con una primera puesta en

⁵ Armon presentó la contribución titulada «¿Reinar después de morir? The Forgotten Afterlife of Juan de Matos Fragoso» en 2019, en ocasión del Language Society of America Meeting, en Chicago; el ensayo resulta en prensa en *Essays in Honor of Amy Williamsen*, R. Bayliss, J. Caballero, E. Fernández y Y. Porras (eds.), University Press of the South (<https://spanishandportuguese.ufl.edu/files/Reinar-proposal-Williamsen.pdf>).

⁶ En *Doce comedias las más grandiosas que hasta ahora han salido, de los mejores y más insignes poetas*, ff. 85-100; es una obra que ha suscitado mucho interés por parte de la crítica [Matos, 2008; <http://catcom.uv.es>], como cumbre barroca del conjunto de textos que transmiten la historia trágica del amor prohibido entre el infante Pedro e Inés de Castro.

escena excepcional ante el rey, y hay dos documentos de la época que mencionan a Lope como su autor: el repertorio de los textos de la compañía que la representó, fechado 1624, y un documento de 1628 que concierne al teatro valenciano. Estas noticias, junto con los exámenes estrófico, ortofónico y estilométrico realizados con software específicos, han permitido llegar a la conclusión de que *Siempre ayuda la verdad* fue redactada por Lope entre 1620 y 1623 y es probable que siga la línea abierta por otra tragicomedia del Fénix, perdida, titulada *Doña Inés de Castro*, que figura en la lista de *El peregrino en su patria* de 1618.

Como consecuencia, la perspectiva desde la que analizar *Ver y creer* de Matos cambia necesariamente: ¿cómo puede ser al mismo tiempo refundición de la pieza de Lope y continuación de la de Vélez, que es posterior a la primera? De hecho, Matos refunde una obra que es una continuación, pero no de *Reinar después de morir*, sino de la obra perdida de Lope: la fuente escogida ya se presentaba como prosecución de la historia de don Pedro de Portugal, tras el asesinato y la coronación *post mortem* de Inés de Castro, historia que Lope de Vega había dramatizado en el texto anterior perdido. Finalmente, Matos no declara la fuente de su labor de reescritura, y decide presentarla vinculándola con la obra de mayor éxito sobre el asunto de doña Inés y don Pedro, la de Vélez⁷, cuyo título menciona de forma explícita para que la asociación se vuelva imprescindible e inevitable. Y lo consiguió, ya que, por ejemplo, Arteaga «al indexar la obra de Vélez indica que *Reinar después de morir* es la primera parte de *Ver y creer*» y hay «una suelta impresa en Sevilla de *Reinar después de morir* atribuida a Luis Vélez, en cuyo título se especifica *Primera parte*» [<http://catcom.uv.es>].

Un análisis comparativo entre *Siempre ayuda la verdad* y *Ver y creer* aclara el nexo intertextual entre las dos comedias y permite profundizar las estrategias de refundición de Matos. La obra de Lope se abre con un diálogo entre el rey de Portugal, don Pedro, y su primer vasallo don Vasco de Acuña sobre la llegada a Lisboa del príncipe Roberto, hermano del Rey de Polonia, en busca de amparo (algunos enemigos suyos han convencido a su hermano de que es un traidor). Llega Roberto, el rey le acoge con afecto y le da a don Vasco como padrino. Luego empieza la intriga sentimental con la entrega secreta de un billete a don Vasco, por parte de doña Blanca: el mensajero es el gracioso Tello, el cual ha conseguido tanto la carta como un retrato

⁷ El éxito de *Reinar después de morir* es evidente del número de representaciones [<http://catcom.uv.es>] y de ediciones [Matos, 2008]; sin duda Matos pudo leer la obra y verla representada en Madrid, por ejemplo en 1653, cuando la compañía de Adrián López hizo una puesta en escena particular ante el rey, o bien en 1680, cuando se representó en el Alcázar de Madrid por la compañía de Jerónimo García el Tocanovias.

de la dama. La escena se desplaza ahora en la casa de Blanca y de su prima Elena, la cual relata que se ha enamorado del príncipe Roberto, nada más verle desembarcar. A continuación las damas reciben la visita de Vasco y Roberto, y la formación de las dos parejas que se anunciaban se ve impedida por el amor que Blanca suscita en Roberto. El resto de la primera jornada se dedica a la pelea entre los dos rivales en amor y a la caracterización del rey, sobre todo en un diálogo con su amigo Tristán de Silva, donde recuerda a Inés de Castro:

- REY. No me deja el dolor, como si fuera,
Tristán de Silva, aqúeste el primer día
que vio aquel ángel la dorada esfera
de su inocente y pura jerarquía.
Admírese el amor de que no muera
quien perdió su adorada compañía,
y yo, que vivo, en tanto mal me veo,
(pienso que basta) que morir deseo.
 Si a doña Inés de Castro, tan airado,
mató mi padre, cuya muerte injusta
en los fieros traidores he vengado,
por ley de amor y por sentencia justa,
en sombras me aparece, y mi cuidado
de adorar su divina imagen gusta,
¿por qué te admira la tristeza mía?
TRIS. Porque cual es el sol tal es el día.
 Si estás triste, señor, por la sangrienta
historia de tu Nise lastimosa,
que el coro de los ángeles aumenta,
con muerte tan atroz y rigurosa,
¿cómo no quieres que tu reino sienta
tu misma pena?
- REY. Mi querida esposa
no me deja alegrar.
- TRIS. Ni el reino puede,
viendo que tu pesar lo justo excede.
 Ya en público teatro, coronada
reina de Portugal, después de muerta,
fue la divina doña Inés jurada,
de telas de oro y de dolor cubierta,
y el pecho que pasó cobarde espada,

del alma noble dolorosa puerta,
gozó tus brazos. Ánimo excesivo
con una muerta desposarse un vivo.

De tu venganza y deste dolor fiero
tan sangriento y cruel, señor, quedaste
que tiembla Portugal de aquel severo
rostro, que desde entonces le mostraste.
Confieso que la causa fue primero,
mas ya los homicidas castigaste.
Tres reyes Pedros tiene ahora España,
y todos tres crueles, ¡cosa extraña!

Mas ya si el de Aragón y el de Castilla
por justicieros este nombre tienen,
en Zaragoza aquel, este en Sevilla,
diferentes renombres te convienen:
tu tristeza a tu reino maravilla,
fiestas en mar y tierra te previenen,
¡alégrate señor!

REY.

Si yo pudiera
olvidarme de mí, posible fuera. (f. 72r-v)⁸

En las palabras del rey y de su vasallo destacan las referencias a la inquietud interior de don Pedro, al dolor que sigue vivo, a los excesos pasionales del rey —como la coronación post mortem y la venganza sangrienta en contra de los asesinos de la amada— y a su tristeza sin fin que repercute en todo el pueblo, una caracterización del rey funcional al desarrollo de la intriga de las jornadas segunda y tercera. Mientras tanto la primera termina con el progreso del enredo sentimental: Vasco y Roberto se desafían, Tello cuenta al rey lo que está pasando y el monarca impide el duelo, escucha rápidamente las justificaciones de ambos caballeros y finalmente decide, de forma inmediata, que Vasco y Blanca se casen, ya que él la ama desde hace seis años y ella le ha dado una carta y un retrato.

El enredo sigue como un drama de honor, estructurado alrededor de un triángulo amoroso compuesto por la esposa, el marido y otro hombre, pero sin que la dama se encuentre de verdad frente a un cruce entre el honor y el amor, como po-

⁸ Todavía la obra no se ha editado bajo el nombre de Lope, por lo que cito de la versión digitalizada del ejemplar R/18186 de la BNE de la *Segunda parte de la comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, ff. 68r-90v; modernizo la grafía, regularizo acentos y puntuación e indico al final de cada cita el número del folio.

sibilidades contrarias, ya que ni siquiera piensa traicionar al esposo. Al comienzo de la segunda jornada, Vasco y Blanca recién casados ya tienen que separarse, dado que don Pedro está comprometido en la rebelión de Algarve y, aunque no lo quisiera, debe enviar allí a su vasallo; antes de irse, Vasco confiesa al gracioso que tiene celos desde cuando ha visto a Roberto hablar con Elena; el gracioso lo revela al rey y subraya que Roberto sigue galanteando a Blanca con la complicidad de la prima. En realidad, el honor del marido no peligra, pero Elena está alimentando las locas esperanzas de Roberto y acaba de escribirle un billete, fingiendo ser Blanca, para que entre en casa por la noche en ocasión de la ausencia de Vasco: el plan de la prima es dejar que Roberto goce de ella, pensando que es Blanca, y luego el rey le obligue a casarse con la dama que ha poseído, es decir Elena misma. Por la noche el rey y Tristán de Silva rondan la casa de Blanca, Elena realiza su plan y el rey sigue a Roberto en el jardín. En la misma noche Vasco vuelve, con Tello, para comprobar la fidelidad de su esposa, y sorprende al rey que sale de su misma casa; el monarca le cuenta que acaba de matar a Roberto y a Blanca y de echar a los cuerpos en el estanque; Vasco, desesperado, vuelve a Algarve. La tercera jornada empieza tres días después: el rey sufre por el delito cometido y en un soneto compara su actual estado de ánimo con el que le provocó el asesinato de Inés de Castro, terminando con estos tercetos:

nunca tuve más penas ni mayores
asombros, aunque puede la conciencia
mejor asegurarme la disculpa,
que a doña Inés matáronla traidores,
a Blanca un rey, con esta diferencia:
culpada Blanca y doña Inés sin culpa. (f. 83v)

Sin embargo, Blanca sigue viva e interrumpe la meditación del rey: la dama se presenta a don Pedro, asombrado, que la cree un fantasma que viene a reprocharle, le dice que teme por la vida de su amado y le suplica que le haga regresar. En su relación también menciona el amor de Elena por Roberto y la misteriosa desaparición de la dama. La acción se desplaza ahora a Algarves, donde Vasco lamenta su desgracia y parece a punto de perder el seso, cuando llega un mensajero de Blanca con una carta. Don Vasco recibe un sobresalto al saber que Blanca sigue viva, esperándole, luego llega el Condestable —para tomar el lugar de Vasco en Algarves— y confirma la verdad, así el vasallo vuelve a Lisboa, aunque sigue pensando que Blanca y el rey tienen encuentros románticos. En el desenlace todos los problemas rápidamente se

solucionan: Vasco y don Pedro hablan en el jardín y el jardinero quita el agua del estanque, de forma que se conozcan los cadáveres, liberando al primero de toda duda sobre el honor suyo y de su esposa. Mientras tanto, el gracioso desvela a Blanca todo lo que ha pasado. La obra termina con el secreto, ya que todos los personajes deciden implícitamente guardar el silencio y simular que ignoran una parte de la verdad o toda ella, o bien fingir que creen en una mentira sabiendo que es mentira (por ejemplo que Roberto y Elena huyeron juntos). Solo el gracioso decide irse de Lisboa porque considera peligroso conocer demasiados secretos de gente poderosa.

El desenlace no es trágico gracias al arte de la disimulación, que finalmente los protagonistas deciden adoptar, y también por el modo en que se plantea el caso de honra: la pareja se ama, pero se casa de repente por voluntad de don Pedro al final de la primera jornada, y el vengador de la supuesta deshonra no es el esposo sino el propio rey, responsable del casamiento, que además ejecuta el castigo sin averiguar la verdad; asimismo no se trata de un soberano cualquiera sino de uno dominado por la idea de la venganza y por el dolor, famoso por dejarse llevar por la ira y la pasión sangrienta.

Conociendo la trama y la paternidad de Lope, podemos concluir que esta pieza se inserta perfectamente en el conjunto de sus obras relacionadas con el mundo lusitano, en las que suele exaltar los excesos pasionales y el valor bélico de los portugueses. Así comenta Álvarez Sellers [2015: 18] este interés del Fénix por Portugal:

La producción dramática que Lope dedica a Portugal ocupa un período cronológico que va desde inicios del siglo XVII hasta 1625, en plena «Monarquía Dual», y posee el denominador común de narrar acontecimientos históricos que caracterizan positivamente a la aristocracia lusitana. Ese tratamiento se hará extensivo a otros personajes portugueses que aparecen en la dramaturgia española de los Siglos de Oro. [...] El teatro barroco ensalza los méritos de reyes y santos lusos.

Juan de Matos Fragoso reescribe la obra de Lope con un estilo en el que destacan monólogos más extensos sobre el tema del honor y largas relaciones que repiten y subrayan lo que acontece. Si por un lado hay fragmentos que retoman versos de *Siempre ayuda la verdad* de forma literal o con pequeñas alteraciones, por el otro hay diferencias llamativas. En primer lugar, la manera de la que Matos refuerza, en la primera escena, el nexo entre la historia de la muerte de Inés y los nuevos hechos que se representarán. En el diálogo inicial de don Pedro de Portugal con Acuña —aquí llamado Lope y no Vasco— este pide al soberano que «dé un buen día a sus vasallos,/

templando el áspero ceño/ de su tristeza» (f. 1r)⁹, dando así ocasión a la mención inmediata de doña Inés:

[...] desde el suceso
infeliz de doña Inés
de Castro, cuyos luceros
a otra mejor monarquía
por estrellas se añadieron,
no quedaron mis sentidos
capaces de admitir cuerdos
alivios: la pena sola
es ya mi divertimento. (f. 1r)

Y del furor y la venganza del rey:

[...] ¿Ya vuestra Alteza
no satisfizo el sediento
noble furor en las vidas
de los que cómplices fueron
en la injusta tiranía
de la reina? ¿Ya no dieron
público escarmiento al mundo
con el más raro y más nuevo
artificio de venganza
que intentó el rigor severo? (f. 1r)

El Condestable, tercer personaje de esta escena inicial, interviene con una pregunta similar y el rey subraya que no fue «grande exceso/ el quitar la vida a quien/ me hirió en el alma primero»; don Lope insiste en que al rey le conviene «divertir la memoria [...] de esos sentimientos» porque «esa vida, ese aliento, / también es de sus vasallos», y por fin don Pedro lo acepta:

Don Lope, admito el consejo,
dejemos la pena mía
y de otra materia hablemos. (f. 1r)

⁹ Cito del ejemplar de la suelta de Lisboa, Bernardo de Costa Carvalho, 1707, N. 31, ff. 1r-20v, conservado en la Biblioteca Nacional de Portugal; modernizo la grafía, regularizo acentos y puntuación e indico al final de cada cita el número del folio.

Así Acuña introduce el tema de la llegada del príncipe Roberto y empieza la coincidencia entre este texto y el de *Siempre ayuda la verdad*, con fragmentos idénticos o ligeramente alterados. Sin embargo, cabe destacar otro cambio estructural de relieve, relacionado con el anterior, que atañe al diálogo entre el rey y Tristán, que en Lope sirve para caracterizar a don Pedro y subrayar el recuerdo de Inés. Matos lo replantea modificándolo con distintas estrategias: elimina lo que ya se ha discutido en la escena inicial y reescribe lo necesario para reforzar la índole del rey como hombre pasional, violento y desesperado:

- REY. Por más que intento apartar
 el pensamiento de aquel
 lamentable, infausto, triste
 suceso de doña Inés,
 más, para tormento mío,
 asesino mental es
 la memoria, que me quita
 la vida, ¡ay perdido bien!
- COND. Ya vuestra alteza ha cumplido
 con cuanto cupo la ley
 de amante y de poderoso,
 ya coronó de laurel
 aquella muerta hermosura,
 que asombro a los siglos fue:
 fineza que solo cupo
 en monarca portugués.
 Ahora de esa tristeza
 sepa triunfar tu altivez,
 que aquí la mayor victoria
 es saberse vencer.
- REY. ¡Oh, si el dolor me dejara!
 Condestable, no extrañéis
 mi frenética locura,
 pues a cuantas partes veis
 que miro, se me aparece
 aquel helado clavel,
 aquella difunta sombra,
 y, juzgando que ella es,
 abrazo el viento, y me burla

el viento, porque mi fe,
 fiada en la fantasía,
 a cualquier céfiro cree.
 COND. Olvidar es el remedio.
 REY. ¿Dónde el olvido hallaré?
 COND. Señor, en la resistencia.
 Y de vuestra parte haced
 por borrar esta memoria,
 pues en ella estriba el bien
 de Portugal.
 REY. Bien decís.
 Haced que canten, por ver
 si se templa mi pasión. (f. 5r)

Y añade un fragmento musical, basado en una alternancia de versos romanceriles sobre la historia del rey don Pedro y comentarios del mismo soberano sobre su vicisitud y su estado anímico. Estos los cuartetos cantados, que proceden de un romance que circulaba en la segunda mitad del siglo XVII, cuyos rasgos y atavares textuales y musicales han sido estudiados por Patrizia Botta y Aviva Garribba [2020]¹⁰:

*Don Pedro, a quien los crueles
 llaman sin razón «cruel»,
 desde Coimbra a Alcobazas
 cien mil hachas hizo arder.
 [...] Todas arden, más que todas
 arde el corazón del rey,
 cuanto va de amor a luces
 y de cera a querer bien.
 [...] El sol desconoce al día
 cuando por la tierra ve
 en la noche de los lutos*

¹⁰ El romance fue publicado en *Romances varios de diferentes autores...* en 1688 (Amsterdam, I. Coen Faro, ejemplar consultado BNE, R/3237) y tuvo varias versiones musicales, por ejemplo la del volumen manuscrito *Libro de varias curiosidades* (1670-1709) de fray Gregorio de Zuola, conservado en el Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega» de Buenos Aires, y la de *Tonos a lo divino y a lo humano*, (1700-1708) de J. Nieto Magdaleno, otro manuscrito de 140 composiciones, la mayoría letras para cantar de la segunda mitad del siglo XVII, cuya transcripción se debe al maestro de Orgaz M. López Palacios (véase la voz dedicada a Nieto, de J. Gómez Fernández-Cabrera, en www.villadeorgaz.es), editado en 1981 por R. Golderber (Londres, Tamesis).

*todo el firmamento a pie.
[...] Los clarines y clamores
dan pésame y parabién
al vivo de su fineza
y al cadáver de su fe. (f. 5r-v)*

Finalmente, nuestro escritor aprovecha la ocasión para volver a poner de relieve por tercera vez la índole vengativa del rey don Pedro, cuando el gracioso le explica de donde nacen los celos de Acuña:

Esta natural braveza
con que nací, aqueste fuerte
rencor que tengo a lo injusto,
me induce a venganzas siempre.
¡Vive Dios, que si es verdad
que este Roberto se atreve
a solicitar a Blanca
[...] que le he de quitar la vida
yo mismo! Que esto me deben
las lealtades de don Lope,
y me toca el defenderle.
[...] si él al mío [honor] atiende,
vigilante centinela
guardaré el suyo, de suerte
que en su casa no haga falta
el tiempo que me sirviere. (f. 8v)

Siguiendo con los cambios aportados por Matos al sistema de personajes, algunos son poco relevantes, como la falta de Tristán de Silva y los cambios onomásticos (Vasco se llama Lope, el gracioso, Tristán; la prima de Blanca, Leonor; una criada, Constanza), mientras que algunos sobresalen, afectando a otras figuras clave como Blanca y Roberto. En *Ver y creer*, antes de que la primera dama entre en escena, su tío el Condestable la presenta evidenciando que procede de la importante familia de los Tello de Meneses y que, casándose, alcanzará el título de Condesa —mientras que en la obra-fuente ya lo es, pero no se dice nada de su origen—; en cambio, Roberto no es hermano del rey de Polonia, sino del duque de Saxonía y se enamora de Blanca sin saber quién es, al verla por primera vez, desde lejos, cuando desembarca en Lisboa. Cabe destacar también la desvalorización de Roberto, junto con la de la prima Leonor:

Matos marca los rasgos negativos de ambos, caracterizándolos como antagonistas de forma muy clara. Por ejemplo, en cuanto don Pedro decide el casamiento de Blanca y Lope, Roberto se muestra casi indiferente a lo establecido por el rey, prefiere creer en lo afirmado por Leonor y compara el valor portugués con la eficacia alemana:

Y pues Leonor me ha contado
que vivo en gracia de Blanca,
yo en servirla a nadie agravio.
Y así, a pesar de don Lope,
del Rey y de sus vasallos,
he de seguir este norte,
[...] porque Portugal conozca,
porque sepan sus *fidalgos*,
si hay lusitanos valientes,
que es cada alemán un rayo. (f. 7r)

Leonor también es una figura que va empeorando a medida que interviene en el enredo, y en comparación con la obra original, por una serie de referencias a su verdadera ambición: más que el amor, la mueve el deseo de llegar a ser duquesa de Saxonia.

Por lo que concierne al desarrollo de la acción, Matos sigue muy de cerca las pautas lopescas, alterando solo algunos detalles y secuencias más (tras los relacionados con el rey, que ya hemos examinado). Por ejemplo hay una re-ubicación y un cambio de función que afecta al pormenor del retrato, dado que Blanca solo envía un billete a don Lope y el retrato aparece en el segundo acto como instrumento de malentendidos y celos. Además se altera el orden de algunos acontecimientos de la segunda jornada, y otros detalles relacionados con ellos: en la obra de Matos, antes de manifestar Acuña sus sospechas, el Condestable vuelve de Castilla, comentando la sucesión entre don Pedro I y su hermanastro Enrique II¹¹, y solo después el esposo recién casado muestra su desasosiego e hipotetiza fingir una ausencia, para comprobar cómo se porta su esposa; a continuación, se introduce el tema del Algarve, pero el rey no habla de una rebelión, sino de la amenaza musulmana. En el texto-fuente, los celos nacen por el hecho de que el marido ha visto a Roberto hablar con Elena; aquí el esposo descubre, en su casa, por la noche, a un intruso embozado que pierde el retrato de Blanca, pero en seguida se sabe la identidad de este hombre, ya que don Lope sospecha que Roberto finja galantear a Leonor para llegar a su dama, por eso quiere alejar a la prima de su

¹¹ Esta referencia a la sucesión castellana situaría la acción de la obra en 1369, pero Pedro I de Portugal falleció en 1367, por lo que Matos no se fija en la exactitud de los pormenores históricos.

esposa y simular partir al Algarve, quedándose ocultamente en Lisboa. Otra novedad aportada por Matos en este aspecto de la intriga es que la criada de Blanca la informa sobre los embustes de su prima, insistiendo otra vez en la caracterización negativa de esta dama.

Igual desarrollo y amplios fragmentos idénticos presenta la noche del asesinato —solo muda el acompañador del rey— con un cambio en la distribución del diálogo final de don Pedro con Acuña, entre el final del acto segundo y el comienzo del tercero; de hecho se traslada al comienzo de la última jornada el relato del rey sobre cómo dio muerte a los amantes, y es por eso el marido abandona Lisboa y va a Algarves. Luego la obra evoluciona hacia el desenlace de la misma manera, aunque sin desplazamientos al campo de batalla, como efecto de la condesación temporal. Para balancear la falta de cambios de lugar, se añade un enfrentamiento entre don Lope y don Pedro, siempre debido a los celos del esposo: cuando rey y vasallo logran aclararse, comprueban que los cadáveres del estanque corresponden a Roberto y a Leonor y, mientras tanto, el gracioso Tristán —que conoce lo sucedido desde el principio— le cuenta a Blanca la verdad en privado. La obra termina con unas palabras del monarca sobre el hecho de que «el rey don Pedro / jamás a ningún vasallo / hizo agravio ni ha de hacerlo» (f. 20v) y con el sello del silencio y de la complicidad de los protagonistas, que garantizan un final no trágico, exactamente como en el texto-fuente.

Tras esta lectura comparativa, podemos concluir que nos encontramos frente a la técnica de manipulación del teatro anterior típica de Matos y de otros dramaturgos de su generación, es decir una serie de estrategias para explotar el éxito de comedias muy conocidas y relacionarse con ellas. En este caso específico los cambios mayores tienen que ver con la volutand de reforzar el nexo con la historia del trágico amor entre Pedro e Inés, gracias al número más elevado de referencias explícitas, y en posición clave como el comienzo y el paréntesis musical, y también mediante la constante repetición de cómo el modo de ser del rey fue determinado por aquella dramática experiencia. Finalmente, típica de Matos es la tendencia a explicar con más ahínco lo que mueve a sus personajes, por un lado aclarando una y otra vez las trazas que construyen y por el otro, evidenciando los rasgos que definen la personalidad de cada uno.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [2015]: «Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo*, 3.2, pp. 15-31.
- ANDIOC, René, y Mireille COULON [1996]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2 vols.
- ARES MONTES, José [1991]: «Portugal en el teatro español del siglo XVII», *Revista de Filología Románica*, Madrid, Editorial Universal Complutense, 8, pp. 11-29.
- ARMON, Shifra [en prensa]: «¿Reinar después de morir? The Forgotten Afterlife of Juan de Matos Fragoso», en *Essays in Honor of Amy Williamsen*, Robert Bayliss, Judith Caballero, Esther Fernández y Yuri Porras (eds.), University Press of the South.
- BOTTA, Patrizia [2020]: «Inês de Castro in un romance del Seicento» seguido dall'appendice di Manuela Aviva Garribba «Oralità, musica e fortuna posteriore del romance», en «Et multiplex erit scientia». *Voci del passato nella complessità della memoria/Vozes do passado na complexidade da memória. Miscellanea di studi in onore di Silvano Peloso*, a cura di S. Netto Salomão, J. L. Jobim, S. Celani, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 59-78.
- CID, Jesús Antonio [1998]: «Castellanos y portugueses en la historiografía de Felipe IV. Antonio de Solís contra Jerónimo Mascareñas (1662-1663)», en *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, Cuadernos de Filología. Anejo XXXI, Valencia, Universitat de València, pp. 155-176.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1907]: «Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina», en *Comedias de Tirso de Molina, tomo II*, Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1907 (vol. IX de NBAE), pp. I-XLVI.
- FERRER VALLS, Teresa, et al. [2018]: *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, <http://catcom.uv.es>
- GARCÍA REIDY, Alejandro [2019]: «Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: a Play by Lope de Vega?», *Neophilologus*, 103, pp. 493–510.
- MATOS FRAGOSO, Juan de [1828-1833]: *Comedias escogidas de Juan de Matos Fragoso*, Madrid, Imprenta de Ortega.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de [1858]: *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, XLVII), pp. 283-301.
- VAIOPOULOS, Katerina [2020]: *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso*, Madrid, Visor.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis [2008]: *Reinar después de morir*, edición crítica y anotada por William R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio de Donald R. Larson, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.

REYES PIADOSOS Y REYES TIRANOS EN EL TEATRO DE JACINTO CORDEIRO

Elena Muñoz Rodríguez

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO (UPV/EHU)

Orcid: 0000-0002-6901-9872

Según Barbosa Machado [1747: 462] en su *Bibliotheca lusitana*, Jacinto Cordeiro, dramaturgo y poeta portugués, nació en Lisboa y murió en esta misma ciudad en 1646 a la edad de 40 años. Siguiendo la fórmula de la comedia nueva, bajo la que escribe todo su teatro, conoció el éxito tanto en los escenarios como en las prensas. De oficio fue militar y como «alférez Jacinto Cordeiro» —Cordero cuando escribe en castellano— firma todas sus obras, salvo la primera, publicada en Lisboa en 1621 y titulada *La entrada del Rey em Portugal*.¹ En total, su producción teatral, que desarrolla mayormente entre las décadas de 1620 y 1630, está constituida por 17 comedias, un número considerable en comparación con otros comediógrafos portugueses, a excepción de Juan de Matos Fragoso.²

¹ Es esta publicación tan temprana la que hace dudar a la mayoría de críticos, desde Heitor Martins [1966], del año de nacimiento de Jacinto Cordeiro. Si es cierto el dato que aporta Barbosa Machado sobre la edad que tenía cuando murió, habría nacido en 1606, pero se cree que nació algún año antes entre otras razones porque esta obra no presenta un desarrollo primitivo respecto a otras del autor: está plagada de referencias históricas y cargada de un claro mensaje político.

² Para las diferencias en vida y obra de Cordeiro y otros autores lusos de comedias «a la española», ver Rivero Machina [2016] y Álvarez Sellers [2020].

En el teatro de Cordeiro predominan los asuntos graves: conflictos de honra o políticos, a menudo en relación con otros amorosos, y una tendencia general al tono trágico que es posible advertir incluso en las piezas más puramente cómicas. Sus personajes pertenecen casi siempre al mundo de la corte y la nobleza y, salvo *La entrada del Rey em Portugal, A grande agravio, gran venganza y Primera y Segunda parte de Duarte Pacheco*, el resto podemos adscribirlas al subgénero palatino, bien en su variante cómica, bien en la dramática.³ La figura del monarca, como es habitual en estas comedias, aparece en casi todas las obras del autor portugués —son solo dos las excepciones— y en muchas de ellas su presencia no es anecdótica, sino que motiva la reflexión sobre el ejercicio del poder.

Ya Heitor Martins [1966: 14-17] llama la atención sobre la forma en que Cordeiro retrata al rey, tildando la actitud del portugués, algo exageradamente, de anti-monárquica. Más comedido se muestra Christophe Gonzalez [2002: 185], quien sin embargo no niega que un gran número de reyes y príncipes de Cordeiro son injustos e incapaces de contener sus deseos y pasiones.⁴ En efecto, esto es lo que ocurre en al menos cinco comedias, donde el rey es actante principal: *La segunda parte de Duarte Pacheco, El mal inclinado, Lo que es privar, La privanza merecida y Viva quien vence*.

Por acotar el análisis, voy a abordar tan solo la figura del monarca en *El mal inclinado y Viva quien vence*, las dos comedias en que el autor portugués incide más directamente en la problemática del ejercicio del gobierno. *El mal inclinado* se publicó en 1634, en la *Segunda parte de comedias*, aunque por la fecha de las licencias del

³ Después de su primera comedia publicada en 1621, Cordeiro dio a la imprenta dos partes de comedias. La primera lleva el título de *Seis comedias famosas del alférez Jacinto Cordero* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1630) e incluye: *Amar por fuerza de estrella, El juramento ante Dios, El hijo de las batallas, El mayor trance de honor, Primera parte de Duarte Pacheco y Segunda parte de la adversa fortuna de Duarte Pacheco*. La *Segunda parte de comedias del alférez Jacinto Cordero* (Lisboa, Lorenço Craesbeeck, 1634) comprende: *El secretario confuso, Con partes nunca hay ventura, El mal inclinado, Los doce de Inglaterra, Victoria por el amor y Lo que es privar*. Además, conservamos en manuscrito autógrafo *El favor en la sentencia* (1626 *terminus ante quem*) y dos comedias sin fechar, *La privanza merecida y Viva quien vence*, así como una suelta, *A grande agravio, gran venganza*, sin pie de imprenta.

⁴ Christophe Gonzalez dedica un capítulo de su tesis *Le dramaturgue Jacinto Cordeiro et son temps* [1987: 330-354], titulado «Les problemes du pouvoir real», a la función del monarca en Cordeiro, que supone la única aproximación general al tema hecha por la crítica. En este apartado concluye que la visión que transmite Cordeiro del soberano apenas difiere de la de otros autores de teatro del siglo de oro. También en el teatro de otros dramaturgos portugueses anteriores y posteriores a Lope de Vega, como ha demostrado Álvarez Sellers [1998], el tratamiento de la figura del rey es semejante al que encontramos en el teatro español.

tomo ya debía de estar escrita en torno a 1629-1630.⁵ *Viva quien vence* la conservamos en manuscrito autógrafo y desconocemos la fecha en que se compuso, aunque Paola Calef [2017: 39-40], que ha realizado una edición paleográfica de la obra publicada junto a un estudio introductorio, la sitúa en años posteriores a la aparición de *La vida es sueño*, por la intertextualidad con la obra de Calderón en unos breves pasajes enunciados por uno de sus dos protagonistas, que se llama, además, Sigismundo. Por su parte, de *El mal inclinado* se han ocupado MacCurdy [1964], Lauer [1987], Gonzalez [2012] e Insúa [2018], siendo la obra dramática de Cordeiro que más ha despertado el interés de la crítica junto a *La entrada del rey em Portugal*. Desarrollando ambas —*El mal inclinado* y *Viva quien vence*— el problema de la tiranía desde planteamientos similares, creo que ponerlas en relación puede revelarnos nuevas lecturas.

Presento, a continuación, brevemente el argumento de ambas comedias. En *El mal inclinado*, Evandro, rey de Escocia, gobierna de forma cruel y sanguinaria sumiendo al reino en el caos. Se identifica a sí mismo con Nerón y sus vasallos le han apodado *el malinclinado*, nombre con el que se muestra encantado. Completamente opuesto a él, su hermano menor, el infante Clodoveo, general del ejército, valiente y piadoso, profesa lealtad a su hermano a pesar de conocer su condición y los vasallos le adoran. Por otro lado, la madre de ambos, la reina Catalina, no tolera más la forma en que su primogénito está echando a perder el reino y junto a otros nobles conspira contra él, pero sin la aprobación de su hijo menor, Clodoveo. Encarcelada, recibe una bofetada de su hijo el rey Evandro, desafuero que el Infante ya no puede perdonar a su hermano y, por ello, respaldado por el pueblo y la nobleza, lo asesina, no sin antes dejar que se defienda. Sin embargo, cobarde y enloquecido, y lejos de cualquier arrepentimiento, el Rey ve a todas sus víctimas luchar junto a su hermano. Tras el asesinato, el pueblo aclama a Clodoveo como nuevo monarca de Escocia.

Viva quien vence de nuevo está protagonizada por dos hermanos cuyos comportamientos son diametralmente opuestos. Son gemelos, hijos legítimos de los reyes de Grecia, pero su madre dio a luz sola en un bosque muriendo en el parto, de manera que no saben quién es el heredero. Los súbditos eligen al prudente Sigismundo frente al que ya consideran tirano, que también en esta comedia recibe el nombre de Evandro. Dolido por la elección y envidiando a su hermano, planea arrebatárle el trono con el siguiente engaño: se hará pasar por su hermano gemelo en la oscuridad de la noche para gozar a Armesinda, la prometida de su hermano e hija del Duque, antiguo tutor de ambos, muy influyente en el reino. El día de la boda, le hará llegar a su hermano un papel donde se le informa de la infidelidad de la dama. Sigismundo entonces la repudia

⁵ *Segunda parte de comedias del alférez Jacinto Cordero*, Lisboa, Lorenço Craesbeeck, 1634.

y Armesinda cree que el Rey la ha engañado. Su padre, el Duque, incapaz de matar a su hija y confiando en su inocencia, efectivamente se pone de parte de Evandro y le ayuda a usurpar la corona. A los seis meses, cuando finalmente se descubre la traición, Sigismundo se enfrenta a su hermano cuerpo a cuerpo, pero este se arrepiente y solicita el perdón. Sigismundo le perdona, pero le ordena que se finja muerto ante el pueblo, que vuelve a aclamar como rey al más piadoso de los dos hermanos.

Las dos comedias, por tanto, dramatizan las complicadas relaciones fraternales de una pareja de hermanos, modelos del buen y el mal gobernante: el rey piadoso y el rey tirano. Ambas incurren en el tópico de tradición mítica y amplio desarrollo en la literatura universal de los hermanos enemistados (Tiestes y Atreo, Rómulo y Remo, Caín y Abel...). Paola Calef [2017], en el estudio ya mencionado, incide en el tema con cierta profundidad y acertadamente señala que «nell'opera di Cordero e frequente incontrare il tema della conflittualità e del confronto tra fratelli»⁶ que, en el caso de *Viva quien vence* se combina con el motivo del doble, al ser estos gemelos y producirse una breve suplantación de identidad.⁷

La primera coincidencia que llama la atención entre *El mal inclinado* y *Viva quien vence* es la elección del mismo nombre para el tirano: Evandro. Tal vez tenga que ver con su etimología, de manera irónica. El nombre es griego y significa todo lo contrario a lo que los evandros de estas comedias son: «bueno para los hombres» o «el bienhechor de los hombres» (εὖ, 'bien' y ἄνθρωπος, ἄνδρρός 'hombre, varón').⁸

La segunda semejanza es, evidentemente, la relación problemática de ambas parejas. Clodoveo y Sigismundo, por un lado, y los evandros, por otro, presentan personalida-

⁶ Sin embargo, tan solo apunta la presencia del *topos* en *Viva quien vence* y *El mal inclinado*, señalando rápidamente la diferencia en el desenlace. La personalidad antitética de dos hermanos es también el origen del conflicto de *El favor en la sentencia*. Ver Gonzalez [2008: 370].

⁷ Calef [2017: 46-55] establece un recorrido desde el motivo de los gemelos en la mitología fundacional hasta la comedia de los *Menaechmi* de Plauto y sus derivaciones a partir de la edad moderna, por ejemplo, en las versiones de Shakespeare (*La comedia de los errores*) o Goldoni (*Los dos gemelos venecianos*). A su estudio remito para más detalles sobre la vertiente cómica del tópico, que se basa en la separación de los hermanos gemelos y su posterior reencuentro varios años después, generando cómicas confusiones. Por otra parte, en relación con la comedia de Cordeiro, explica que en la dramaturgia del Siglo de Oro español el motivo tiene también una derivación trágica y aporta el ejemplo de *El palacio confuso*, de Mira de Amescua.

⁸ En *El mayorazgo dudoso*, de Lope de Vega, el rey de Dalmacia es un tirano también llamado Evandro. Pero Lope utiliza el nombre para todos los estratos sociales: desde el villano (*Contra valor no hay desdicha*) al rey (*El mayorazgo dudoso*), pasando por el caballero (*La firmeza en la desdicha*) e incluso un estudiante (*El divino africano*).

des idénticas y conflictos internos muy parecidos. Clodoveo lleva hasta el límite los valores de lealtad a la corona y respeto a la familia, de los que se beneficia su hermano el Rey:

INFANTE. Yo, gran señor, siempre he sido
quien aquestos pies reales
presente y ausente adora
y no podrán perturbarme
las leyes de la ambición
a que de este punto falte.
Vuestro esclavo soy, señor.

REY. Así importa imaginarse.

INFANTE. Sois mi Rey.

REY. Eso advertid

INFANTE. Sois mi señor.

REY. Pues tembladme.

INFANTE. ¿Cuándo se atrevió el respeto
a negar estas verdades?
Soy hechura vuestra yo. (vv. 1581-1593)⁹

Clodoveo, al comienzo de la comedia, vuelve victorioso de la guerra con dos mil soldados prisioneros que inmediatamente el despiadado monarca manda ahorcar. Pero el Infante se niega, así que el Rey le ordena jugarse con ellos la vida en una partida de dados: el que pierda morirá. Ganan los soldados y Clodoveo se dispone a acatar las órdenes de su hermano (vv. 808-820).

En *Viva quien vence*, Sigismundo es Rey por libre elección de los ciudadanos de Grecia, pero quiere que su hermano le continúe tratando de igual a igual:

REY. Para vos no hay Majestad.
No me agravies, que me pesa
que me tratéis de esa suerte.
Habladme con más llaneza;
alza, Evandro, la cara;
dadme los brazos sin pena,
que estimo más vuestros brazos
que todo el reino de Grecia. (vv. 582-589)¹⁰

⁹ Cito a partir de la edición crítica de *El mal inclinado* que he preparado.

¹⁰ Cito a partir de la edición paleográfica de Calef [2017], pero modernizo grafías que no afectan a la fonética de la época y acentúo y puntuo según la norma actual.

También duda de su primogenitura y le ofrece a su hermano compartir e incluso entregarle la corona por no verle afligido, pero Evandro rechaza su propuesta (vv. 53-64).

Ambos «hermanos buenos» se han granjeado el amor del pueblo y la nobleza que los reconoce como únicos soberanos:

DUQUE. [...]
Mal puede permanecer
rey tan crüel y tirano;
su cetro, Infante, en tu mano,
con gusto habemos de ver. (*El mal inclinado*, vv. 1381-1384)

DUQUE. Ya Grecia, por justa ley
con acuerdo soberano
ha puesto el cetro en tu mano
y te aclama por su Rey. (*Viva quien vence*, vv. 17-20)

Ellos, frente a otros miembros de la corte, siempre se oponen a las propuestas tiránicas. Clodoveo reprende a su madre que desea la muerte de su hijo y confía en que sea únicamente Dios quien juzgue el mal comportamiento de su hermano:

INFANTE. No me aflige su desvelo
ni su pecho en vano airado,
que si es mal inclinado
es bien inclinado el cielo,
y en el proceder tirano
de insolencia tan crüel,
castíguele el cielo a él,
mas no sea por mi mano. (vv. 1428-1435)

Para aquellos filósofos políticos del siglo XVI y XVII que no aprobaban el tiranicidio este era uno de los argumentos centrales de su posición, el derecho divino de los reyes: «Tenía como principio fundamental que el poder provenía de Dios, y, como corolarios, que los reyes sólo eran responsables ante Dios y que la no resistencia y la obediencia incondicional eran prescripciones divinas» [Delgado, 1984: 19].

De la misma manera, Sigismundo no tolera que le propongan la muerte de su hermano, puesto que lleva su misma sangre, y recuerda al Marqués que no sea mal consejero, en otro indicio —el de no dejarse llevar por las intrigas de los cortesanos— de su aptitud para el gobierno:

- MARQUÉS. Pero si reinar queréis
muera, señor, vuestro hermano.
- REY. No, Marqués. A ser tirano
no quiero que me enseñéis,
que como tiene mi sangre
ella me impide el castigo,
Marqués, y no es buen amigo
quien quiere que me desangre. (vv. 33-40)

Todos a su alrededor recalcan la piedad de Clodoveo y Sigismundo (incluso sus propios hermanos, con tono de burla); tratan bien a sus soldados, son constantes en su amor a las damas, profesan el amor al prójimo y el perdón. En definitiva, poseen todas las virtudes cristianas que se le exigían al buen rey.

También son varias las semejanzas en la caracterización de los otros dos hermanos. A ojos de todos los miembros de la corte son considerados tiranos:

- REINA. [...]
A tiranía tan alta,
a tan mala inclinación,
falta el uso de razón
y el temor de Dios le falta.
Sangre las piedras esmalta
de inocentes que matáis.
Mirad que a Dios agraviáis,
mirad que al reino ofendéis... (*El mal inclinado*, vv. 39-46)
- ARMESINDA. Es mal recibido,
porque quiere, siendo mengua,
desenfrenarse de lengua
para hacerse aborrecido.
Y además de esto es tan vano
tan soberbio y descortés
que su mayor virtud es
ser traidor y ser tirano. (*Viva quien vence*, vv. 342-349)

Los dos tratan de inculpar a sus hermanos para justificar su crueldad y tienen intenciones fratricidas. En *El mal inclinado* Evandro considera arrogancia que su hermano le lleve la contraria y por eso decide que debe jugarse la vida con los soldados

(vv. 491-496 y 839-842). En *Viva quien vence*, Evandro acusa a Sigismundo de haber sobornado a los súbditos para ganar la corona y en el tercer acto ordena matarle para asegurar su reinado y que su traición no salga a la luz (vv. 627-631 y vv. 637-640).

Finalmente, ambos carecen del valor necesario para defenderse cuando sus hermanos se deciden a hacerles frente con las armas: el Evandro de *El mal inclinado* se sorprende de que Clodoveo no le haya matado mientras dormía y le deje defenderse (vv. 2353-2360), mientras que en *Viva quien vence* Evandro saca una pistola cuando su hermano desenvaina la espada (vv. 698-722).

Los dos están cargados de múltiples cualidades negativas propias de los más despiadados gobernantes, pero es posible hacer algunas distinciones. El Evandro de *El mal inclinado* es cruel y violento. Disfruta de sus crímenes, se sabe malvado y se regocija en ello. En la obra hay más margen para mostrar sus desafueros, que cada vez van siendo más graves: cuando la obra comienza ha matado ya a numerosos miembros de la corte y del servicio que no habían cometido ningún delito, manda colgar a los dos mil prisioneros, condena a los súbditos por no tomarse la justicia por su mano y perdona a los culpables que asesinaron a sus enemigos por venganza, a los ladrones les aplica la ley del talión y viola a la duquesa Leonora, que poco después se suicida. Finalmente, abofetea a su madre.

El Evandro de *Viva quien vence* se muestra más calculador, más cauteloso. Los desmanes que se escenifican son menos, porque la comedia está ocupada en su parte central por la maniobra de usurpación del trono, que es, por otra parte, una acción tiránica de primer orden. Pero también hay espacio para algunos actos de opresión durante su reinado en el acto III: rompe los memoriales de los soldados y manda dar garrote a su fiel criado, el gracioso Anastasio, cuando este le intenta avisar de que el pueblo le considera un tirano. Anastasio es la única persona que conoce su traición y quien finalmente la saca a luz. Evandro es, además, lujurioso, pues antes de engañar a Armesinda, se había aprovechado de su hermana Linda bajo falsas promesas de fidelidad. Todos estos crímenes y demostraciones de crueldad son más que suficientes para considerar a estos dos antagonistas auténticos tiranos, que actúan y reinan despóticamente atendiendo solo a sus deseos personales, principal distinción del mal gobernante, como enuncia, por ejemplo, Pedro de Rivadeneyra en su *Tratado del príncipe cristiano*:

El verdadero rey [...] está sujeto a las leyes de Dios y de la naturaleza; el tirano no tiene otra ley sino su voluntad. El Rey hace profesión de guardar la piedad, la justicia, la fe; el tirano no tiene cuenta con Dios ni con fe ni con justicia. El uno está al bien

público y a la defensa de su pueblo; el otro no hace cosa sino por su interés. (Pedro de Rivadeneyra, *Tratado del príncipe cristiano*, 1595. Citado por [Delgado, 1984: 16]).

En definitiva, en cada uno de estos dramas tenemos al mejor y al peor hombre y, siendo reyes, en ellos está representada también la contraposición política entre la monarquía y la tiranía, la mejor y la peor forma de gobierno según la tradición y según la teoría política del momento. Por ejemplo, el padre Mariana en su *De rege et regis institutione*:

Conviene, sin embargo, advertir que lo mejor en la naturaleza humana se convierte en lo peor cuando llega a corromperse y que no prueba poco a favor de la excelencia de la monarquía el hecho de que al estar viciada y pervertida, venga a parar en la mayor tiranía posible y en la más abominable forma de gobierno. Lo peor debe ser siempre la antítesis de lo mejor, y el más pernicioso gobierno la del que puede proporcionar a la república mejores resultados (I, ii).

Argumento a favor de la monarquía cuando el monarca ejerce de forma justa el gobierno, tesis que es también la que defiende Cordeiro en sus comedias.

Sin embargo, es posible observar algunas diferencias en el planteamiento. Si en *El mal inclinado* el tirano reina legítimamente, pero abusando de su poder, el de *Viva quien vence* lo hace ilegítimamente. Es decir, cada uno pertenece a una clase distinta de tirano según categorías que se distinguen en los tratados del *ars gubernandi* desde la Edad Media: el primero es un tirano *ex parte exercitii* y el segundo *ex defectu tituli*. Por su carácter de legítimo en *El mal inclinado* se insiste en la idea de que el uso tiránico del poder real desprovee al tirano del título de rey.¹¹ Quien primero lo afirma es la Reina:

REINA. Evandro, el rey que no tiene
 con amorosas cadenas
 las voluntades ajenas
 presas con piadosa mano
 y en sus vicios, siempre ufano,
 delictos tiene por ley,
 usurpa el nombre de rey
 y merece el de tirano. (vv. 31-38)

¹¹ Idea que está ya en Cicerón [Lauer, 1987: 132].

Después el gracioso (vv. 191-198) y finalmente el Infante (vv. 2118-2122). Pero la diferencia esencial entre ambas está en la actitud final del tirano, que produce en consecuencia para cada caso una solución distinta a la tiranía. El Evandro de *El mal inclinado* está en todo momento lejos de arrepentirse de sus actos y progresivamente va enloqueciendo a causa de sus propios crímenes y desmesuras. Ciertas señales muestran en la comedia que Dios le ha abandonado (tropieza tres veces tras la bofetada)¹² y su locura final posibilita su eliminación, puesto que ya no es apto para el ejercicio del gobierno. Por otra parte, Clodoveo cuenta con el consenso del resto de la comunidad, que incesantemente le piden ser la mano ejecutora de la muerte de su hermano. El consenso entre todos los ciudadanos del reino era necesario para que pudiera darse el derrocamiento o la ejecución de acuerdo con quienes, como Francisco Suárez o el padre Mariana, discutieron la cuestión a finales del siglo xvi, principios del xvii, posicionándose a favor del tiranicidio y con cuyos tratados podría estar familiarizado Cordeiro.¹³ Pese a ello, es la afrenta al honor familiar que supone la bofetada a la Reina madre el acto necesario para que Clodoveo —que había soportado hasta el momento todos los desafueros de su hermano— lleve finalmente a cabo el tiranicidio [Insúa, 2018: 291].

En el caso de *Viva quien vence*, partiendo de que Evandro es un rey usurpador —y en este caso para todos los tratadistas es lícito el destronamiento—,¹⁴ Sigismundo puede recuperar el poder sin que sea necesaria la muerte del tirano sobre todo porque en el último enfrentamiento este pide clemencia a su hermano. No obstante, no se debe olvidar que, a ojos del pueblo y la nobleza, en la escena final Evandro ha sido asesinado por su hermano, prueba nuevamente de que la virtud y la humildad

¹² Gonzalez [2012: 11] describe bien este momento: «Lorsque le tyran revient sur scène, il trébuche trois fois: le signe est suffisant dans ces conventions théâtrales. Dieu l'a réellement abandonné et voilà le personnage dans une zone intermédiaire entre la verticalité du vivant et l'horizontalité cadavérique. Puis, pris de mélancolie — autre signe négatif —, il s'endort car la servante lui chante des chansons sur les tyrans de l'Antiquité, preuve ultime qu'il n'y a pas de renoncement chez le despote».

¹³ «Según Suárez, tirano es el príncipe que abusa de su poder y pone en peligro el bien común; en esta situación, el pueblo no sólo tiene derecho a deponerle y declararle la guerra, sino a darle muerte incluso. Esto, sin embargo, no puede hacerlo ningún particular, sino la autoridad común del pueblo» [Abellán, 1979a: 626-627].

¹⁴ Ciertamente es posible pensar que de forma hereditaria ambos tienen el mismo derecho, pero la libre elección es también una forma de legitimar el poder (para Suárez, por ejemplo, igual de válida que la sucesión legítima [Abellán, 1979a: 627]). Tal vez Cordeiro quiso ser conscientemente ambiguo.

de Sigismundo están por encima de aquellos —el pueblo y los cortesanos— que, efectivamente, dicen: «*Viva quien vence*».¹⁵ Por otro lado, los tratadistas del siglo XVII, aunque no aceptaban de ninguna manera la mentira, sí la disimulación, si tenía por objeto apaciguar los ánimos del pueblo, «[...] y especialmente cuando con ella no llevan activamente al error del otro mediante la mentira, sino que dejan que se produzca espontáneamente la equivocación en el ánimo ajeno» [Abellán, 1979b: 86]. Podría pensarse que hay cierta contradicción entre ambas comedias; sin embargo, la preceptiva marcada por los moralistas partidarios de la resistencia era clara respecto a este punto: el tiranicidio solo debía llevarse a cabo en caso de extrema necesidad, que es lo que sucede en *El mal inclinado*, donde, a pesar de los esfuerzos de la Reina y de Clodoveo, el déspota no reconduce su comportamiento.

En suma, lo que asemeja ambas comedias es el planteamiento inicial, la elección de presentar en una misma obra dos figuras contrapuestas en las que se proyectan dos formas completamente distintas de gobernar para ejemplificar cuáles eran las características de un buen gobernante y hasta donde llegaban los límites del poder. Por supuesto, el triunfo es el de la monarquía y el de la virtud frente al despotismo.¹⁶ Como es bien sabido, la cuestión del tiranicidio y del derecho de resistencia no solo había sido discutida en el ámbito filosófico. Los trágicos renacentistas la llevaron a la literatura en varias obras que hoy conocemos como «la tragedia del horror». Después, la tiranía siguió siendo habitual en la comedia nueva, pero no tanto el tiranicidio cuando la figura del tirano era un monarca, aunque son célebres las tres comedias de Guillén de Castro: *El amor constante*,¹⁷ *Las hazañas del Cid* y *El perfecto caballero* o —por mencionar algunas otras cercanas al tiempo en que escribió Cordeiro— *La ventura con el nombre* de Tirso de Molina¹⁸ o *La gran Cenobia* de Calderón.

¹⁵ Calef [2017:42-46] señala la posible ironía del título de la comedia, frase hecha que Sigismundo pronuncia tanto al comienzo del tercer acto, preso y destronado, como al final de la comedia, cuando definitivamente recupera la corona.

¹⁶ Una comedia con la que se pueden relacionar estas dos de Cordeiro es *El triunfo de la humildad y la soberbia abatida*, de Lope de Vega (publicada en 1618), donde el tirano Trebacio reina en Albania, mientras su hermano Filipo soporta con infinita paciencia que su hermano le robe a su prometida o le encarcele por sospechas infundadas. En un momento dado unos cortesanos proclaman rey a Filipo y Trebacio huye. Convertido en carbonero comienza a arrepentirse de su soberbia. Como todos le creen muerto, en la corte van a ceñir la corona a Filipo. Allí llega Trebacio y cuando Filipo le reconoce y le quiere devolver el cetro, este se niega y renuncia a su legítimo título.

¹⁷ Los protagonistas de *El amor constante* son también hermanos de personalidades antitéticas: el rey de Hungría y Celauro. La obra acaba con la muerte del Rey a manos de Leónido, el hijo de Celauro.

¹⁸ Por cierto, drama en el que se desarrolla el motivo del doble. Ventura, que ha nacido y se ha criado en una aldea, llega a sustituir al rey Alfonso, tirano, porque es idéntico físicamente a él,

Cordeiro se mostraba abiertamente patriótico en los prólogos de sus comedias y no dudó en adherirse a la causa de la Restauración en 1640, como demuestra la publicación, al año siguiente, de dos largos poemas dedicados al nuevo rey de Portugal: la *Silva a El Rey Nosso Senhor dom Joam Quarto* y *el Triunpho frances*. La crítica que se ha ocupado de *El mal inclinado* no ha aventurado ninguna relación entre estas ideas y las que se manifiestan en la obra. Calef [2017: 55-58] sí lo ha hecho para *Viva quien vence*, proponiendo como mera hipótesis una analogía entre los dos hermanos y la Monarquía Dual, resaltando el hecho de que Sigismundo quiere compartir la corona con su hermano, pero este se niega y finalmente se concluye que solo uno de ellos puede reinar. Sin ánimo de dar una respuesta definitiva a la cuestión, creo que resulta inevitable plantearse la opción de que, efectivamente, de alguna manera estas comedias de crisis de gobierno reflejen la tensión del Portugal en el que Cordeiro vivía.

De la comparación de algunos otros aspectos, como el tiempo, el espacio, la duración o la métrica, puede deducirse con bastante seguridad que Cordeiro concibió estas obras como independientes desde un principio.¹⁹ Entre los personajes, más allá de la pareja de hermanos, tan solo puede establecerse una correspondencia entre los Grandes del reino (dos en cada comedia) y, entre la Reina madre y el Duque, tutor de los gemelos. Si la madre es la verdadera artífice del cambio político en *El mal inclinado* [Gonzalez, 2012: 7-8], en *Viva quien vence* también lo es el Duque, puesto que él es el agraviado y él quien tiene las influencias necesarias para derrocar a ambos reyes. Por el contrario, existen varias diferencias. En *El mal inclinado* el gracioso Festín es criado de Clodoveo; en *Viva quien vence* Anastasio es criado de Evandro. En *El mal inclinado* hay una trama importante de criados que no existe en *Viva quien vence* y sin embargo en esta última hay dos damas (Armesinda y doña Linda), que son hermanas, y en la primera solo una, Clavela, prima y amante de Clodoveo. Por último, el Evandro de *Viva quien vence* tiene dos partidarios (Anastasio y Linda), mientras que el de *El mal inclinado* solo una (la bufona Armisenda).

pero de personalidades antitéticas; después resulta ser su hermano. No se conoce la fecha de composición, pero Kennedy [1969] la sitúa entre los años 1620-1621 (citado por Lauer [1987: 132]). La *princeps* es de 1667 [Oteiza, 2020, n. 18].

¹⁹ El espacio (Escocia frente a Grecia) y duración (varios días frente a varios meses) son distintos en una y otra comedia. El tiempo en *Viva quien vence* es indeterminado, mientras que en *El mal inclinado* se hace referencia al reinado de João I de Portugal. En cuanto a la métrica, *Viva quien vence* es la única comedia en la que Cordeiro utiliza solamente el verso octosílabo, concretamente redondillas, romance y décimas. En *El mal inclinado* estas formas son las predominantes, pero se complementan con algunos endecasílabos y hexasílabos.

Respecto al género, creo que ambas pueden ser consideradas tragedias a la manera en que evolucionó la tragedia de la comedia nueva: a pesar de un final en el que se restablece el orden social, el desarrollo no deja de ser trágico, con la comicidad reducida tan solo al espacio del gracioso [Antonucci y Oleza, 2013: 700-701]. Paola Calef [2017: 56] considera *Viva quien vence* comedia palatina seria, mientras que Mariela Insúa [2018: 292] opina, para *El mal inclinado*, que: «Si nos centramos en el «efecto global» que suscita en el espectador, la obra del portugués se acerca a las bases de la tragedia morata, que según definía López Pinciano es útil, enseña costumbres y carece de fin espantoso». Más allá del género concreto al que las adscribamos, estas dos comedias de Cordeiro —como también otras, donde los abusos del poder se muestran de una forma menos directa— son testigo de las preocupaciones de este autor portugués, que, como se ha destacado al comienzo, prefirió los asuntos graves a los cómicos y los dramas de honra y conflictos políticos a otros religiosos o históricos.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis [1979a]: *Historia crítica del pensamiento español. 2. La edad de Oro (siglo xvi)*, Madrid, Espasa Calpe.
- ABELLÁN, José Luis [1979b]: *Historia crítica del pensamiento español. 3. Del Barroco a la Ilustración (siglos xvii y xviii)*, Madrid, Espasa Calpe.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [2020]: «Dramaturgos portugueses en la corte hispánica: Jacinto Cordeiro y Juan de Matos Fragoso», en *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, ed. E. Martínez Carro y A. Ulla Lorenzo, Reichenberger, Kassel, pp. 35-56.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1998]: «La figura del Rey en el teatro portugués de los siglos xvi y xvii», en *Teatro y poder*, coord. A. Ruiz Sola, Burgos, Universidad de Burgos, pp. 77-94.
- ANTONUCCI, Fausta, y Joan Oleza [2013]: «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *RILCE*, XXIX, 3, pp. 689-741.
- BARBOSA MACHADO, Diogo [1747]: *Bibliotheca lusitana. Tomo II*, Lisboa, Officina de Ignacio Rodrigues.
- CALEF, Paola [2017]: «¡Viva quien vence!». *Una commedia inedita di Jacincto Cordero*, Torino, Università di Torino.
- DELGADO, Manuel [1984]: *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Puvill.

- GONZALEZ, Christophe [1987]: *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps* (Tesis), Université de Provence, Provence.
- GONZALEZ, Christophe [2002]: «De la comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration: Jacinto Cordeiro», en *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, dir. F. Bethencourt, Centro cultural Calouste Gulbenkian, Lisboa-París, pp. 183-197.
- GONZALEZ, Christophe [2008]: «*El favor en la sentencia*, une comedia du Portugais Jacinto Cordeiro, ou deux frères entre honneur et déshonneur: intégration et exclusion», en *Homenaje/Hommage à Francis Cerdan*, coord. F. Cazal, Toulouse, CNRS, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 361-377.
- GONZÁLEZ, Christophe [2012]: «Un cas de tyrannicide sur la scène baroque ibérique: *El Mal Inclinado*, une pièce de Jacinto Cordeiro», *Reflexos*, I, pp. 1-10.
- INSÚA, Mariela [2018]: «Poder y violencia en *El mal inclinado* de Jacinto Cordeiro», en «*Doctos libros juntos*». *Homenaje a Ignacio Arellano*, ed. J. M. Escudero Baztán y V. Roncero López, Madrid, Iberoamericana.
- KENNEDY, Ruth Lee [1969]: «Tirso's "La ventura con el nombre": Its Source and Date of Composition», *Bulletin of the comediantes*, XXI, 2, pp. 35-45.
- LAUER, Robert [1987]: *Tyrannicide and drama*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- MACCURDY, Raymond R. [1964]: «La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVI^e siècle, et particulièrement le thème du tyran», en *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, ed. J. Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp.73-85.
- MARIANA, Juan de [2018]: *Del rey y de la institución real*, Barcelona, Ediciones Deusto.
- MARTINS, Heitor [1966]: «Jacinto Cordeiro e *La Estrella de Sevilla*. Notas sobre a ideología portuguesa durante a Monarquia Dual», en *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Vol. IV*, coord. A. da Costa Ramalho, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Instituto de Estudos Clássicos, pp. 109-139.
- OTEIZA, Blanca [2020]: «Geografías de guerra y amor en Tirso», *Criticón*, CXXXIX, pp. 69-78.
- RIVERO MACHINA, Antonio [2016]: «El alférez Jacinto Cordeiro: identidad literaria y compromiso nacional», en *Teatro de autores portugueses do Século XVII. Lugares (in)comuns de um teatro restaurado*, dir. J. Camões y J. P. Sousa, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, pp. 41-54.

LAS ESCRITORAS PORTUGUESAS DE LA COMEDIA NUEVA: DE ÁNGELA DE ACEVEDO A JOANA TEODORA DE SOUSA¹

Antía Tacón García

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Orcid: 0000-0001-5484-0871

Durante el siglo xvii y la primera mitad del xviii, se escribieron y representaron en Portugal numerosas piezas que compartían el modelo y la lengua del teatro barroco español. Este fenómeno no estuvo falto de participación femenina, toda vez que a las actrices y empresarias teatrales —estas últimas, menos abundantes pero igualmente existentes— se sumó un grupo nada desdeñable de escritoras portuguesas que cultivaron la comedia nueva en lengua castellana. El presente artículo ofrece una panorámica de estas dramaturgas y sus aportaciones a la literatura áurea, con la autoría femenina y la cultura lusa como elementos diferenciadores.

En un estudio de estas características, resulta imprescindible recordar que las mujeres que tomaron la pluma a lo largo de la Edad Moderna, procedentes en su

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de tesis «Dramaturgas del siglo xvii: estudio de los personajes de la comedia nueva», dirigido por M. J. Alonso Veloso y financiado por las Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU18/02515). Su versión final ha sido posible gracias a una estancia de investigación en la Universidade de Lisboa bajo la dirección de V. Anastácio, financiada por las Ayudas complementarias de movilidad destinadas a beneficiarios del programa de Formación del Profesorado Universitario (EST21/00363). Es también resultado de los proyectos «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE) y «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (ED431B 2021/05).

mayoría de las clases urbanas acomodadas, tuvieron que hacer frente a los obstáculos derivados de «su pertenencia a un grupo subordinado (el femenino), que está conceptualizado como incapaz de razón y excluido de la palabra pública» [Baranda, 2005: 128]. Las fuentes de autoridad más prestigiosas, ligadas a la tradición bíblica y greco-latina, proclamaban la inferioridad moral e intelectual femenina; al mismo tiempo, la experiencia parecía corroborar estos prejuicios como resultado de una educación sexualmente muy diferenciada, que, según lamentó María de Zayas, ofrecía a las niñas lecciones de costura en lugar de «libros y preceptores».² Además, el discurso público de las mujeres era objeto de duras críticas por parte de los moralistas, que vieron en él un deseo de exhibición ilícito y lo asociaron a la promiscuidad sexual. Tales reticencias no podían sino acrecentarse a propósito del género dramático, inseparable de la representación ante un público y protagonista, por derecho propio, de encendidas controversias en el Siglo de Oro.

Con todo, ya el humanismo renacentista trajo consigo una incipiente valorización de la actividad cultural femenina, que en la corte portuguesa creció a partir del reinado de Manuel I y tuvo una de sus manifestaciones más significativas en el círculo formado en torno a su hija, la infanta María.³ Junto a otras *puellae doctae* como Joana Vaz o las hermanas Luisa y Ángela Sigea, a este grupo perteneció Paula Vicente, hija del célebre dramaturgo Gil Vicente; sobre ella escribió Menéndez Pelayo [1898: CCXXII]: «se dice que compuso comedias, y es tradición, no muy segura, que ayudaba a su padre en la composición de sus obras». De ser cierto, se trataría de la primera dramaturga conocida de la Península Ibérica.⁴

Pese a estos antecedentes, fue en el siglo XVII cuando se produjo una verdadera eclosión de la escritura pública de las mujeres en España y Portugal, fenómeno que, según Baranda [2005], tuvo por detonante la impresión póstuma de las obras de Santa Teresa de Jesús, en 1588. Su éxito editorial, junto con el prestigio de la autora —que, canonizada en 1622, no era sospechosa de la depravación moral que se venía asociando a la palabra pública femenina—, hicieron de Teresa de Ávila el primer eslabón de una cadena de escritoras cuyo ejemplo serviría de apoyo a las generaciones más jóvenes. En Portugal, esta evolución fue protagonizada en gran medida por autoras religiosas, que, desde los conventos más prestigiosos de Lisboa, con fuertes lazos con

² Así lo afirma en el prólogo «Al que leyere» de sus *Novelas amorosas y ejemplares*; cito por la edición de Olivares [2014: 160].

³ Véase Morujão [2013: 41-44].

⁴ Véase Doménech [1996: 395], quien indica, además, el título de una de las comedias de la autora según Nicolás Antonio: *O cerco de Dio*.

la corte, constituyeron la cara más visible del fenómeno editorial femenino hasta la segunda mitad del XVIII.⁵

El caso paradigmático es el de Sor Violante do Céu (1607-1693), la más célebre poeta del Barroco portugués, que escribió en castellano la mayor parte de sus textos. Entre 1630 y 1693, fue monja en el convento dominico de Nossa Senhora do Rosário, en Lisboa, también conocido como «mosteiro da Rosa». La buena relación de la escritora con la corte de los Bragança favoreció la amplísima proyección de su obra lírica; se le atribuyen, además, varias comedias de tema religioso hoy perdidas. Entre ellas se cuenta una pieza dedicada a Santa Eugenia que se habría representado ante Felipe III en 1619, todavía en tiempos de la Monarquía Dual, cuando la autora tendría unos doce años. No hay noticias de que siguiese componiendo comedias después de tomar los hábitos, aunque la actividad teatral era habitual en los conventos portugueses.⁶ Sí se conservan, en cambio, varios villancicos de Sor Violante cuya potencialidad dramática ha sido subrayada por Morujão [2008: 188-90]. Por otra parte, entre las escritoras seculares, en la primera mitad del siglo XVII cabe mencionar a Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644), conocida sobre todo por el poema épico en octavas *Hespaña Libertada*, cuya primera parte se publicó en 1618. Se le atribuyen también dos comedias perdidas: *Cazador del cielo* y *La buena y mala amistad* [Doménech, 1996: 458-59].⁷

No obstante, entre las autoras portuguesas de comedias hoy conservadas, el nombre más antiguo es el de Ángela de Acevedo. Como sucede a menudo con las escritoras de la temprana modernidad, sus circunstancias biográficas no resultan del todo claras. Hasta hace poco, se creía que fue una dama portuguesa que, con ante-

⁵ Así lo afirma Morujão [2013: 83], aun juzgando que la vigorosa tradición de literatura conventual portuguesa fue, con todo, «mais lenta e escassa do que a que ocorria na vizinha Espanha».

⁶ Véase Morujão [2008: 187-88], quien añade: «É, no mínimo, estranho que Soror Violante do Céu tenha abandonado a veia dramática ao entrar para o mosteiro, uma vez que, ainda no século, havia composto comédias hagiográficas (*Comédia de santa Eugénia*, *El hijo*, *Esposo y Hermano* e *La Victoria por la Cruz*, segundo o testemunho de Francisco de Santa Maria), a que, por maioria de razão, deveria ter dado continuidade no claustro». Según el *Theatro heroico* de Damião de Froes Perym [1740: II, 449], el título de la comedia de Sor Violante dedicada a Santa Eugenia sería *La transformación por Dios*; a su vez, Serrano y Sanz [1903: I, 267] se refiere a la obra representada ante Felipe III en 1619 como *Santa Engracia*, y anota *La transformación de Dios* como una comedia diferente.

⁷ Braga [1870: 312] menciona en su lugar los títulos *Casador del cielo* y *Comedia de S. Eustachio*, citando al «padre Antonio de Reis no *Enthusiasmus Poeticus*, n.º 275».

rioridad a 1644, se habría integrado en el séquito de la reina Isabel de Borbón en la corte de Madrid.⁸ Sin embargo, la reciente investigación de Provenzano [2018; 2019] apunta a que la escritora habría nacido entre 1660 y 1670 en la diócesis de Lamego, en el norte de Portugal, donde se casaría y continuaría residiendo hasta su muerte, posterior a 1707. Sea como fuere, de su pluma nos han llegado tres comedias, un número superior a la producción conservada de cualquier otra dramaturga áurea, incluidas las españolas. Se trata de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarém*, comedia hagiográfica; *El muerto disimulado*, comedia urbana; y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, comedia urbana «a lo divino», en palabras de Ferrer [1998].⁹ Las tres piezas perviven en ediciones sueltas muy similares entre sí, sin pie de imprenta, pero seguramente editadas en un mismo tiempo y taller —quizás en España— a finales del siglo xvii o, como muy tarde, a comienzos del xviii. Además, se ha hallado un manuscrito de *La margarita del Tajo* muy probablemente elaborado por un copista portugués con posterioridad a 1740 y destinado a la lectura.¹⁰ Por tanto, aunque no queda constancia de que estas obras fuesen representadas en vida de la autora, sí hay pruebas de que, incluso avanzado el siglo xviii, continuaban despertando interés y difundiéndose por la vía escrita.

Todas las piezas de Acevedo están escritas en castellano y siguen a la perfección el modelo del teatro barroco español, cuyo prestigio, sumado a la unión de las coronas de España y Portugal entre 1580 y 1640, dejó una poderosa impronta en la dramaturgia lusa.¹¹ A pesar de ello, la escritora posee una voz indudablemente portuguesa. Para empezar, *Dicha y desdicha del juego* se ambienta en Oporto; *El muerto disimulado* transcurre en Lisboa, aunque sus protagonistas proceden de Lamego; y *La margarita del Tajo* versa sobre la leyenda portuguesa de Santa Iria o Santa Irene, que dio nombre a la ciudad de Santarém, hoy capital del distrito homónimo, al norte de Lisboa. Al mismo tiempo, Acevedo deja traslucir con cierta frecuencia su lengua materna. En algunos casos, es probablemente involuntario, como sucede con el empleo de ciertas formas léxicas o gramaticales: «carrasco» con el significado de ‘verdugo’ (*El muerto disimulado*, v. 686); «este» por «esté» (*El muerto disimulado*, v. 2116); o «descante» con el sentido

⁸ Así lo afirman desde Barbosa Machado en su *Bibliotheca Lusitana* [1741: 175] hasta Doménech [1996: 403; 1999: 5], Escabias [2013: 43] o Urban [2014: 63], entre otros investigadores modernos.

⁹ Citaré *La margarita del Tajo* y *El muerto disimulado* por la edición de Doménech [1999] y *Dicha y desdicha del juego* por la de Provenzano [2018].

¹⁰ Véase Tacón [2021].

¹¹ Consúltese, por ejemplo, Álvarez Sellers [2017].

de ‘serenata, alborada’ (*La margarita del Tajo*, v. 1140).¹² Asimismo, destaca el uso del infinitivo conjugado, esto es, «el infinitivo invariable al que se le añaden desinencias personales que permiten conocer formalmente su sujeto interno en determinadas condiciones» [Vázquez, 2011: 10], propio aún hoy de las lenguas gallega y portuguesa. Por ejemplo: «Llamémosla para vermos» (*El muerto disimulado*, v. 1673); «entremos para pedirnos/ a la Virgen por mi hermano» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2052-2053); o «dexarmos/ la scalabitana tierra» (*La margarita del Tajo*, vv. 3872-3873). A todo ello se añade el seseo de la autora, evidenciado por ciertas rimas consonantes, como «hizo» y «quiso» (*La margarita del Tajo*, vv. 2115-2116) o «empresa» y «firmeza» (*El muerto disimulado*, vv. 1280-2381 y *Dicha y desdicha del juego*, vv. 3047-3048).

En otras ocasiones, Acevedo acude de forma consciente al idioma luso, cuyas virtudes reivindica mediante comentarios autorreflexivos, muy frecuentes en su producción dramática. Por ejemplo, en *La margarita del Tajo* el gracioso Etcétera se burla del alambicado lenguaje del galán y le recomienda, frente a la prolijidad de los «poetas modernos» (v. 434), la claridad que atribuye a la lengua portuguesa (vv. 445-451):

ETCÉTERA. [...] ¿Posible es que, para un hombre
decir que se siente preso
de amor, sean menester
circunstancias ni rodeos,
sino decir claramente
con un portugués despejo:
Querolhe bem, acabouse?

De manera similar, la dama Jacinta reivindica el lusismo «saudade» en *El muerto disimulado* (vv. 353-360):

JACINTA. [...] Con esto nos despedimos
si él saudoso, yo más saudosa,
que es cierto que a quien se queda
más las saudades ahogan.
No repares en la frase,
que de ausencia este síntoma

¹² Doménech [1999: 79] edita aquí «deseante», pero tanto en la suelta impresa (p. 19) como en el manuscrito (fol. 31r) se lee «descante». Este último término, con su significado portugués, funciona a la perfección en el contexto, en el que un grupo de músicos, contratados por Britaldo, toca al pie de la ventana de Irene. Véase Ortega Caverio [1996], *s.v.* «descante».

solamente se declara
cuando en portugués se nombra.

Y, en la misma obra, el criado Papagayo se sirve todavía de un dicho portugués («Quem não viu Lisboa, não viu coisa boa») para expresar su admiración por la capital (vv. 550-553):

PAPAGAYO. Todo en Lisboa es gallardo,
pues no ha visto *cosa boa*,
según lo afirma el adagio,
el que no ha visto Lisboa.

De este modo, los textos de Acevedo están imbuidos de orgullo luso: la dramaturga toma los rasgos, los tópicos y el idioma de la comedia nueva española, pero los traslada a su propio contexto geográfico y cultural. Cabe añadir, por otra parte, que su uso de estos recursos revela con cierta frecuencia inquietudes que pueden fácilmente ligarse a la experiencia femenina en la sociedad de su tiempo. Por ejemplo, *La margarita del Tajo* y *Dicha y desdicha del juego* muestran una preocupación especial por la violencia contra las mujeres. La primera presenta a una monja que, tras rechazar los intentos de seducción de su maestro espiritual y del señor feudal de Nabancia, es envenenada por uno de ellos. La pócima administrada le provoca a la protagonista los síntomas de un falso embarazo, lo que causa su deshonor pública; enseguida, el segundo pretendiente la hace asesinar por celos. Por su parte, *Dicha y desdicha del juego* incluye la historia de una virtuosa doncella que, pobre y sin dote, ve cómo se le cierran las puertas del matrimonio y del convento, arriesgándose a caer en la exclusión social; tanto más, cuando su hermano la apuesta —como si de una posesión suya se tratase— y la pierde en la mesa de juego. Al final de la pieza, el hombre que la ha ganado está a punto de violarla; solo la intervención de la Virgen impide la agresión. Por último, *El muerto disimulado* es una comedia de tono mucho más festivo, protagonizada por dos hermanos, Clarindo y Lisarda, que durante casi toda la obra se hacen pasar por personas del sexo opuesto, dando lugar a reacciones y reflexiones diversas por parte de los demás personajes. Se trata de un recurso interesante si se considera que, frente al omnipresente «disfraz varonil», los hombres vestidos de mujer —en especial, los galanes— eran relativamente escasos en el teatro áureo.¹³

Junto a Acevedo, otros nombres de mujer, adscritos ya sin ambigüedades a la segunda mitad del XVII, vienen a completar el Parnaso dramático portugués. Sin em-

¹³ Sobre los disfrazados de mujer en la comedia nueva, consúltese Canavaggio [1998].

bargo, se trata de nuevo de una suerte de inventario de libros perdidos. En el incendio del palacio de Ericeira, durante el terremoto de 1755, se quemaron los textos teatrales atribuidos a la condesa Joana Josefa de Meneses (1651-1709): esto es, las comedias *El divino imperio de Amor* y *El duelo de las finezas*, además del auto sacramental *Contienda del amor divino y humano*.¹⁴ Tampoco se conserva la producción de Brites o Beatriz de Sousa e Mello (¿ca.1650-1700?), dama seglar recogida en el convento franciscano do Espírito Santo de Torres Novas, quien habría escrito las comedias *La vida de santa Helena, y invención de la Cruz* y *Yerros enmendados, y alma arrepentida*; todo parece indicar que se trataba de piezas hagiográficas. Avanzando el tiempo, surge la figura de Sor Maria do Céu (1658-1753), religiosa en el convento lisboeta de Nossa Senhora da Esperança. A esta monja franciscana se le atribuyen otras tres comedias perdidas, seguramente alegóricas o de santos: *En la cura va la flecha*, *Preguntarlo a las estrellas* y *En la más oscura noche*.¹⁵ Sin embargo, a diferencia de las dos últimas escritoras mencionadas, Maria do Céu compuso además otros textos dramáticos que sí han llegado hasta nuestros días: en particular, los autos sacramentales en castellano incluidos en el *Triunfo do Rosário* (1740) y en las *Obras varias y admirables de la madre María do Ceo* (1744). Doménech [1996: 574] ha subrayado la relación de estos últimos, dedicados a San Alejo, con el teatro barroco español y, en concreto, con la dramaturgia calderoniana. Asimismo, habría que citar la pieza alegórica *Clavel y rosa*, publicada en *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1736), que no se ajusta al modelo de la comedia nueva, sino que trata en tres brevísimas jornadas las bodas de San José y la Virgen María, metafóricamente convertidos en flores.¹⁶ Cabe apuntar, además, que Sor Maria do Céu tuvo una hermana gemela, Isabel Senhorinha da Silva, que optó por el matrimonio en lugar del convento, pero que habría escrito también obras de corte religioso; entre ellas, la comedia en loor de Santa Iria *Celos abren los cielos*, actualmente extraviada.¹⁷

¹⁴ Véanse Serrano y Sanz [1905: II, 59] y Doménech [1996: 583-84].

¹⁵ Véase Doménech [1996: 573]. La primera de las comedias citadas recibe el nombre de *En la cura va la flecha* en Froes Perym [1740: II, 243], Barrera y Leirado [1860: 91] y Braga [1870: 219]. Por el contrario, García Peres [1890: 114], Serrano y Sanz [1903: I, 264] y Doménech [1996: 579] hablan de *En la cara va la fecha*.

¹⁶ Sobre Maria do Céu, consúltese Ares Montes [1983] y Doménech [1996: 573-80].

¹⁷ Véanse Froes Perym [1740: II, 499], Barbosa Machado [1759: IV, 231], Barrera y Leirado [1860: 368], García Peres [1890: 515] y Doménech [1996: 597]. Serrano y Sanz [1905: II, 471] le atribuye además un texto titulado *Aparecimiento de Nossa Senhora de Guadalupe*, que también califica de «comedia».

Para cerrar este recorrido cronológico, es preciso regresar al convento lisboeta de Nossa Senhora do Rosário, el mismo en el que había profesado Sor Violante do Céu. Allí vivió también Joana Teodora de Sousa, la última de las escritoras portuguesas de la comedia nueva. Ella es, junto con Acevedo, la única de cuya autoría se conserva un texto perteneciente a dicho subgénero dramático: *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*, pieza hagiográfica dedicada a San Pedro González Telmo. Nos ha llegado en una suelta sin pie de imprenta, pero con el siguiente colofón en portugués:

Autora D. Joanna Theodora de Souza, recolhida no mosteiro da Roza de Lisboa, a qual protesta que qualquer termo, ou palavra que possa fazerse reparavel nesta obra, sómente uza della para ornato da Poezia, sem querer fugir dos ajustados dicitames da Santa Madre Igreja, a cuja correção a sobmete, e sogeita. Dada à imprensa pela Madre Angela da Luz Religioza no mesmo mosteiro.

El hecho de que Sousa residiera en Nossa Senhora do Rosário en el momento de edición de la obra permite inferir que esta tuvo lugar con anterioridad a 1755, cuando los daños ocasionados por el terremoto de Lisboa obligaron al abandono del convento. La crítica la ha ubicado tradicionalmente en la segunda mitad del XVII o en los primeros años del siglo siguiente; Doménech [1996: 598], por ejemplo, afirma que Sousa probablemente compusiera su comedia a principios del XVIII, hallándose ya hacia el final de su vida. No obstante, ciertos documentos de época, consultados en la Biblioteca Pública de Braga y en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, revelan que la dramaturga debió de tener una trayectoria más tardía, anclada ya en pleno siglo XVIII.¹⁸ Para empezar, figura como autora de un romance en portugués publicado en 1743 con el siguiente epígrafe: «Ao bellissimo, e incomparavel Retrato da Serenissima, e Augustissima Senhora D. Maria Thereza de Austria Rainha de Hungria». La archiduquesa subió al trono en 1740; por tanto, ha de deducirse que Sousa envió el poema para su publicación con posterioridad a dicha fecha, lo que descarta su muerte a principios de siglo. Por otra parte, en el *Livro do numero* que registra las profesiones y defunciones en la comunidad de religiosas de Nossa Senhora do Rosário no figura la escritora, que debió de ser una dama seglar recogida en el monasterio. Sin embargo, sí constan la profesión de Ángela da Luz en 1709 y su fallecimiento en 1766. Además, las órdenes de pago copiadas en otro documento apuntan a que, entre 1747 y 1755, esta última religiosa habría actuado como protectora de la Irmandade do Santíssimo

¹⁸ He tratado esta cuestión más ampliamente en Tacón [2020]. Sintetizo a continuación las principales conclusiones alcanzadas en dicho trabajo.

Sacramento, cofradía ligada al convento da Rosa, entre cuyas «Irmãs Seculares» figura, en efecto, una «Joanna Theodora». Si se considera que, con relativa frecuencia, las comedias de santos eran encargadas precisamente por las cofradías para su representación en una fiesta religiosa, puede lanzarse la hipótesis de que *El gran prodigio de España* se imprimiese durante esos años en los que Ángela da Luz ejerció como benefactora de la Irmandade, pues se hallaría entonces en una posición perfecta para sufragar la publicación del texto, como consta en el colofón. Además, los términos en que se expresa esa protesta final son extraordinariamente próximos a los que se encuentran en ciertos impresos publicados en Lisboa entre la cuarta y la quinta décadas del siglo XVIII.¹⁹ No resulta descabellado pensar, pues, que la comedia de Sousa podría haberse editado en torno a la misma época. En cuanto a la fecha de composición, parece probable que la obra fuese escrita a raíz del reconocimiento de culto que la Santa Sede otorgó a Pedro González Telmo a finales de 1741.

Por otra parte, aunque la lengua de *El gran prodigio de España* cuenta con numerosos lusismos, no se aprecia en la obra un elogio de la tierra y la cultura portuguesas como el que sí existe en Ángela de Acevedo. De hecho, Sousa escoge como protagonista a un santo español, de Palencia, aunque, como patrono de los marineros, muy popular en Galicia y Portugal. En cualquier caso, quizás lo más interesante de este texto sea, por un lado, que corrobora la pervivencia en el territorio luso de la comedia nueva, escrita en castellano, avanzado ya el siglo XVIII; y por otro, que ofrece la sugerente imagen de una dramaturga que publica amparada por el monasterio donde vive. De hecho, lo poco que sabemos del proceso de gestación de *El gran prodigio de España* se comprende mucho mejor al pensar en una mujer que no escribe aislada, sino como miembro de la comunidad de Nossa Senhora do Rosário. Así pues, parece probable que el convento apreciase e incluso promoviese la actividad literaria de sus habitantes; quizás hasta la considerase una de sus señas de identidad, si se valoran datos como la prolongada presencia entre sus muros de la célebre Violante do Céu y el orgullo que esto generó entre sus correligionarias. En un ambiente como este, es fácil imaginar que Joana Teodora de Sousa se hubiese visto animada a contribuir a la fama del monasterio dominico dedicando una comedia a un santo de la misma Orden,

¹⁹ Este dato supone una novedad con respecto al estudio antes citado. Los impresos mencionados se publicaron en la oficina de los Herederos de António Pedroso Galvão (B. da Ajuda, 55-V-20, n.º 15 y 23); y en la de António Isidoro da Fonseca (BNP; L. 3308/11 A). Otros textos de la época incluyen declaraciones semejantes, en cumplimiento de los decretos promulgados por Urbano VIII, pero estos —en especial los de António Pedroso Galvão— presentan una proximidad en la expresión con respecto al colofón de Sousa particularmente llamativa.

cuyo culto se reconoció precisamente en la década de 1740. A su vez, la comunidad, y en concreto la madre Ángela da Luz, habría continuado apoyándola sufragando la impresión del texto.

Esta breve panorámica muestra cómo las mujeres portuguesas participaron de la creación teatral y literaria a lo largo de los siglos xvii y xviii; y en concreto, cómo algunas de ellas se sumaron a la tradición de la comedia nueva española, escrita en castellano, sin renunciar por ello a celebrar en sus textos la lengua y la cultura lusas, como lo hizo, sobre todo, Ángela de Acevedo. Se comprueba, además, que muchas de estas autoras escribieron tras los muros del claustro, pues ciertos conventos femeninos, en especial en Lisboa, poseían una vida cultural y una relación con el mundo exterior más intensas de lo que hoy podría quizás imaginarse. Finalmente, en este recorrido se ha constatado la existencia de numerosos textos perdidos y de dramaturgas cuya biografía es casi una incógnita; no obstante, continúan localizándose nuevos documentos que arrojan luz sobre la vida y la obra de las escritoras de la Edad Moderna. La indagación en bibliotecas y archivos, especialmente en los fondos supervivientes de los monasterios lisboetas anteriores al terremoto de 1755, seguirá siendo imprescindible para reconstruir la historia de la actividad dramática femenina en el Portugal del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Ángela de: *Comedia famosa La Margarita del Tajo que dio nombre a Santaren*, en [Miscelânea Poética], s.l, s.n, s.a. [ANTT].
- [s. a.]: *Comedia famosa. La margarita del Tajo, que dio nombre a Santaren*, s.l, s.n, [BNE].
- [1999]: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*, ed. F. Doménech Rico, Madrid, ADE.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [2017]: «Intersecciones culturales entre el teatro español y el teatro portugués del siglo xvii», en *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*, ed. E. Fernández Rodríguez, A. García Reidy y J. M. Martínez Torrejón, New York, AITENSO / Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 107-132.
- ARES MONTES, José [1983]: «Ecos de Calderón en el teatro portugués (Sorór Maria do Céu)», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro*

- español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1918)*, coord. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, III, pp. 1343-1358.
- BARANDA LETURIO, Nieves [2005]: *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco/Libros.
- BARBOSA MACHADO, Diogo [1741-1759]: *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuseraõ desde o tempo da promulgaçaõ da Ley da Graça até o tempo presente*, Lisboa, Officina de Antonio Isidoro de Fonseca, I / Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, IV.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano A. de la [1860]: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra.
- BRAGA, Theophilo [1870]: *Historia do theatro portuguez. A comedia classica e as tragi-comedias. Seculos XVI e XVII*, Porto, Imprensa Portuguesa-Editora.
- CANAVAGGIO, Jean [1998]: «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, ed. R. Castilla Pérez y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, pp. 457-470.
- DOMÉNECH RICO, Fernando [1996]: «Autoras en el teatro español. Siglos XVI-XVIII», en *Autoras en la historia del Teatro Español (1500-1994)*, dir. J. A. Hormigón, Madrid, ADE, I, pp. 391-604.
- [1999]: véase Acevedo, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén / El muerto disimulado*.
- ESCABIAS TORO, Juana [2013]: *Ana Caro Mallén: reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias*, tesis doctoral, UNED.
- FERRER VALLS, Teresa [1998]: «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en *Actas del seminario «La presencia de la mujer en el teatro barroco español», Almagro, 23-24 de julio de 1997*, ed. M. de los Reyes Peña, Almagro, Junta de Andalucía / Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, pp. 11-32. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0998601> [11/01/2021].
- FROES PERYM, Damião [1740]: *Theatro heroino, Abcdario historico, e Catalogo das Mulheres illustres em armas, Letras, Acçoens heroicas, e Artes liberaes, offerecido a serenissima Princeza do Brazil D. Marianna Victoria*, Lisboa Occidental, Regia Officina Sylviana, e da Academia Real.

- GARCIA PERES, Domingo [1890]: *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino [1898]: *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid, Librería de Hernando y C.^a, VII.
- MORUJÃO, Isabel [2008]: «A clausura e as musas: horizontes culturais e programa poético na dominicana soror Violante do Céu do mosteiro da Rosa», en *Monjas dominicanas. Presença, arte e património em Lisboa*, ed. A. C. da Costa Gomes, J. A. Mourão, J. E. Franco y V. Serrão, Lisboa, Aletheia, pp. 187-204.
- [2013]: *Por Trás da Grade. Poesia Conventual Feminina Em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ORTEGA CAVERO, David [1966]: *Diccionario portugués-español*, Barcelona: Ramón Sopena.
- PROVENZANO, Serena [2018]: *El teatro profano escrito por mujeres: estudio y edición crítica de Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen de Ángela de Azevedo*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla.
- [2019]: «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 19, pp. 78-100.
- SERRANO Y SANZ, Manuel [1903-1905]: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- SOUZA, Joanna Theodora de: *El gran prodigio de España, Y lealtad de un amigo*, s.l., s.n., s.a. [Biblioteca Menéndez Pelayo].
- TACÓN GARCÍA, Antía [2020]: «Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joana Teodora de Sousa», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 45, pp. 1-12.
- [2021]: «Un manuscrito de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, de Ángela de Acevedo», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 10, pp. 277-295.
- URBAN BAÑOS, Alba [2014]: *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
- VÁZQUEZ, Ignacio [2011]: «Reflexiones sobre el infinitivo conjugado portugués desde la perspectiva española», *Exedra*, 5, pp. 9-26.
- ZAYAS, María de [2014]: *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. J. Olivares, Madrid, Cátedra.

CRÓNICAS DE LOS COLOQUIOS

CRÓNICA DEL COLOQUIO SOBRE LOS MONTAJES DE REINAR DESPUÉS DE MORIR DE VÉLEZ DE GUEVARA

Óscar García Fernández

IES / UNIVERSIDAD DE LEÓN

PRESENTACIÓN

Un año más, las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro celebran un coloquio, pero este es bastante especial, ya que no es sobre una obra representada la noche anterior, como viene siendo habitual, sino que adquiere un carácter exclusivo por dos motivos: por un lado, se montan unos interesantes fragmentos de *Reinar después de morir*, bajo la dirección de Ignacio García, director del Festival de Almagro. Y, por otro, a partir de estos momentos clave de la obra, se desarrolla el coloquio con el director y el elenco. Otro elemento que hace de esta representación algo especial es que, además de participar las actrices de la versión española Lara Grube y Rita Barber y el actor Juan Carlos Talavera, se cuenta también con Ana Cris, actriz que forma parte del elenco de la versión portuguesa de la obra llevada a cabo por la Companhia de Teatro de Almada, con lo que se produce una auténtica fusión hispanolusa que hace honor al título de las Jornadas de este año. Ignacio García sorprende con varias escenas que recogen los momentos estelares de *Reinar después de morir*, un drama en el que doña Inés de Castro ejerce el papel protagónico y se resuelve con un trágico y desgarrador final.

El espacio del primer patio del palacio de los Condes de Valdeparaíso es el lugar donde se representan las diferentes escenas, otro interesante componente diferencia-

dor. Dado que hay un primer piso con ventanas, se explota la dimensión vertical de este espacio escénico, que, en parte, nos recuerda al propio corral de comedias. Arriba hablan entre sí las actrices y desde allí se va a ver bajar corriendo a una arrebatada Inés, ampliando así el espacio de representación. El uso de la música y la espectacular voz de Rita Barber, que nos traen el fado a la mente, confiere a la representación un carácter mágico que se convertirá en catarsis al final de la obra. No se debe olvidar el esfuerzo del equipo técnico, que logra que toda la representación se oiga perfectamente. El trabajo de dirección, la manera de decir el verso, la contención emocionada de las actrices y del actor fueron espectaculares, lo que pone de manifiesto que no es necesaria una gran utilería, atrezos o vestuarios muy complicados para conmover y llegar al corazón del espectador a las siete de la tarde bajo el calor almagraño.

Las personas que actúan son:

Lara Grube desempeña el papel de doña Blanca de Navarra.

Ana Cris actúa como Inés de Castro.

Rita Barber, además de cantar, hace el papel de la criada Violante.

Juan Carlos Talavera dobla papeles masculinos: el príncipe don Pedro por un lado y el rey por otro.

ESCENAS REPRESENTADAS

1) La escena cuarta del acto primero, momento en el que el príncipe portugués don Pedro muestra un gran desdén por su prometida doña Blanca de Navarra. Don Pedro está muy enamorado de una dama portuguesa, doña Inés, con la que tiene dos hijos. Doña Blanca, al verse agraviada ya que no parece que pueda casarse en Portugal, acaba la escena clamando venganza: «¿Cómo es posible que viva/ quien ha oído semejante/ injuria? ¡Al arma, venganza!¹».

2) La escena quinta del primer acto. Inés habla con su criada Violante y muestra muchas dudas con respecto al enlace entre su amado don Pedro y Blanca de Navarra. Para consolarla, Violante canta con gran dominio vocal unos versos en portugués que llegan a lo más profundo del alma: «*minha saudade,/ caro senhor meu/ ¿a quem direi eu/ tamanha verdade?*».

3) La sexta escena: otro de los momentos cumbre de la pieza, en concatenación con las anteriores, otorgando gran unidad a la representación. Don Pedro jura amor

¹ Para las citas, nos basamos en el libreto con el que han trabajado la representación, que tan amablemente nos ha facilitado Ignacio García.

5) La escena décima, en la que Inés mantiene una interesante conversación con su criada Violante, que le recomienda que se vaya, pues doña Blanca ha salido a cazar y está buscando su presa, una garza, símbolo clave de toda la obra, con el que se identifica Inés, anunciándose el terrible final de la dama.

VIOLANTE. Vete de presto,
que viene la Infanta acá.
INÉS. ¿La Infanta acá?
VIOLANTE. Pretendiendo
hallar en esa ribera,
por no perder el trofeo,
una garza que del aire
hoy ha derribado, entiendo
que ha de llegar.
INÉS. Di, nodriza,
¿garza?
VIOLANTE. Sí.
INÉS. ¿Y ella la ha muerto?

6) Escena undécima: se produce una lucha amorosa por don Pedro entre Inés y la infanta doña Blanca. Se retoma el asunto de la garza, que, finalmente, no fue cazada y remontó el vuelo. Inés va a hablar con su rival y descubre que Blanca de Navarra y el príncipe Pedro ya se han casado. Doña Blanca sigue con la metáfora de la garza, que logró huir, pero sucede un giro inesperado que anuncia la tragedia: «cuando ya llegaba al cielo,/ la despedazó en sus garras,/ un gerifalte soberbio». No obstante, al conocer la muerte de la garza, Inés se defiende argumentando que «casada/ con el príncipe don Pedro/ estoy primero que vos». La escena culmina con la salida de ambas: doña Blanca enfadada e Inés «temerosa y afligida».

7) Se cuentan los deseos de muerte contra doña Inés. Doña Blanca se encuentra con el rey después de salir a cazar y continua con la imagen de la garza, pero dice de sí misma que la garza «con viles celos me ha muerto» y explica al rey que siente celos del ya existente matrimonio entre Inés y don Pedro. El propio rey acaba temiendo por la vida de doña Inés, pero doña Blanca intenta tranquilizarlo cuando asegura: «viva mil siglos Inés, / que, si hoy por ella padezco, / no es culpada en mis desdichas. / Yo sí, pues las merezco», para terminar el diálogo con el rey deseoso de que se haga efectiva la relación entre doña Blanca y su hijo don Pedro.

8) A pesar de todas las dificultades, el príncipe e Inés se prometen amor eterno. Doña Inés y don Pedro se encuentran. La dama, temerosa, ve cada vez más lejos a su amante, por lo que, en principio, le solicita «me otorgues / Pedro, dueño de mi vida, / piadosas intercesiones / para que el rey de mi vida / la vital hebra no corte». Por el contrario, el príncipe don Pedro le promete amor eterno en un trepidante diálogo tras el que la dama se va confiando en el amor:

INÉS.	Adiós, Pedro.
	No me olvides.
PRÍNCIPE.	Escusada
	está, esposa, esa advertencia.
INÉS.	¿Si vuestro padre os lo manda?
PRÍNCIPE.	No puede tener mi padre
	jurisdicción en mi alma.
INÉS.	¿Y si la Infanta porfía?
PRÍNCIPE.	¡Aunque porfíe la Infanta!
INÉS.	¿Y si el reino se conjura?
PRÍNCIPE.	¡Aunque se perdiera España!
INÉS.	¿Y si la razón de estado
	se impone?
PRÍNCIPE.	No la acatara.
INÉS.	¿Tanta firmeza?
PRÍNCIPE.	¡Soy monte!
INÉS.	¿Tanto amor?
PRÍNCIPE.	¡Solo le iguala
	el tuyo!
INÉS.	¿Tanto valor?
PRÍNCIPE.	Nadie en el valor me iguala
INÉS.	¿Tan grande fe?
PRÍNCIPE.	Sí, que ciego
	a tus luces soberanas,
	no es menester que te vea
	para que te adore.
INÉS.	Basta.
	¡Adiós, mi bien!

9) Doña Inés le cuenta a su criada Violante que cree que va a ser apresada. La tragedia se cierne sobre este personaje y se va desencadenando el final. La actriz Ana

Cris recorre el espacio escénico y literalmente se deja los pies descalzos marcados por las aristas de las piedras del suelo. Todo un esfuerzo de pasión y contención que nos permite empatizar con el personaje de Inés.

VIOLANTE. ¿Qué tienes, señora mía?
 ¿Hay algún nuevo pesar?
INÉS. Por los campos de Mondego
 caballeros vi asomar,
 y según he reparado,
 se van acercando acá.
VIOLANTE. Armada gente les sigue.
 ¡Válgame Dios!, ¿qué será?
 ¿A quién irán a prender?
INÉS. Sin quererlo, imaginar
 que el rigor es contra mí,
 me hace llegarlo a dudar,
 que son, para una mujer,
 muchas armas las que traen.

10) Inés es apresada y ejecutada. En esta estremecedora escena, doña Inés intenta acercarse al rey junto a sus hijos Dionís y Alfonso. Pero el rey está enfadado porque ella ha intentado casarse con su hijo don Pedro sin tener dispensa, por lo que es castigada con la muerte. Se produce un diálogo muy sentido entre ambos en el que Inés entrega a sus hijos y su propia vida, clamando justicia mientras la representación acaba con la criada Violante dando un grito desgarrador. El público estalla con una cerrada ovación.

INÉS. ¿Hay desdicha igual?
 ¿Por qué, señor, tal rigor?
REY. Porque todo el reino está
 conjurado contra vos.
INÉS. ¡Dionís, Alfonso, llegad!
 Suplicad a vuestro abuelo
 que me quiera perdonar.
REY. Inés, que muráis es fuerza,
 y aunque la muerte sintáis,
 sabe Dios, aunque yo viva,
 quién ha de sentirla más.

- VIOLANTE. ¿Luego el haber sido buena
 queréis, señor, castigar?
- INÉS. No siento, señor, no siento
 esta desdicha presente,
 sino porque Pedro, ausente,
 tendrá mayor sentimiento.
 Antes viene a ser contento
 en mí esta muerte homicida,
 que perder por él la vida
 no ha sido nada, señor,
 porque ha mucho que mi amor
 se la tenía ofrecida.
 Y cuando tu Majestad
 quiera quitarme la vida,
 la daré por bien perdida,
 que en mí viene a ser piedad
 lo que parece crueldad,
 si bien, en viendo mi muerte
 y mi desdichada suerte,
 morirá también mi esposo,
 pues este rigor forzoso
 no será en él menos fuerte. [...]
 Tenga, pues, en mi sentencia
 piedad vuestra Majestad,
 mirando mi poca edad
 y mirando mi inocencia.
- REY. Doña Inés, ya no hay remedio.
 Fuerza ha de ser que muráis.
 Dadme mis nietos, y adiós.
- INÉS. ¿A mis hijos me quitáis?
 Rey don Alonso, señor,
 ¿por qué me queréis quitar
 la vida de tantas veces?
 ¡Advertid, señor, mirad
 que el corazón a pedazos
 dividido me arrancáis!

COLOQUIO

El director de las Jornadas, RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, toma la palabra para agradecer a Ignacio García y a todo el elenco el esfuerzo de montar en poco más de un día una representación tan cautivadora como la vista. Luego le cede la palabra a Ignacio García abriendo el coloquio y preguntándole por el origen de estas escenas y su relación con los montajes español y portugués.

IGNACIO GARCÍA toma la palabra dando las gracias a Rafael. Explica que el montaje de ambas representaciones tuvo una profunda vocación ibérica, siendo una de las fuentes de inspiración la idea de la unión ibérica que proponía el gran José Saramago. La idea fue tomar equipos de España y de Portugal y hacer una obra, la elegida fue esta tragedia *Reinar después de morir*, que se llevó a cabo por parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) española y la portuguesa Companhia de Teatro de Almada. Estaban al frente de ambas Helena Pimenta y Rodrigo Francisco y se repartieron las partes relacionadas con la escenografía, el vestuario y la iluminación. El presentarla un lunes en el teatro de la Comedia fue con la intención de cambiar los caminos del teatro y darle una nueva dimensión uniendo ambas representaciones. Para la representación recién vista en Almagro, también se mezclan los elencos y se trae a una actriz portuguesa, el papel de los hombres lo desempeña un único actor y eso permite tender los puentes entre España y Portugal.

RAFAEL GONZÁLEZ pregunta por las similitudes y diferencias entre los montajes español y portugués.

IGNACIO GARCÍA explica que la producción española y portuguesa eran la misma y eso suponía un verdadero reto, todo un juego. Contaban con el mismo texto, la misma escenografía y producción, pero la gran diferencia estaba en la sensibilidad colectiva del pueblo, que tiene una recepción diferente, siendo más sensibles los portugueses.

LARA GRUBE, espectacular en su papel de Blanca de Navarra, explica que, aun siendo la misma obra, es muy diferente al oído en uno u otro idioma; incluso hay diferencias en la percepción amorosa, en Portugal se veía casi como una obra erótica, no así en España.

ANA CRIS matiza que ella tuvo las mismas sensaciones que Lara Grube; casi se pudo ver a sí misma en el escenario cuando vio la representación española, algo muy interesante y curioso. Matiza que, a pesar de contar con las mismas directrices escénicas, salieron dos espectáculos distintos con sensibilidades diferentes.

Retoma la palabra LARA GRUBE para explicar su asombro ante lo diferente de los montajes y el buen ojo de Ignacio García para ver las distintas direcciones que tomaban los dos espectáculos y dejarlos fluir con sentido.

El propio IGNACIO GARCÍA aclara que ha dirigido montajes de teatro aurisecular en lugares como India o Costa de Marfil y que el impacto que causan las representaciones es diferente. Para cerrar este bloque refiere una anécdota: un día, tras estar ensayando de 3 a 6 en Madrid, con todo lo que conlleva, tomó un vuelo para Oporto para poder ver el montaje portugués; allí se dio cuenta de que también el elenco lograba identificarse con los personajes, como sucedía en Madrid, pero de una manera muy diferente. Esas conexiones entre las representaciones se convirtieron en una gran experiencia de aprendizaje para el director.

Por otra parte, le pregunta a RITA BARBER por su visión de la música, que sí era diferente en los montajes. RITA cuenta que ella se pone al servicio de la música, aunque sí observa que el viaje a través de la música es diferente, en una y otra lengua, en uno y otro montaje el color, la manera de ver y entender lo que sucede es diferente. No canta igual ella, que es menorquina, que alguien que sea de origen portugués.

El director del festival invita a hacer este camino en más ocasiones para sumar, para coproducir y dialogar con los clásicos en busca de nuevas propuestas. El encuentro con Portugal no debe ser una mera anécdota, sino que tiene que abrir nuevos caminos a nuevos proyectos.

Toma la palabra JUAN CARLOS TALAVERA al ser interpelado por Ignacio García sobre sus dos papeles en esta representación. TALAVERA no considera que sea problema tener que realizar dos papeles diferentes, sino un privilegio, aunque reconoce que le pareció más honesto salir con los apuntes para hacer el personaje del rey, ya que solo había podido preparar bien a don Pedro. Respecto a las representaciones, pese a que no pudo ver la versión española, la representación portuguesa, con Ana Cris como Inés, le supuso un viaje poético de gran magnitud, tanto por la cuidada escenografía de la barca como por la forma de decir el verso del elenco portugués. Para él fue muy agradable encontrarse con esa emoción de las lenguas hermanas y acaba su turno agradeciendo a las actrices poder estar y haber participado en este montaje de Almagro.

El público toma la palabra y alguien pregunta a Ignacio García por la importancia del fallo y del fracaso en el teatro, el descuido cuidadoso.

IGNACIO GARCÍA contesta, ya que es este un asunto que le preocupa: uno de sus desafíos personales es la democratización del error, todo el mundo debe tener derecho a equivocarse y en ello intenta avanzar en los últimos tiempos.

Otra persona del público reflexiona sobre unas representaciones que vio de la misma obra por parte de una compañía del País Vasco y otra de Andalucía, llegando a la conclusión de que eran dos espectáculos muy diferentes a pesar de tener la misma base.

En respuesta, IGNACIO GARCÍA explica que ha habido diferentes versiones y tratamiento del tema de Inés de Castro, como la versión de Nao d'Amores, la versión portuguesa con Camões como fuente principal, o la ficción sonora que se estrenó en el corral con un texto nuevo. Todas estas versiones enriquecen el texto teatral.

FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO felicita al elenco y al director por la magnífica interpretación, llena de lirismo y con escenas muy bien elegidas, aunque quisiera saber por qué no está el monólogo final del príncipe.

A lo que contesta IGNACIO GARCÍA indicando que el tiempo para la preparación del personaje del príncipe fue muy escaso, solo dos días. Por tanto, decidió decantarse por dar el protagonismo a las actrices y a los puentes entre España y Portugal.

PIEDAD BOLAÑOS también da la enhorabuena al elenco y rompe una lanza en favor del teatro dirigiéndose a su alumnado sevillano: ella quiere transmitir el amor por el teatro clásico a los jóvenes investigadores, poniendo como ejemplo sus investigaciones sobre el Patio de las Arcas junto a Mercedes de los Reyes y la magia que se ha producido en la representación recién vista.

Es el propio IGNACIO GARCÍA quien le da la réplica y recuerda que fue hace veinte años cuando dirigió por primera vez sobre la mentira como motor dramático. En ese mismo sentido, agradece a los filólogos su trabajo, ya que permite a los actores actuar, descubrir nuevos textos...

Otra persona del público agradece lo bien montado que ha estado el espectáculo y ahonda en el tema de la recepción, preguntando por las diferencias entre las audiencias, en el público, si es que las hubo.

De nuevo IGNACIO GARCÍA contesta. Las diferencias no han sido muchas, pero sí reconoce que el público portugués ha sido más cálido. En este mismo sentido, cuenta una interesante anécdota que sirve para ilustrar las diferentes recepciones. Estuvo en Costa de Marfil con un montaje de *Fuenteovejuna*. Allí el abuso de poder y el honor son dos temas muy actuales, lo que les permitió, además de hacer teatro, reflexionar. Todos los actores y actrices habían tenido algún tipo de experiencia traumática y eso les permitió decidir el final, siendo las mujeres las encargadas: había hasta seis mujeres de diferentes etnias y en una propuesta cortaban la cabeza al comendador y en otra le orinaban encima. Al ver esto el público de Costa de Marfil, mayoritariamente femenino, reaccionó levantándose, aplaudiendo, gritando... El público culto español no

vive el teatro de la misma manera. Por todo ello, se deben llevar los textos a otras latitudes para que se enriquezcan, como en ese caso. Otro caso muy similar fue el de don Quijote y Sancho Panza en una representación en la India, donde, al ser de diferente casta, ni siquiera se podían sentar a comer juntos, otra forma de engrandecer el texto dramático. En conclusión, el teatro del Siglo de Oro debe tener una mirada amplia, sin miedo a los límites, porque, al pasar esos límites, se encuentra una riqueza, una profundidad que no es frivolidad sino un modelo de pervivencia de nuestro teatro.

Retoma la palabra el director de las jornadas, RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL para agradecer a las actrices, al actor y al director el sensacional trabajo que han hecho. Para finalizar, el público presente aplaude emocionado reconociendo el esfuerzo de todas las partes implicadas.

CRÓNICA DEL COLOQUIO SOBRE LA REPRESENTACIÓN
DE *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*, DE CALDERÓN
DE LA BARCA, POR LA CNTC (2020)

Alberto Gutiérrez Gil

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Orcid: 0000-0002-6705-0374

*Si toda la poesía del mundo desapareciera, sería posible
reconstruirla sobre la base de El príncipe constante.*

En una carta escrita en 1804 Schiller recibió de la mano de Goethe esta sentencia que da buena cuenta de la excepcionalidad de un texto calderoniano que, si bien ha recibido a lo largo de los siglos una buena acogida en los escenarios europeos, no ha sabido conquistar las tablas patrias, quizás por su complejidad, o quizás por las filias y fobias de aquellos que confeccionaban los programas teatrales.

Un inusitado año 2021 aún inmerso en una pandemia sanitaria que no parece tener fin, sumado a los nuevos caminos abiertos por una Compañía Nacional de Teatro Clásico encabezada por Lluís Homar, dio como resultado la puesta en escena de esta obra maestra del teatro calderoniano que transita por zonas del comportamiento humano poco visitadas y reflexiona sobre la libertad de cada persona, el amor y la trascendencia etérea de ambos conceptos.

En la mañana del 15 de julio, en el contexto de las XLIV Jornadas de teatro clásico de Almagro, tuvo lugar este coloquio, que reunió en un formato muy especial

a tres componentes de la CNTC para hablar de la puesta en escena de *El príncipe constante* bajo la batuta del profesor Felipe Pedraza: Beatriz Argüello, quien, procedente de una familia de actores, ha trabajado en La Abadía y con los más grandes directores en títulos como *La Numancia*, *El castigo sin venganza* o *El caballero de Olmedo*, amén de en zarzuelas y otras piezas de nuestro teatro clásico; Xavier Albertí, cuyo extenso currículum nos lleva desde la dirección del Festival Griego de Barcelona (Grec) y del Teatro Nacional de Cataluña, hasta el montaje de autores catalanes clásicos y modernos; y Lluís Homar, actor laureado de cine y teatro que actualmente dirige la CNTC, una empresa que supondrá un acercamiento a los grandes autores clásicos tanto para él como para el gran público. Y decimos que el desarrollo del coloquio fue especial porque, al contrario que en otras ediciones, tuvo lugar antes de la representación, permitiendo al público disfrutar de un prólogo muy del gusto del género de la antecrítica con el que dramaturgos y directores anunciaban al público su obra en los periódicos.

GÉNESIS E IDEOLOGÍA DEL ESPECTÁCULO

Como no puede ser de otro modo en este tipo de encuentros, el debate se abre poniendo el foco en la génesis del espectáculo; en la razón de la elección de un título poco habitual en los teatros españoles y en la concepción de su montaje. Para LLUÍS HOMAR la respuesta es sencilla: era preciso remarcar la importancia de un texto que a nivel europeo es de una relevancia fundamental y que en treinta y cinco años de recorrido de la CNTC todavía no se había hecho; era, por tanto, una necesidad el hacer un texto indispensable aún pendiente y solventar así una gran mancha dentro del historial de la compañía. Sorteaban de este modo tópicos y prejuicios que se habían mantenido a lo largo del tiempo y que la habían relegado a un espacio lejano para el gran público: su complejidad, tanto textual como escénica, su circunscripción a una ideología nacional cristiana muy en consonancia con el franquismo, etc.

Asimismo, era preciso encontrar a la persona que tuviera la valentía y la sabiduría necesarias para acercarse a este texto, y este fue Xavier Albertí, alguien a quien Homar conocía intensamente gracias a su trabajo codo con codo en el Grec y el Teatro Nacional de Cataluña. El dramaturgo de la compañía ya contaba con poner en marcha este proyecto y convertirlo en el buque insignia de una nueva etapa de la CNTC que persigue el alejarse de un teatro antiguo, del pasado, para investigar en la contemporaneidad de los clásicos. *El príncipe constante* era el mejor exponente para exhibir este nuevo modo de hacer teatro, algo que habían entendido a la perfección

los románticos alemanes o, ya en el XX, Grotowski, que recogió a Calderón y le dio un aire nuevo.

Como apunta XAVIER ALBERTÍ, no solo era necesario encontrar a quien se encargara de trabajar el texto, sino que era fundamental tener un actor para hacerlo, y de ahí la dificultad. Cuando uno intenta que el teatro no sea solo una actividad profesional y haya un nivel para dar coherencia a la peripecia vital, cuando uno tiene muchos espectáculos pero cada nuevo proyecto tiene que tener algo de trascendente, se encuentra con esta obra y, en su opinión, el mejor actor del país, Lluís Homar, que ha sido capaz de viajar por la ética del texto de Calderón y asumir su complejidad. Junto con él alcanzó un hito complicado: conseguir que los dieciocho actores que formaban parte del elenco supieran entrar en un espacio que Grotowski llamó «teatro sagrado», algo muy complicado de entender en la actualidad. En esa atmósfera sacra el texto se transformó en una partitura mística y ética que produce un efecto por el que los espectadores vivencian algo más que un espectáculo teatral, pues asisten a una reflexión de cauterización, quemando una herida para tener un tiempo para reflexionar, una «pausa terapéutica».

Partiendo de esta consideración, ALBERTÍ recuerda el enorme debate existente en torno a la capacidad de leer y entender las pulsiones ético-políticas de un convulso siglo XVII que tiene su mejor eco en Calderón. En este sentido, para entenderlo hay que leerlo sin los prejuicios que la historia ha cargado sobre él; leerlo desde una perspectiva contemporánea. Y es responsabilidad de la CNTC el acercar ese patrimonio literario a las pulsiones del espectador actual, dejando fluir las percepciones ideológicas y estéticas de un dramaturgo como Calderón. El montaje, por tanto, permite a quien se sumerge en él una libertad de lectura que parte de su propio bagaje cultural y ético y, como no, del trabajo de los actores y su capacidad para transmitir el mensaje de una manera clara. De hecho, como recuerda FELIPE PEDRAZA, la obra es un drama lírico con una fuerte expresión de la subjetividad y una evidente carga estoica, que encuentra ya en el público de su tiempo un eco claro.

BEATRIZ ARGÜELLO ya se dio cuenta de que este título era algo especial desde la prueba que hizo para el personaje. En ella, intentó hacer el texto de una manera limpia y sencilla y parece que tuvo un gran resultado; de hecho, en la misma prueba le advirtieron de que el jardín del texto de Calderón ya estaba dentro de ella. A partir de ese momento inició un proceso de desconcierto como actriz, una fractura con su experiencia y su manera de entender la profesión que abrió la puerta a un intenso camino de enriquecimiento y aprendizaje que la condujo por los terrenos de la sinceridad y la desnudez. Ahí radica lo especial de este montaje, pues, desde una total

libertad, ha conseguido transfigurarlos en una ofrenda al autor, a los compañeros y al público.

Dada la complejidad del texto que han señalado los tres participantes en el coloquio, UNO DE LOS ASISTENTES plantea la necesidad de un preámbulo para entender el espectáculo que tendrán la ocasión de vivir esa misma tarde, pues, ¿cómo podrá el público entrar en el viaje ético-místico que plantean si no es con una guía? LLUÍS HOMAR está de acuerdo con él, pues lo ideal sería ver el espectáculo después de una charla previa con Xavier; sin embargo, la experiencia que han vivido durante ocho meses de representación en el Teatro de la Comedia y en otros puntos de España ha demostrado que el viaje se realiza de igual manera, aunque se saboree de muy diversas formas. En la obra hay una invitación a entrar en otra dimensión y la mayoría del público acepta el código y se entrega, iniciando su propio periplo desde el arranque de la historia. Es algo ritual y simple que hace que el espectáculo se dé. Todos, afirma, estamos al servicio de un autor en una medida que todavía hoy no se comprende.

XAVIER ALBERTÍ ratifica esta impresión y recuerda que asistir a un espectáculo teatral es un acto de pérdida de miedos: el miedo a no comprender el texto, el miedo a no conectar con la convención escénica, etc. Es habitual que las compañías intenten guiar las reacciones sensoriales y emocionales del espectador para que se relaje y compre la solución ética, emocional y estética que le ofrecen; sin embargo, él cree en la importancia del miedo del público a no estar a la altura de la representación, a lo imprevisible, al riesgo constante. Necesitan de un espectador activo fruto de la desconvenionalización de lo establecido y la convencionalización de nuevas formas de entender el fenómeno teatral. Así, tras los diez primeros minutos, en los que el público se adecúa al código lingüístico que el verso le propone, el texto ya le ofrece las herramientas necesarias para enfrentarse a él.

Quizá, apunta OTRO DE LOS ASISTENTES, la complejidad de *El príncipe constante* radique en la dificultad del espectador para interesarse por la historia y relacionarla con su tiempo, identificar y trasladar el conflicto ficticio entre dos culturas a acontecimientos recientes y dotarlos de una aura trascendental. Como señala XAVIER ALBERTÍ, Calderón no deja de seguir la estela política, religiosa y social que marcaron los Reyes Católicos, pues si estos hubieran respetado la libertad de culto en Granada en su tratado con Boabdil y hubiera existido pluralidad de religiones en los Estados, el hipotético mapa ideológico de Europa resultante nada tendría que ver con el actual. En la obra hay una reflexión libre que desarticula lo que la España del XVII estaba ofreciendo a su pueblo. La función del papado en ese momento es claramente política

y, como Calderón lo sabe, juega con una obra donde se habla de la tensión entre las facciones cristianas y musulmanas. De hecho, en la tercera jornada esa tensión entre religiones se convierte en una lucha entre fe primitiva y catolicismo y se evidencia que la religión no está realmente al servicio de las almas de los hombres.

Y en esa lucha, añade LLUÍS HOMAR, la libertad individual de los personajes es lo que conecta el texto con el aquí y el ahora. Cuando lo individual se deja de lado el hombre tiene que luchar, y esta es la idea que plasma Calderón con esta historia, pues muestra un viaje honesto y complicado hacia uno mismo y hacia el otro, un viaje-martirio hacia la felicidad del alma que puede ser bien comprendido por el espectador contemporáneo.

Y para cerrar este apartado, un ASISTENTE que había podido ver el montaje de la comedia con anterioridad se interesa en conocer en qué espectadores habían pensado los miembros de la compañía a la hora de construir el espectáculo. En su opinión, no cree que la historia se presente de un modo cercano a los intereses y conocimientos de un espectador convencional, ni mucho menos de gente muy joven. XAVIER es consciente, en este sentido, de que uno de los grandes problemas del teatro es intentar hablar para todo el mundo pues, irónicamente, acabas hablando para nadie. No obstante, en el Teatro de la Comedia sí han percibido que la edad media de los asistentes ha bajado, siendo notable la presencia de bastante gente joven que no está acostumbrada a un espectáculo de tal calibre, que le dé la responsabilidad de ese viaje ético que, en contra de lo esperado, sí parece que se produce. Es un espectáculo que exige mucho, que huye de los entes pasivos y cuyo peaje repercute en una rica recompensa personal.

LOS PERSONAJES: FÉNIX Y FERNANDO

El segundo gran eje de interés del coloquio tiene que ver con la construcción de los personajes protagonistas. Fénix, dama principal, es un personaje complejo, dubitativo, que sufre de desengaño y que vive preso en una sociedad patriarcal en la que será víctima de su propio destino. Su primera aparición, como explica BEATRIZ ARGÜELLO, nos muestra a una mujer inmersa en un estado de melancolía, de parálisis, cautiva de sí misma. Es un personaje enigmático cuya construcción necesita de un proceso complejo de desgrane que vaya parejo a la profunda evolución que sufre, desde una cerrazón interior hasta un despertar al final de la función causado por la muerte de Fernando, que obligará a la dama a tomar las riendas de su propio destino. Con esta

muerte Fénix descubre que la libertad está en uno mismo, a pesar de las trabas que pueda encontrar en el camino.

Por su parte, HOMAR cuenta su experiencia con Fernando, un personaje que nunca se termina de trabajar, como ocurre con muchos otros del dramaturgo madrileño. De hecho, cuenta con una parte circunstancial muy difícil de encajar: la campaña histórica en la que participó le llevó a un desenlace funesto, a pesar de mostrarse desde el comienzo de la obra como un conquistador victorioso. Es una dualidad que exhibe el trayecto hacia el interior que realiza el propio Fernando, un itinerario en el que el actor ha intentado no interferir para conseguir así rozar lo esencial del personaje. Es una batalla necesaria que hace patente la función de servicio que tiene el teatro para alimentar el alma en un mundo en el que cada vez esta cuenta menos.

EN TORNO AL REPERTORIO DE LA CNTC

La aceptación de la dirección de la CNTC por Lluís Homar ha abierto la puerta a una nueva manera de entender la labor y, en consecuencia, uno de los ASISTENTES plantea sus inquietudes sobre los nuevos rumbos del repertorio de la compañía y si estos tomarán las vías del siglo XX, por ejemplo, de la mano de Valle-Inclán.

Tanto HOMAR como el resto de los integrantes de esta nueva etapa se han propuesto no solo ampliar el repertorio, sino realzar el valor del teatro del Siglo de Oro volviendo la mirada a su origen y su futuro, que no es otro que el teatro clásico griego o romano, pasando por Shakespeare, los sainetes de Ramón de la Cruz o autoras del XIX como Emilia Pardo Bazán. En este sentido, el director se niega a pensar que se le esté quitando valor al Siglo de Oro, más bien, afirma, es ponerle en el sitio que le corresponde en relación con todo ese corpus.

ANTONIO SERRANO, retomando esta última afirmación, se interesa por conocer cuál será la filosofía con la que la CNTC se va a enfrentar al repertorio, pues ve preocupante encontrarse a Calderón al lado de la Pardo Bazán, un terreno, quizás, más acorde con el trabajo del Centro Dramático Nacional. LLUÍS HOMAR le resta importancia a esta preocupación entendiendo que su intención no es hacer un teatro de museo desligado de la realidad, sino disfrutar de los clásicos desde un punto de vista más actual, desde una mirada más amplia en consonancia con el trabajo que se está haciendo en la Comédie Française o la Royal Shakespeare. Desde su punto de vista, es una concepción que suma, no resta.

CIERRE

Como ya se anticipaba al comienzo de esta crónica, el coloquio, que ocupó más de una hora de interesantes intercambios entre componentes de la CNTC y asistentes en la sala, sirvió como un esclarecedor prólogo al espectáculo que se pudo disfrutar en el Hospital de San Juan esa misma noche. Aquellos que asistieron a la representación portaban consigo herramientas indispensables para expresar al máximo la experiencia del mejor Calderón y pudieron, con mayor o menor éxito, acompañar a los personajes en su difícil camino hacia la libertad a través de sus miedos más profundos.

LIBROS EN ESCENA

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (eds.): *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro. XLIII Jornadas de teatro clásico, Almagro. 14, 15 y 16 de julio de 2020*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.



Almudena García González

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

El volumen aquí reseñado nace de las *XLIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, celebradas en julio de 2020 dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, como viene siendo habitual desde hace más de treinta años. Sin embargo, ese verano, el de 2020, su celebración hemos de calificarla de extraordinaria. La pandemia que la Covid-19 trajo ese año en todo el mundo nos supuso un confinamiento general de marzo a junio, duras restricciones en nuestra vida social que se prolongaron mucho más allá de lo deseado y esperado, y la suspensión posterior de la mayor parte de los eventos colectivos durante varios meses.

Sin embargo, en formato reducido y con las debidas medidas, del 14 al 26 de julio se celebró el Festival, y del mismo 14 al 16, las Jornadas. El aforo en el Aula Magna del Palacio de Valdeparaíso, donde se desarrollan la mayor parte de las actividades de las Jornadas, se vio reducido y la matrícula se restringió a 40 personas. La mitad que en la edición anterior, pero un éxito en las condiciones en las que hubo de celebrarse. Así lo señala el director de las Jornadas, Rafael González Cañal, en el prólogo de este libro, en el que agradece la valentía de estos asistentes, los conferenciantes y la organización que hicieron posible el encuentro en formato presencial. Y fueron más de los presentes los que hubieran querido asistir, pero las restricciones no lo hicieron posible. Son muchos los estudiosos y profesionales del teatro interesados en el teatro clásico español, pero, además, el tema al que se dedicaban ese año las Jornadas llamó especialmente la atención: *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro*. La mujer, ya sea como personaje, actriz, dramaturga o empresaria tuvo y tiene un papel esencial en nuestro teatro áureo. En todas las ediciones de las Jornadas, por tanto, la mujer ha estado muy presente en cada intervención: no es posible hablar y representar nuestro teatro clásico dejándola al margen -en realidad, de nada en esta vida-, pero era necesario dedicarle unas Jornadas centradas en ella para reivindicar su papel y darlo a conocer a las generaciones más jóvenes que cada año llegan a las Jornadas con todo un mundo por descubrir. En 2008, se dedicaron también este encuentro y sus actas a la figura femenina bajo el lema *Damas en el tablado*. Las XLIII Jornadas y el libro que aquí se presenta resultan el complemento perfecto para, 12 años después, actualizar y seguir valorando el papel del género femenino en nuestro teatro clásico. Una continuidad óptima, asimismo, respecto al año anterior, en el que las Jornadas y sus actas tuvieron como figura central a una de las mujeres más carismáticas e inteligentes del barroco español, Sor Juana Inés de la Cruz.

La publicación de este volumen se hacía, por todo ello, especialmente necesaria como medio de transmisión ideal para todos aquellos que, queriendo asistir, no pudieron hacerlo por las restricciones. Y también, para todos los que, al margen del encuentro, busquen en la permanencia de un libro, ya sea en formato papel o electrónico, un referente continuo para sus estudios y su deseo de conocer mejor el teatro áureo español.

En el volumen se recogen los trabajos derivados de las conferencias ofrecidas durante las Jornadas organizados en dos apartados: uno dedicado a personajes y protagonistas femeninos y otro a dramaturgas. En el primero podemos leer a Rosa Navarro Durán, Esther Borrego, Marco Presotto, Roberta Alвити y Javier J. González Martínez. Rosa Navarro fue quien inauguró el encuentro y debía abrir el volumen como exce-

lente referente de los estudios barrocos sobre mujeres y hechos por una mujer. Aquí nos ofrece una interesante revisión de algunos de los textos de Tirso de Molina en los que sus protagonistas reivindican la igualdad entre mujeres y hombres en el cortejo amoroso, el matrimonio y la vida profesional, a través de tres protagonistas: doña Juana (*Don Gil de las calzas verdes*), la condesa Diana (*El castigo del penseque*) y doña Jerónima (*El amor médico*), que reclaman su derecho a decidir cómo quieren vivir sus vidas. Por su parte, Marco Presotto nos presenta a protagonistas femeninas de Lope que escriben sonetos, adentrándose en una parcela inicialmente propia de los hombres, los «dueños de la pluma». Los trabajos de Esther Borrego, Roberta Aliviti y Javier J. González nos presentan a una serie de protagonistas que se convierten en víctimas ante los hombres que rigen sus vidas. Esther Borrego se centra en las perseguidas de Lope, un amplio número de mujeres que son difamadas, acusadas de adulterio y repudiadas por sus parejas por el deseo ilegítimo de otros hombres. También nos da el caso de un protagonista masculino que sufre el mismo acoso. Roberta Aliviti analiza el papel de la protagonista femenina de la tragedia de Calderón *Los cabellos de Absalón*, con una excelente revisión de cómo ha sido tratado por la crítica el papel de Tamar y la violación que sufre por parte de su hermano Amón. Además, aporta su propio análisis desde una perspectiva actual y objetiva, al mismo tiempo. Finalmente, Javier J. González aplica con agudeza la teoría del «chivo expiatorio» de Girard para analizar el asesinato de Inés de Castro en la comedia *Reinas después de morir* de Luis Vélez de Guevara.

En el segundo apartado, el dedicado a las dramaturgas, son María Luisa Lobato y su doctorando, Francisco Sánchez Ibáñez quienes nos ofrecen sendos estudios sobre dos dramaturgas de calidad, Leonor de la Cueva y Ángela de Acevedo, sobre las que la crítica ha puesto aún de manera muy reciente su interés y que deben darse a conocer al gran público.

El libro nos ofrece un tercer apartado sobre actrices con un trabajo de Piedad Bolaños sobre doña Manuela Enríquez. Bolaños no pudo asistir al encuentro, pero sí ha colaborado en sus Actas.

Tras todos estos trabajos, se encuentran las transcripciones de los tres coloquios que se celebraron esos días de Jornadas, en lo que se tuvo la suerte de contar con cinco mujeres de la escena actual de excepción y con dos hombres con una prometedora trayectoria. El primero de los coloquios recoge las palabras de dos grandes directoras especializadas en teatro clásico: Helena Pimenta, directora de Ur Teatro y de la CNTC de 2011 a 2019, y Eva del Palacio, actriz, directora y cofundadora, junto a Fernando Aguado, de la compañía Morboria Teatro. Ambas, con una larga trayectoria a sus

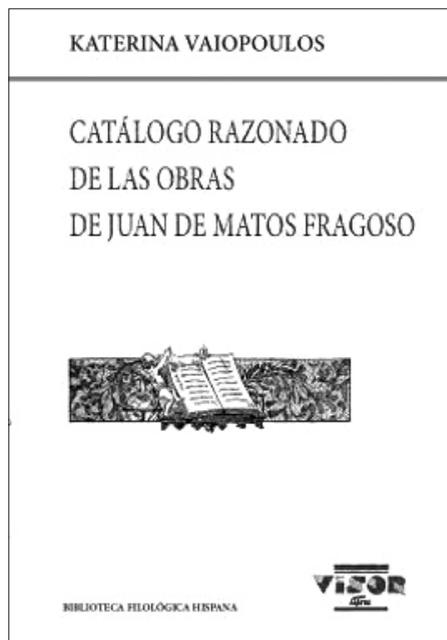
espaldas, dialogaron con el moderador, Rafael González Cañal, y el público, sobre su profesión y su visión de nuestro teatro áureo. De igual manera, las actrices Pepa Pedroche y Paula Iwasaki, nos dieron su perspectiva desde el trabajo actoral en el segundo de los coloquios. Las cuatro coincidieron en la existencia de grandes papeles femeninos en nuestro teatro barroco que deben seguir representándose por toda la vigencia que aún tienen y por toda lo que nos pueden aportar, como espectadores individuales y como sociedad. Por último, en el tercero, David Boceta, director escénico, Luis Sorolla, responsable de la dramaturgia, e Irene Serrano, actriz, nos acompañaron para comentar y darnos las claves del montaje *En otro reino extraño*, con el que la noche del 14 de julio la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico deleitó a todos los asistentes demostrándonos que, hasta confinados y viviendo una emergencia sanitaria como la pandemia actual, el teatro áureo se pudo seguir abriendo camino para llegar a sus espectadores. Creado a partir de la plataforma Zoom, se ofreció al público primero en formato online y, después, se adaptó para llevarlo presencialmente al Hospital de San Juan durante la celebración del Festival.

Tras los coloquios se encuentra la sección de *Libros en escena*, que recoge las reseñas de los volúmenes presentados en las Jornadas. Por un lado, Almudena García, coeditora con Rafael González Cañal, reseña las actas resultantes de las jornadas celebradas en el verano de 2019: *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano*. Por otro, David Migueláñez presenta *Cenizas de Fénix. Sobre vida y obra de Lope de Vega y sor Marcela de San Félix*. Se trata de una pieza teatral en la que el joven filólogo y actor crea un diálogo entre la hija de Lope y este cuando ya es anciano.

Para cerrar el volumen, se recoge el texto de un romance escrito y representado durante las Jornadas por Fernando Aguado, de Morboria Teatro. Se trata un divertido monólogo con el que su autor muestra con una irónica sonrisa la dura vida de los comediantes.

Con este nuevo volumen de la Colección Corral de Comedias, desde el Instituto Almagro de teatro clásico y el Servicio de Publicaciones de la UCLM, se ofrece una panorámica del papel de la mujer en el teatro del Siglo de Oro español, que sin duda interesará a los investigadores, profesionales del teatro y admiradores de nuestro teatro clásico.

KATERINA VAIPOULOS, *Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso*, Madrid, Visor, 2020



Katerina Vaiopoulos

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Los documentos biográficos relacionados con Juan de Matos Fragoso se conservan en el archivo general de Simancas, mientras que los catálogos más antiguos que lo mencionan son *Corpus illustrium poetarum lusitanorum* de Antonio dos Reys [1745: 39], *Biblioteca lusitana* de Barbosa Machado [1747: 695-697] y *Biblioteca Hispana Nova* de Nicolás Antonio [1788: 740]. A estas fuentes remite Elsa Leonor di Santo, que a finales de los años 1970 redactó una tesis doctoral, inédita hasta hoy, dirigida por López Estrada [Di Santo, 1979], y también publicó un artículo en la revista *Segismundo* [Di Santo, 1978-1980]. Otras fuertes remontan a mediados del siglo XIX:

los estudios preliminares de la colección editada por la Imprenta de Ortega [Matos Fragoso, 1828-1833], los ensayos de Mesonero Romanos en *Semanario pintoresco español* [1842 y 1852] y en la colección *Biblioteca de autores españoles* [1858] y el clásico catálogo de Cayetano Alberto de la Barrera [1860], aunque no siempre otorguen datos fidedignos. Siempre al siglo XIX pertenecen las observaciones de Menéndez Pelayo [1949: III, 387 y V, 375] y de Fermín Herrán [1888: 147-281] y algunas obras de interés en ámbito portugués [Molina Huete, 2018]; en cambio, por lo que se refiere a los siglos XX y XXI, además de los estudios ya mencionados de Elsa Di Santo, destacan los de Pannarale [2007, 2010] y de Caamaño Rojo [2011], por un cuadro general sobre Matos, los de Álvarez Sellers [1998, 2015, 2017a, 2017b, 2018], de Mata Induráin [2001, 2005], de Barral Martínez [2004, 2005, 2006], de Flores Martín [2007], de Escudero Baztán [2014, 2016] y las ediciones del grupo «Moretianos» por lo que atañe al teatro, y los de Dadson [1984, 2000], de Molina Huete [2010, 2018] y de Pecci Sánchez [2015] concernientes a la poesía.

De los documentos del archivo de Simancas sabemos que Juan de Matos Fragoso nació en la provincia de Alentejo en Alvito en 1609, sus padres se llamaban Antonio Fragoso de Matos y Ana de Sousa Margallo, la familia pertenecía a la baja nobleza y Juan estudió derecho y filosofía en la Universidad de Évora; en varios documentos le llaman *licenciado* y él mismo usa este título a menudo, pero su nombre no figura en los registros de los licenciados, probablemente debido al incendio que sufrieron los archivos de la Universidad a finales del Seiscientos. Es probable que llegase a Madrid a mediados de los años Treinta y empezó pronto a tomar parte en las academias y en las justas poéticas, llegando a ser amigo y colaborador de varios literatos, como demuestra su participación tanto en la redacción de comedias de consuno, como en las páginas preliminares de obras de otros escritores; es posible afirmar que entró rápidamente a formar parte de este grupo de “segundones” que orbitaban alrededor de la corte y de los mecenas más importantes para enaltecer su estado y consolidar su posición. Permaneció durante toda su vida en la corte española, donde murió y fue enterrado, a comienzos de 1689, en el convento de San Martín.

De los datos biográficos, se desprende que Matos nace y transcurre las primeras tres décadas de su vida en la época de la Unión Monárquica Ibérica, que había empezado en 1580; es decir que desde su infancia hasta la edad de 31 años vive en un contexto de intensas relaciones mutuas entre las dos áreas lingüístico-culturales, por lo que no asombra ni la manera cómo se integró perfectamente en la vida pública y cultural de Madrid, ni su cambio de idioma o españolización. Con la ruptura de la Unión, en 1640, los dos reinos evolucionarán cada uno por su cuenta, separados por

fronteras políticas y también filológicas. Sin embargo, Matos sigue en la completa asimilación idiomática y cultural, un fenómeno que ha dado lugar a varias etiquetas para su definición, como se enfatiza en el ensayo inicial del número monográfico de 2018 de *Criticón*, dedicado a *Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII*: intercultural, comunidad interliteraria, transferencia cultural, campo literario y otras que «dan cuenta de la complejidad de los procesos relacionales de las literaturas de la península, determinados por criterios jerarquizantes que otorgan la hegemonía a la española sin merma del carácter propio de la portuguesa» [Pérez-Abadín Barro, Blanco González, 2018: 3]. En el primer capítulo del *Catálogo razonado* se retoma esta información biográfica y se formulan hipótesis sobre la actividad literaria de Matos, la que se toma en consideración de forma pormenorizada en los capítulos siguientes, dividiéndola entre poesía, prosa y teatro. En cada uno de los apartados, la descripción y el análisis de la producción alternan con fichas de datos textuales (títulos, primeros versos, manuscritos, ediciones, crítica y otras observaciones).

Por lo que se refiere a la poesía, esta no goza de una edición moderna global. Su exordio parece remontar a finales de los años Treinta, con un poema que celebra la llegada a Madrid de la duquesa de Chebroso, en 1637, y los primeros sonetos en obras misceláneas, como *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del Dr. Juan Pérez de Montalbán*, de 1639. Lo mejor de su producción poética son las fábulas mitológicas, que remontan a la década entre 1652 y 1662; otra parte de sus versos se escribieron en ocasión de justas poéticas y certámenes religiosos; otro grupo más se vincula de forma estrecha con los círculos académicos y con el mundo cortesano, y consta de «pliegos cultos», es decir obras poéticas exentas, y de poemas incorporados en obras misceláneas, que prueban la participación activa de Matos en el mundo literario y sus relaciones con los autores de su tiempo. Son poemas panegíricos, epicedios y cantos nupciales, que tienen que ver con las familias reales castellana y portuguesa, donde el poeta luce su habilidad y se construye una reputación, matizando su propio perfil, y al mismo tiempo lisonjea a destinatarios poderosos. En cambio, la producción en prosa de Matos es muy escasa, limitándose a los aparatos paratextuales de volúmenes teatrales y a algunas relaciones de fiestas, como las del mes de octubre de 1638 (*Relación de las insignes y reales fiestas que se celebraron [...] por el nacimiento de la serenísima infanta doña María Teresa de Austria, admirable victoria de Fuente Rabia y feliz entrada del duque de Modena en esta corte*, Madrid, Viuda de Juan González, 1638).

Sin duda, la fama de Matos se debe sobre todo a las obras teatrales, cuyo *corpus* está formado, según nuestra investigación, por 33 comedias individuales ciertas, 25 realizadas en colaboración con otros ingenios y 15 piezas de teatro breve; sin embargo,

nos constan otros 23 títulos, entre falsas y dudosas atribuciones, que se han relacionado con el nombre de Matos. No es fácil formular hipótesis sobre la datación de las comedias, de los estrenos y de la primera aparición de Matos en el mundo teatral madrileño, problemas que se cruzan y se superponen a la cuestión del *corpus* definitivo. Su exordio poético remonta a los años 1637-39, por lo que parece posible hipotetizar que en el mismo período empezara también a redactar textos teatrales; en cambio, su presencia constante en el panorama editorial comienza en la década de 1650, de lo que se deduce que estas comedias ya hubiesen agotado en parte su potencialidad escénica, y que las representaciones remonten a la década anterior. Ahora bien, los años Cuarenta fueron un momento crítico del teatro español por la reducción del número de compañías autorizadas y por los lutos de la familia real, que conllevaron el cierre de los corrales, además se prohibió la puesta en escena de comedias de pura ficción; es muy probable que, si esta década difícil fue un período creativo para Matos, se tengan escasas pruebas y huellas de esta actividad. Lo que es cierto es que siguió dedicándose al teatro durante toda su vida y que en su *corpus* se pueden reconocer muchos rasgos típicos en común con los demás ingenios de su promoción, la llamada «calderoniana», es decir la escritura de obras en colaboración y la redacción de refundiciones, continuaciones y de textos basados en otras estrategias intertextuales. Por ejemplo retoma grandes personajes de la literatura española como el Cid Campeador y don Quijote, exactamente en la comedia individual *El traidor contra su sangre* y en la colaborada *El hidalgo de la Mancha*; del *Quijote* también saca la novela del *Curioso impertinente* y la dramatiza en *El yerro del entendido*, haciendo hincapié en la pieza teatral de Guillén de Castro, del mismo título de la de Cervantes, y probablemente en *El castigo del discreto*, de Lope de Vega. Del Fénix, Matos refunde también *El villano en su rincón*, en *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, *Juan Labrador*; asimismo reelabora comedias de Tirso de Molina, por ejemplo, *La elección por la virtud*, refundida en *El hijo de la piedra y segundo Pio V, San Félix de Cantalicio*. Entre las comedias de consuno, destacan las escritas en colaboración con Moreto y Cáncer, como *El bruto de Babilonia*, *Caer para levantar* y *La adúltera penitente*, o bien solo con Moreto, y también con Villaviciosa.

Para concluir, nos parece que, habiendo llamado la atención de la crítica como poeta gongorino y como comediógrafo de piezas colaboradas y de refundiciones, ha llegado el momento en que Matos recupere el papel que merece dentro del teatro aurisecular, llenando el hueco de estudios acerca de sus piezas teatrales personales y originales. Por eso nos planteamos el objetivo de empezar este proceso de recuperación a partir de las comedias publicadas en su *Parte* individual, que se editó en Madrid, por

Julián de Paredes, a costa de Domingo Palacio y Villegas, en 1658, con aprobación de Calderón de la Barca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

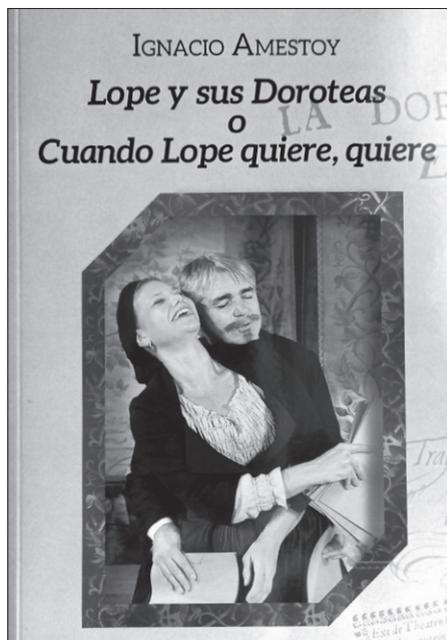
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1998]: «Cervantes y Portugal: de *El curioso impertinente* a *El yerro* del entendido de João de Matos Fragoso», en *Actas del tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Cala Galdana-Menorca, 20-25 de octubre de 1997*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 533-544.
- [2015]: «Da prosa ao teatro: Matos Fragoso e Guillén de Castro, duas focagens da técnica da refundição», en *Estudos da AIL em Teoria e Metodologia. Relacionamento nas Lusofonias II*, ed. E. J. Torres Feijó, R. Bello Vázquez, R. Samartim y M. Brito-Semedo, Santiago de Compostela-Coimbra, AIL Editora, pp. 49-57.
- [2017a]: «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *El bruto de Babilonia* y *Caer para levantar*», en *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, ed. J. Matas Caballero, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo-Universidad de Valladolid, Colección Olmedo Clásico, pp. 139-147.
- [2017b]: «Comedias en colaboración entre Moreto, Cáncer y Matos Fragoso: *La adúltera penitente* y *¿La fuerza del natural?*», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Venecia, 14-18 de julio de 2014*, ed. A. Bognolo, F. del Barrio de la Rosa, M. V. Ojeda Calvo, D. Pini, A. Zinato, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- [2018]: «'Porque piden mis desdichas/ a gran daño, gran remedio': motivos de conflicto en el teatro bíblico del Siglo de Oro», en *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, ed. D. Gavela García, New York, IDEA, pp. 29-51.
- ANTONIO, Nicolás [1788]: *Bibliotheca hispana nova*, Madrid, Imprenta Real, tomo I.
- BARBOSA MACHADO, Diogo [1747]: *Bibliotheca lusitana*, Lisboa, Ignacio Rodrigues, ff. 695-697.
- BARRAL MARTÍNEZ, Ana [2004]: «*El yerro del entendido*: motivos y obras (Lope de Vega y Matos Fragoso)», en *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica. I Congreso de la Asociación ALEPH*, Valencia, Universidad de Valencia-Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 145-153.
- [2005]: *Estudio y edición crítica de «Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo»*, de Juan Matos Fragoso (1608-1692), Tesis de Licenciatura dirigida por M. J. Martínez López, Facultade de Filoloxía da UDC.

- [2006]: «Refundiciones: *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, y *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador, de Juan de Matos Frago», en *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria. II Congreso de la Asociación ALEPH*, coord. D. Fernández López, M. Domínguez Pérez, F. Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, vol. I, pp. 400-408.
- CAAMAÑO ROJO, María José [2011]: «La escuela de Calderón: la figura de Matos Frago», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, colab. B. Baczyńska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 77-97
- DADSON, Trevor J. [1985]: *Avisos a un cortesano: An Anthology of Seventeenth Century Moral-political Poetry*, Exeter Hispanic Texts, University of Exeter Press.
- [2000]: «Avisos a un cortesano: la epístola político-moral del siglo XVII», en *La epístola*, dir. B. López Bueno, Grupo PASO, Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, pp. 373-394.
- DI SANTO ROSSI, Elsa Leonor [1979]: *Vida y obra de Juan de Matos Frago, poeta y dramaturgo del siglo XVII*, Tesis doctoral inédita, dirigida por López Estrada, Universidad Complutense de Madrid.
- [1978-80]: «Noticias sobre la vida de Juan de Matos Frago», *Segismundo*, 14, 27-32, pp. 217-31.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel [2014]: «San Gil de Portugal en el teatro áureo (de Mira de Amescua a Matos Frago)», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 151-162.
- [2016]: «La figura de Nabucodonosor como fuente de reescritura en dos comedias áureas», *Bulletin of Hispanic Studies*, 93.5, pp. 479-494.
- FLORES MARTÍN, Mercedes [2007]: «*El marido de su madre*, de Matos Frago: profanación de una leyenda religiosa», en *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro: actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*, coord. R. Morales Raya y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, pp. 161-174.
- GARCIA PÉRES, Domingo [1890]: *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, pp. 356-361.
- HERRÁN, Fermín [1887]: *Apuntes para una historia del teatro antiguo español. Dramáticos de segundo orden*, Madrid, Imprenta de La Ilustración, pp. 133-263.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto [1860]: *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Madrid, Rivadeneyra.

- MATOS FRAGOSO, Juan de [1828-1833]: *Comedias escogidas*, Madrid, Imprenta de Ortega.
- MATA INDURÁIN, Carlos [2001]: «Una parodia dramática del Quijote: *El hidalgo de la Mancha* de Matos Fragoso, Diamante e Juan Vélez de Guevara», en *Cervantes en Italia, Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Roma, Academia de España, 27-29/09/2001, Palma de Mallorca, pp. 289-294.
- [2005]: «*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso», en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. M. Vitse, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 827-846.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1949]: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, en *Obras completas*, vols. III y V, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1949.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de [1842]: «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español (continuación)», *Semanario pintoresco español*, 4, pp. 380-382.
- [1852]: «Teatro de Matos Fragoso», *Semanario pintoresco español*, 15, pp. 114-117.
- [1858]: *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, XLVII), pp. 283-301.
- MOLINA HUETE, Belén [2010]: «De las rarezas y chanzas (I): La *Fábula burlesca de Apolo y Leucótoe* por Juan Matos Fragoso», *Lectura y signo: revista de literatura*, 5.1, 2010, pp. 189-210.
- [2018]: «Sobre recepción y canon de la fábula mitológica del Siglo de Oro: *La Atalanta* de Juan de Matos Fragoso (1662)», *Criticón*, 134, pp. 159-193 (Ejemplar dedicado a *Letras hispano-portuguesas de los siglos VXI y XVII: aproximaciones críticas*).
- PANNARALE, Marco [2007]: «Un trabajo en preparación sobre el teatro de Juan de Matos Fragoso (1609-1689)», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, ed. A. Cassol y B. Oteiza, Madrid, Iberoamericana, pp. 177-190.
- [2010]: «Matos Fragoso, Juan de», en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, coord. D. Gavela García, P. C. Rojo Alique, dir. P. Jauralde Pou, Vol. 1, pp. 939-957
- PECCI SÁNCHEZ, José [2015]: «Estudio preliminar y edición, de *Muestra del ingenio en la de un reloj* de Juan de Matos Fragoso, *PHEBO (Poesía Hispánica en el Bajo Barroco)*, pp. 1-24.

- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, BLANCO GONZÁLEZ, Martha [2018]: «Textos y autores luso-castellanos de los siglos XVI y XVI», *Criticón*, 134, pp. 5-34 (Ejemplar dedicado a *Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas*).
- REYS, Antonio dos [1745], *Corpus illustrium poetarum lusitanorum*, Lisboa, Typis Regalibus Sylvianis Regiaque Academiae, tomo VIII.
- SIMÓN DÍAZ, José [1984], *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, tomo XIV.

IGNACIO AMESTOY, *Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere*, Madrid, Oportet Editores, 2021.



CUANDO LOPE QUERÍA, QUERÍA

Ignacio Amestoy

Es una feliz circunstancia el que coincidan en Almagro la celebración de las XLIV Jornadas de Teatro Clásico con el estreno, dentro del Festival, en el Corral de Comedias de la ciudad almagraña, de la obra *Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere*, espectáculo teatral del que, aprovechando la circunstancia, se presenta su edición en libro en estas Jornadas, por gentileza del director de las mismas, Rafael González Cañal, un honor para el autor, que comenta la publicación.

La obra *Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere* se gestó en las calendas previas a la irrupción de la Covid 19. Este autor estaba entonces enredado en vertebrar una pieza sobre el monarca Juan Carlos I. Tras culminar dos obras llamadas a engarzarse en una tetralogía referida a los últimos Borbones de la monarquía española —¡Adiós, Borbón! *Las reinas de Alfonso XIII* y *El Borbón rojo. La larga jornada del Conde de Barcelona*, de próxima edición en Cátedra, obras que siguen a *Violetas para un Borbón. La reina austriaca de Alfonso XII*, estrenada en 1995 y editada por Cátedra en 2015—, daba los primeros toques a la que habrá de ser, teniendo al rey emérito como protagonista, el colofón de la saga teatral... Fue entonces cuando me llegó mi hija Ainhoa con una propuesta tentadora.

Ainhoa Amestoy —que acababa de obtener el premio de la Asociación de Directores de Escena (ADE) 2019 por su montaje de la obra *Desengaños amorosos*, una versión de Nando López sobre los relatos de María de Zayas y Sotomayor, estrenada con fortuna en el Corral de Almagro en el Festival de 2018—, me propuso escribir sobre Lope de Vega en los tiempos en que, por la acción de su último gran amor, con Marta de Nevaes, escribe *Las novelas a Marcia Leonarda*, o se propone emular a Fernando de Rojas haciendo su *Celestina*, que será *La Dorotea*. Caí en la tentación y, pronto, entre los dos, le vimos posibilidades a la incardinación de la senectud del Fénix de los Ingenios con la peripecia de *La Dorotea*, donde el poeta glosa su juvenil y apasionada aventura con Elena Osorio, lo que se presentaba como un buen arranque para recordar a todas sus Doroteas. *Lope y sus Doroteas* empezaba su andadura.

Ya, incluso con la pandemia en marcha, se reafirmó que *Lope y sus Doroteas* se estrenarse en el Corral de Almagro al abrirse el Festival de aquel año 2020, planeado tenazmente por Ignacio García. Unas previsiones que estaban discurriendo no sin alarmas. El texto, por su parte, comenzó a fluir entre conversaciones telefónicas incesantes, por la C19, del autor con la directora; dramaturgista —en término que gustaba potenciar a Juan Antonio Hormigón, admirable maestro con el que compartí docencia en la RESAD, siendo él, por otra parte, profesor de Dirección de Ainhoa—, y empresaria —en Estival Producciones, con Alejandro de Juanes, desde hace 25 años—.

El texto dramático, pretexto para la puesta en escena de Ainhoa, tuvo, aun en cañamazo, una línea actoral que de inmediato fue su columna vertebral; escribíamos para algunos actores concretos. Y la producción del montaje siguió su curso. En la primavera del 20 la pandemia rugía ya amenazante, pero el verano de Almagro se mostraba inapelable, aunque luego, como pasó en todas las citas teatrales, Ignacio García tuvo que optimizar la programación del Festival y entre las producciones que

quedaron para el 2021 estuvo *Lope y sus Doroteas*. Y aquí estamos, en este verano del 21.

El texto, para los primeros días de junio de 2020, estuvo en manos del editor, el admirable Emilio Pascual, al que complació la obra, lo que era una garantía para nosotros. Emilio Pascual es el responsable exquisito de Oportet Editores, que, en 2005, cuando dirigía Cátedra, con brillantez reconocida, publicó de este autor las obras *Ederra*, premio Lope de Vega de 1982, y *Cierra bien la puerta*, premio Nacional de Literatura Dramática de 2002.

De todas formas, a partir de ese junio de 2020, la pandemia hizo que el estreno de la función se demorara considerablemente, tras el aplazamiento en Almagro. En noviembre del 20 tenía que haberse puesto en el teatro Palacio Valdés de Avilés, que quería el estreno tras frustrarse el de Almagro, cosa que no ocurrió por la C19, como tampoco en febrero de 2021 en el Niemeyer de la ciudad asturiana, de nuevo por la pandemia, quedando para el próximo 20 de noviembre... En marzo, estaba programada la exhibición de la obra en Puertollano, y tampoco pudo ser. Al fin, el 4 de abril, se estrenó *Lope y sus Doroteas* en el Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial.

Era el Domingo de Resurrección. Al acabar la representación, tras los aplausos, me dirigí al auditorio, agradeciendo su presencia y su acogida. Subrayé el hecho de que fuera Domingo de Resurrección, fiesta religiosa que tenía una positiva raigambre en el teatro español, ya que, en esa fecha, tras cerrarse los teatros durante la Cuaresma, que los cómicos aprovechaban –y no sólo en España-- para preparar nuevas funciones, o los autos sacramentales para el Corpus venidero, estrenaban su mejor obra. Y así, aun habiéndose recuperado en determinados períodos de nuestra agitada historia las representaciones durante la Cuaresma, el eslogan «Estreno, el Domingo de Resurrección» era la llamada al público para comenzar la segunda parte de la temporada antes de las giras veraniegas de las compañías «por provincias».

En nuestro caso, la «cuaresma» que nos había tocado sobrellevar había sido más prolongada que los cuarenta días preceptivos de ayuno y abstinencia. Y nos alegraba estrenar, en esa Pascua, en un coliseo llamado de Carlos III, un rey ilustrado, «el mejor alcalde de Madrid», que se decía hasta la llegada de Tierno Galván, con el que tuve la oportunidad de dirigir las actividades culturales de la capital. Por otra parte, estábamos en El Escorial, erigido por Felipe II, el monarca que hizo capital a Madrid, donde Lope implantó su «arte nuevo de hacer comedias», y se hizo con «la monarquía cómica», que dejó dicho Cervantes.

Hasta el estreno en El Escorial, Ainhoa, con sus espléndidos actores, Ernesto Arias, Lidia Otón, Daniel Migueláñez y Nora Hernández, y los equipos artístico y

técnico, no dejaron de trabajar, siguiendo con los ensayos; que la directora, perfeccionista, siempre ve modo de mejorar el trabajo y la recreación de todos.

En esa larga «cuaresma», para desesperación del paciente editor, Ainhoa y yo, retocamos el texto hasta dejarlo como lo estrenamos en El Escorial y se trae ahora editado a estas sesiones, y al Corral de Almagro, donde se representa hoy y mañana, 14 y 15 de julio, justo en el cierre de estas XLIV Jornadas de Teatro Clásico.

El libro que se presenta hoy en el Palacio de Valparaíso queda configurado a la postre con un prólogo de Ainhoa Amestoy, como dramaturgista y directora de *Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere*; la ficha del espectáculo; una corta presentación de Emilio Pascual, como editor; el texto de la pieza, y 67 notas que hacen referencia a las circunstancias de la obra en su relación con los personajes y materiales literarios y teatrales con los que se juega, préstamos que se quieren, y se deben, reconocer, para bien de la lectura y, también, como justicia poética. Entremedias, un cuadernillo, con 15 fotos en color del espectáculo, realizadas por Marcos del Mazo, muestra el desarrollo de la obra, indicando en los pies de cada instantánea el texto de la acción, anotándose la página en la que el lector puede seguir su desarrollo.

El título de la obra, *Lope y sus Doroteas*, va acompañado por un aserto cierto, *Cuando Lope quiere, quiere*. La frase, tópica en el entorno del poeta en su contemporaneidad, fue subtítulo en la segunda edición de la obra *El castigo sin venganza*, en la Lisboa de 1647, donde la pieza se intituló como «tragedia», siendo una sabia afirmación por parte del editor. En *Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere*, la afirmación se rubrica.

Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere teatraliza los últimos años de la vida de Lope de Vega, desde 1629 hasta su muerte en 1635. El poeta tiene 67 años al comenzar la acción y es ya el «monstruo de naturaleza» que diría también un Cervantes que, al final de sus días, tuvo que entonar su palinodia en honor del Fénix de los Ingenios. Pero así mismo, a esa edad, Lope es un dramaturgo que está viendo imitada, y aún sobrepasada, su escritura por los «pájaros nuevos», como Pedro Calderón de la Barca, que siguiendo las pautas por él marcadas en *El arte nuevo de hacer comedias*, llegan a competir con su dramaturgia, tan fundacional como excelsa, y con su poesía imbatible, como agudamente ha estudiado el director de estas Jornadas, Rafael González Cañal.

En 1629 hace ocho años que ha muerto Felipe III, entusiasta defensor de Lope, accediendo al trono Felipe IV, de niño fervoroso lopista, pero que, a merced de su valido, el Conde-Duque de Olivares, se torna más favorable a los nuevos aires. Una renovación generacional con los artistas sevillanos de Olivares, como Velázquez, o dramaturgos impetuosos como Calderón.

Lope, herido en su ánimo y salud por la postración de su última amante, Marta de Nevares, a la que conoció ya cura, y por una competencia que no le priva de su aura en la Villa, ni aún en la Corte, recapacitando sobre su obra, observa que por servir al vulgo la ha descuidado más de lo que su talento podía necesitar.

Así, Lope de Vega se enfrenta, no sin preocupaciones económicas por la mala administración de sus haberes, al reto de escribir «cosas más severas» que hasta entonces, como una «tragedia al estilo español», *El castigo sin venganza*, y *La Dorotea*, «ni comedia ni novela», siendo todo; a la manera de *La Celestina* de Rojas, que admiraba.

Esos serán los intentos en los que Lope tendrá una ayudante, la hija de Marta de Nevares, y suya, a la que llamará «sobrina», Antonia Clara, de la que se enamora, más como padre que como varón. A la joven la rondará un caballero de la orden de Santiago, protegido de Olivares y ayuda de cámara de Felipe IV, llamado Cristóbal Tenorio, que al final raptará a la joven para desconsuelo del poeta, auténtico conflicto de la obra. Antonia Clara será, a la postre, la última de sus Doroteas, en una larga nómina de mujeres, que comenzó de los diecisiete a los veintidós años de Lope, con su loco amor por Elena Osorio, protagonista de *La Dorotea* lopesca, hija del empresario teatral Jerónimo Velázquez, que estaba encantado de la relación porque el poeta le surtía de obras...

En *Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere*, se sigue la creación por el Fénix de *El castigo sin venganza* y, sobre todo, de *La Dorotea*, en donde en una permanente metateatralidad, admirablemente resuelta en escena por Ainhoa y sus actores, Antonia Clara traza, guiada por Lope, el personaje y las acciones de Dorotea, emulando a Elena Osorio en su relación con aquel joven que beneficiaba al padre de su amante con comedias de capa y espada. Al tiempo, en la peripecia de la tragicomedia, el personaje que interpreta al seductor Tenorio incorporará al Lope joven, Fernando, enamorado de Dorotea.

En el prólogo del libro, Ainhoa, a este respecto, como dramaturgista y directora de la función, indica que: «La obra propone dos planos de acción: el real, que cuenta los últimos años del autor, y el imaginario, que relata el argumento de *La Dorotea* y las peripecias de un joven Lope tras el primer amor o desamor, que lo dejó marcado siempre (una suerte de *Shakespeare in love*). Dos niveles que plantean un reto para la puesta en escena. Quizá contrariamente a lo que diría la lógica, he decidido darle una mayor modernidad al plano más próximo al pasado, el de la juventud de Lope; porque la juventud siempre es más avanzada, más osada y rupturista. Nuestro Fernando sustituye el caballo por la moto, y ambos jóvenes incluso rapean sutilmente en la propuesta escénica».

Por su parte, el editor, en su presentación, se refiere a estas palabras de la directora: «Ainhoa acaba de mencionar los “dos planos de acción” de esta obra. Teatro dentro del

teatro, hay en ella un juego permanente, e incluso Lope, *auctor* en el triple sentido de la palabra, es el director de escena para representar su propia *Dorotea*, y se desdobra ante el actor y el espectador de hoy para que se ponga en situación “en aquel Madrid” del XVII».

Personaje fundamental de la obra, para Ainhoa y para mí, en la madrileña casa de Lope, en la hoy calle de Cervantes, donde transcurren las acciones, fue, desde los comienzos de la escritura, y es, Lorenza Sánchez, «su ama de llaves y consejera, tras ser su amante, actriz, cantante, lectora, correo, y, desde siempre, su buena cocinera, pero que, según Lope, no sabe de postres», como ella dice en la obra. Una Lorenza Sánchez que conduce el espectáculo desde su principio hasta su final.

Ainhoa se refiere en su prólogo a la deuda de la tal Lorenza con *La Celestina* de Fernando de Rojas, a partir de *La Dorotea* de Lope de Vega: «*La Dorotea* nos otorgaba la posibilidad de una mirada retrospectiva y la aparición de otro personaje fascinante, mito de la literatura española: *La Celestina*. Lope no podía dejar de tener su propia *Celestina*, su novela dialogada. En la obra, el personaje celestinesco lo asume Lorenza, amalgama de criadas y amantes que cuidan al autor, acostumbrado al mimo y al apoyo femeninos. Esta *Celestina* establece un moderno contrapunto que sale y entra de la acción para establecer complicidad con el público actual, buscando un espacio abierto y dinámico en el que el espectador colabora en la evolución de la ficción. Lorenza será una última amante de Lope, que hablará por boca de sus predecesoras y que pondrá al escritor en su sitio; ese escritor que no perderá jamás su vitalismo y sus deseos de amar».

Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere, tras Almagro, seguirá su itinerario por esta España que tanto debe a aquel «monstruo de naturaleza». Ainhoa Amestoy, titula el prólogo citado con el epígrafe «Un homenaje al teatro», y es lo que hemos querido que la representación de la obra y el propio texto sean. Lope revolucionó el teatro español y, con él, a través de sus muchos seguidores, en el XVII y después, el teatro occidental, aunque seamos demasiado cautos en pregonarlo. Su gran tragedia, *El castigo sin venganza* y *La Dorotea*, ensambladas en *Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere*, son siempre faros para nuestra escena.

Almagro, 14 de julio de 2021

ÍNDICE

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL
Palabras preliminares 7

Programa 12

Los grandes autores y la materia portuguesa

IGNACIO ARELLANO
Acudamos a lo eterno: *El príncipe constante* de Calderón,
y los caminos del desengaño 17

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS
Mensajes encriptados en torno a la *Restauração* portuguesa:
La tragedia del duque de Berganza y *Obrar bien en la privanza*,
hacia un canon teatral ibérico 47

FRANCISCO FLORIT DURÁN
Portugal: espacio escénico en el teatro de Tirso de Molina 63

FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO
«*O nome lhe puseram, que inda dura*» Doña Inés de Castro
en la mitología de los amores desgraciados: *Reinar después de morir* 79

JUAN MATAS CABALLERO
La materia portuguesa en una comedia colaborada del Siglo de Oro,
También la afrenta es veneno, de Vélez, Coello y Rojas Zorrilla 101

Dramaturgos y dramaturgas portuguesas

DAVID FELIPE ARRANZ
Autos, farsas y graciosos amores de la escuela de Gil Vicente:
autores, personajes y otros prodigios 147

KATERINA VAIPOULOS

Juan de Matos Fragoso y la «materia portuguesa»:
Ver y creer, el Rey don Pedro de Portugal y doña Inés de Castro 163

ELENA MUÑOZ RODRÍGUEZ

Reyes piadosos y reyes tiranos en el teatro de Jacinto Cordeiro 179

ANTÍA TACÓN GARCÍA

Las escritoras portuguesas de la comedia nueva:
de Ángela de Acevedo a Joana Teodora de Sousa 195

Crónicas de los coloquios

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ

Crónica del coloquio sobre los montajes de *Reinar después de morir*
de Vélez de Guevara 209

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL

Crónica del coloquio sobre la representación de *El príncipe constante*,
de Calderón de la Barca, por la CNTC (2020) 221

Libros en escena

Almudena García González

La mujer, protagonista en el teatro español del Siglo de Oro 229

KATERINA VAIPOULOS

Catálogo razonado de las obras de Juan de Matos Fragoso 235

IGNACIO AMESTOY

Cuando Lope quería, quería 243



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

ISBN 978-84-9044-530-3



9 788490 445303

<http://publicaciones.uclm.es>