

## VARIACIONES DEL DRAMA HISTORIAL EN LOPE DE VEGA

JOAN OLEZA (Universitat de València)

CITA RECOMENDADA: Joan Oleza, «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 151-187.

Fecha de recepción: 09-09-2013 / Fecha de aceptación: 20-10-2013

## RESUMEN

A partir de la exposición de los fundamentos que subyacen a la investigación presentada, y que la vinculan a otras anteriores, y en los que se aborda el concepto y las características del drama historial en Lope de Vega, el ensayo se centra en la distinción de dos modos fundamentales del drama historial: la conmemoración de hechos históricos famosos, por un lado, y el análisis del conflicto moral, casi siempre de índole privada, que estalla en circunstancias históricas concretas, por el otro. Estas dos grandes estrategias de significación, la propia de la construcción de una memoria colectiva, asociada a la de la identidad de la naciente nación, y la propia de la exploración de la identidad privada, su subjetividad y sus conflictos, configuran las dos grandes ramas del drama historial de Lope. En casos excepcionales esta diversificación de las estrategias puede observarse con toda precisión en las variaciones sobre un mismo asunto. Tal es el caso de los dramas dedicados a la figura del rey de Portugal João II, dos de los cuales, la *Primera* y la *Segunda parte de El príncipe perfecto*, constituyen una clara conmemoración de hechos famosos públicos, en este caso de un rey ejemplar, mientras que el tercero, la tragedia de *El duque de Viseo*, supone el análisis pormenorizado de un conflicto ético-político, que pone en primer plano el choque de sujetos individuales, y especialmente el que se produce entre el Rey y el duque de Viseo. La diferencia de las estrategias dramáticas seguidas en estas obras determina una imagen completamente diferente de la figura histórica del rey, que aparecerá como príncipe perfecto en unas, y como hombre capaz de perversión y de injusticias en la otra.

PALABRAS CLAVE: Variaciones del drama historial, conmemoración de acontecimientos, análisis de conflictos individuales, Lope de Vega, *El príncipe perfecto* I y II, *El duque de Viseo*.

## ABSTRACT

Starting from the presentation of the principles underlying the current research and that link it to previous studies —principles which deal with the concept and features of *drama historial* (historic drama) in Lope de Vega—, the essay focuses on the distinction of two fundamental modes of *drama historial*: the commemoration of famous historical events on the one hand, and moral conflict analysis, almost always of private nature and exploding in specific historical circumstances, on the other hand. These two major strategies of significance, the one being characteristic of a collective memory, associated with the identity of the nascent nation, and the other one exploring private identity, its subjectivity and its conflicts, constitute the two major branches of Lope's *drama historial*. In

exceptional cases, this diversification of strategies can be seen with precision in variations on the same subject. Such is the case of plays dedicated to the figure of the king of Portugal João II, two of which, the *First* and the *Second part of The Perfect Prince*, are a clear commemoration of famous public events, in this case about an exemplary king, while the third, the tragedy of *The Duke of Viseo*, is a detailed analysis of an ethical-political conflict which stresses the clash of individual subjects, and especially that between the King and the Duke of Viseo. The differences in the dramatic strategies followed in these works determine a completely different image of the historical figure of the king, who appears as a perfect prince in the first and second dramas, and as a man capable of perversion and injustice in the third.

KEYWORDS: Variations of *drama historial* (historical drama), commemoration of events, analysis of individual conflicts, Lope de Vega, *The Perfect Prince* I and II, *The Duke of Viseo*.

## I. FUNDAMENTOS<sup>1</sup>

Tengo la incorregible manía de comenzar muchos de mis trabajos enlazando la investigación nueva, que presento, con las que la han precedido, e insertándola en el marco en que la concibo.

Debe de ser una consecuencia de mi educación en los jesuitas y del miedo que me ha quedado desde entonces a que se me escape algún hereje suelto.

Así que esta no podía ser menos y habré de evocar aquí cierto disentimiento reciente con Marcelino Menéndez Pelayo y su clasificación de los dramas históricos de Lope de Vega (Oleza 2012a:65-70). Don Marcelino excluía las dos partes de *Don Juan de Castro* de sus *Comedias de asuntos de la historia patria* y, desde un punto de vista propio del siglo XIX, creador de la historia moderna, no hay duda de que él tenía razón. El fundamento histórico, o más bien legendario, de estas dos piezas es mínimo, y se reduce a la descendencia del linaje de los Castro del rey don García de Galicia, titular de un reino de este nombre a principios del siglo X. En esa etapa el reino de Galicia coincidió en el tiempo con el condado de Barcelona, que también hace acto de presencia en la obra. Todos los demás datos son inexactos: no hubo un príncipe de Galicia del linaje de los Alarcos, no hubo intervención ni normanda ni inglesa en Irlanda hasta el siglo XII, no hubo un Moncada conde de Barcelona en esta época... Por lo demás, el argumento está lleno de andanzas y aventuras de una invención muy libre que acerca mucho estas piezas a las comedias novelescas o a los dramas palatinos. La acción, en su conjunto, es enteramente ficticia, y ningún acontecimiento histórico incide en ella. También los personajes que intervienen en la acción, salvado el posible fundamento genealógico del protagonista, son ficticios.

Pero si desde el punto de vista propio del XIX nos trasladamos al propio del siglo XVII, donde los relatos bíblicos y las leyendas hagiográficas tenían una estricta consideración histórica, donde las fábulas sobre los orígenes de España podían entrar en la *Crónica General*, de la mano de un Florián Ocampo, y donde las historias

---

1. Este trabajo cuenta con el patrocinio del Plan Nacional I+D+I, por medio del proyecto del Plan General, FFI 2012/34347, y del proyecto Consolider «Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación», CSD 2009/00033.

genealógico-nobiliarias se convirtieron en uno de los géneros de moda de la prosa histórica, entonces las cosas comienzan a cambiar. Y las dos comedias dedicadas a *Don Juan de Castro* tienen un carácter genealógico bien reconocible, al traer a escena mediante el protagonista, don Juan, hijo del príncipe de Galicia, la descendencia real del linaje de los Castro en Galicia, descendientes por línea directa, según una de las interpretaciones más consolidadas en la genealogía contemporánea,<sup>2</sup> de quien fuera primer rey de Galicia, don García, muerto en prisión en 1090. Es obvio que esta intención genealógica del poeta está relacionada con el conde de Lemos y antes marqués de Sarria, descendiente de la rama principal de los Castro, de quien fue servidor Lope de Vega, a quien siempre mostró una gran deferencia, y cuya elevada posición en la corte, refinada cultura y afición a las letras convirtieron en el mecenas literario más solicitado de su tiempo. Lope escribió en homenaje a su genealogía no solo la *Primera* y la *Segunda parte* de *Don Juan de Castro*, sino también *La desdichada Estefanía*, obra en la que pueden leerse expresiones como estas: «Los Castros sois descendientes de los Reyes» (p. 923), y que acaba prometiendo, por boca de Belardo, una «segunda comedia», con «lo que a la historia falta» (p. 983). Esta segunda parte quizá fuera *El pleito por la honra o el valor de Fernandico*, pero no es nada seguro que sea obra de Lope. No se detienen aquí los homenajes a la ilustre familia: el mismo Fernán Ruiz de Castro legendario vuelve a aparecer, ya viejo, en *Las paces de los Reyes y judía de Toledo*, y otro Ruiz de Castro, ahora en el siglo xv, lo hace en *La piedad ejecutada*, mientras que un don Juan de Castro protagoniza en el Portugal del rey Manuel el drama *La mayor virtud de un rey*.

Los dramas genealógicos se alimentaron de la abundantísima cosecha de las genealogías nobiliarias de los siglos xvi y xvii, que eran aceptadas como género histórico por más fábulas y leyendas que admitieran en sus renglones, por lo que habrá que reconocer que estos dramas ostentan la misma estrategia que otros del mismo tipo, como *Los Porceles de Murcia*, *Los Ramírez de Arellano*, *Los Tellos de Meneses*, o *Los Prados de León*, aunque servida en *Don Juan de Castro* con el mayor grado de fantasía. Por otra parte, y abundando en esta estrategia, quedan las palabras del propio Lope en la dedicatoria de la *Primera parte* al conde de Cantillana, que declara que hay «historia en verso y poesía en prosa», por lo que su *Don Juan*

---

2. Sobre las divergencias entre los genealogistas a propósito del origen de los Castro, véase, como estado de la cuestión reciente, Pardo de Guevara [2000].

*de Castro* es «historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida, fábula poética» (Case 1975:226).

El análisis precedente me ha permitido señalar lo que pienso que son las condiciones mínimas que un drama debe cumplir para ser considerado histórico en esta época y en la producción de Lope:

- Las circunstancias de espacio y época de la acción han de proporcionar un cierto marco histórico, por vago o incluso desajustado que resulte con respecto al relato histórico que hoy conocemos, pero no bastan por sí mismas para sustentar el carácter histórico del drama.
- Para ello es necesario que incidan de alguna manera en la acción del texto, cuando esta o una parte de esta no sean ya de por sí históricas, sino ficticias.
- No podría entenderse, tampoco, un drama histórico sin algún personaje tenido por histórico, sea en la posición de protagonista, de coprotagonista, de antagonista, de testigo de los hechos o de personaje secundario que interviene en la acción, a veces para sancionarla.
- Los aspectos pragmáticos son especialmente decisivos: cuando se dispone de datos pertinentes acerca de la intención del poeta de situar históricamente los acontecimientos, no puede dudarse de su carácter historial; de la misma manera, cuando se sospecha que la recepción del público no fue en clave historial, por desconocer los antecedentes, el carácter historial ha de ponerse entre paréntesis, o en segundo plano. Tanto *El castigo sin venganza* como *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* proceden de sendas novelas de Bandello, y en ambos casos Bandello reconoce haberse basado en acontecimientos realmente sucedidos en el pasado, sin embargo, al no proceder de leyendas españolas, bien conocidas por el público, es más que probable que fueran percibidas en clave de libre invención. El género histórico, en textos literarios, parece exigir un pacto de audiencia (o de lectura, en su caso) por el que autor y espectadores asumen que lo que se cuenta o representa, o parte de lo que se cuenta o representa, acaeció en el pasado, por más licencias que la poética autorizara a utilizar para su ornato. Por esta presión sobre la calificación del drama tanto de la intención del poeta como de la recepción del público, que suponen la intervención de

factores subjetivos, y que además nosotros podemos desconocer, es por lo que a mí me gusta más usar el adjetivo *historial*, propio de la época, que el de histórico, que parece obligarnos a unas condiciones más exigentemente restrictivas.

Lo que se deduce de todo lo dicho es que la relación de Lope y de sus espectadores con la materia histórica era bastante más laxa que la que manteníamos nosotros hasta que el debate de los últimos quince años entre los historiadores nos ha hecho conscientes de los usos públicos del pasado, y de cómo en el espacio social se dan usos de la historia en que intervienen agentes muy distintos de los historiadores profesionales: desde los políticos a los guías turísticos, pasando por los escritores. Los corrales de comedias del XVII constituían un espacio público en el que poetas, actores y espectadores colaboraban en el uso del pasado y en la creación de una memoria colectiva muy lejos de la dirección crítica que por aquel entonces trataban de imprimirle a la historia historiadores profesionales como Ambrosio Morales o como Jerónimo Zurita, pero no tan lejos de la concepción de la historia de otros historiadores como Florián Ocampo, Andrés Bernaldez, Pero Mejía o el propio padre Mariana, más propicios a aceptar como histórico lo legendario. De ahí que no sea nada extraño contemplar las variaciones que Lope imprime a su sinfonía histórica. Lo podemos contemplar tan fiel a sus fuentes como en las comedias bíblicas (Oleza 2012b), en las de sucesos contemporáneos (Usandizaga 2010), o como nos muestra en la preciosa documentación de la *Historial Alfonsina*, en la que sorprendemos al poeta en su taller, trabajando sobre los materiales históricos que le entrega don Francisco de Aragón, conde de Ribagorza (Ferrer 1991). Pero lo podemos contemplar también haciendo un uso muy libre de personajes, reinos o señoríos, títulos nobiliarios, acontecimientos y situaciones históricas, como acabamos de comprobar en *Don Juan de Castro*.

Los grados de intensidad histórica pueden llegar a ser por consiguiente bastante diferentes. De otra manera lo ha dicho, no hace mucho, Florencia Calvo [2007], cuando establece una clasificación de los dramas históricos de Lope en gran medida gobernada por el grado de libertad que Lope se concede frente a la materia histórica, distinguiendo en los dos extremos de la escala el grado mínimo de las que ella llama «crónicas dramatizadas», que son aquellas en que la materia dramática se subordina a la necesidad de contar la historia, como en el caso de *El último godo*

o *El Brasil restituido*, y el grado máximo, que califica de «tragicomedias nuevas», porque en ellas se consuma la sumisión de la materia histórica a las reglas de juego de la «Comedia Nueva», entendida como tragicomedia.

En un ensayo ya lejano, de 1981, distinguía yo tres grados de implicación de los hechos narrados en una trama histórica o legendaria. El más débil es aquel en que la circunstancia histórica es un escueto marco ambiental, generalmente proporcionado por topónimos de ciudades, reinos o señoríos, alusiones a situaciones históricas (la cautividad en Argel, por ejemplo), o nombres de reyes y títulos históricos, y privado de acontecimientos específicos que lo caractericen como momento histórico concreto, de modo que los únicos hechos argumentales son los particulares que se insertan en ese marco. No son muchos, en verdad, y suelen ser dramas que contienen rasgos de otros géneros, por lo que están en la frontera misma de lo histórico. Son casos como la *Primera y Segunda parte de Don Juan de Castro*, o como *Querer la propia desdicha*.

Un segundo grado lo representan los dramas en que el marco histórico, con circunstancias específicas que lo caracterizan, sí tiene una incidencia importante sobre los hechos representados, aunque estos no producen efectos mayores en la circunstancia histórica. Puede ocurrir entonces que el protagonista no sea un personaje histórico, sino ficticio, pero también puede ocurrir lo contrario, que sea un personaje histórico de acción exclusivamente privada. Sea como sea el protagonista, otros personajes históricos no protagonistas pueden aparecer en la acción, marcándola con su intervención. Es el caso muy habitual de los reyes que, al final de la acción, se hacen presentes para sancionar el desenlace, sin haberse mezclado previamente en los hechos. *La mayor virtud de un rey* sería un buen ejemplo de este tipo de obras. Otros: *Los Ponces de Barcelona*, *El caballero de Olmedo*, *El amigo hasta la muerte*, *Donde no está su dueño está su duelo*, *Porfiar hasta morir...*

El tercer y más intenso grado es el de la intersección de los hechos públicos y los privados, cosa que se produce especialmente cuando el protagonista es un personaje histórico, de hechos conocidos, cuya acción se despliega sobre ambas vertientes, la pública y la privada. Es el caso de:

1. Héroes de la tradición épica como el Bernardo del Carpio de *El casamiento en la muerte*, o los siete infantes de Lara y su hermano bastardo en *El bastardo Mudarra*.

2. Reyes históricos, protagonistas o coprotagonistas de la acción, como el rey don Pedro el Cruel en las *Audiencias del rey don Pedro*, el rey don Sancho el Bravo en *La Estrella de Sevilla*, el rey don Juan II de Portugal en *El duque de Viseo*.
3. Personajes aportados por crónicas, genealogías y leyendas, con hechos conocidos, aunque de índole más particular, como el Garcilaso de la Vega de *Los hechos de Garcilaso*, el Veinticuatro de *Los Comendadores de Córdoba*, el soldado de fortuna García de Paredes de *La contienda de García de Paredes*, el Fernando Ruiz de Castro de *La desdichada Estefanía*.

Pero también es el caso de protagonistas imaginarios que se mueven dentro del entramado de circunstancias históricas precisadas y en contacto con personajes históricos de primer orden, como el don Juan de Meneses de *La discreta venganza*, el don Álvaro Núñez de *La fortuna merecida*, la Laurencia de *Fuenteovejuna* o la Casilda y el Peribáñez de su drama homónimo.

Con un criterio análogo a este de los personajes, se podría juzgar el entrecruzamiento de circunstancias y acontecimientos históricos con circunstancias y acontecimientos ficticios. Afloraría entonces en todo su esplendor aquella epopeya histórica que Menéndez Pelayo imaginó al disponer todos los dramas históricos de Lope en sucesión, ordenados por la época y el reinado al que afectaban, componiendo una única y monumental representación de la historia patria. Solo que, desde mi punto de vista, no se trataría tanto de ese monumento a la patria, como de establecer qué acontecimientos históricos y qué territorios interesaron a Lope y qué otros descartó, y hasta qué punto los utilizó para conmemorar hechos famosos, tal como habían llegado a su conocimiento por los romances, las crónicas, las genealogías, las biografías y las historias generales o particulares, o los utilizó como bastidores sobre los que proyectar conflictos no específicamente históricos, dramas ficcionalizados de elevada intensidad política o moral.

En todo caso, y siguiendo con nuestro discurso sobre la variedad de lo histórico, no solo dan cuenta de ella los grados de espesor histórico, sino también las movedizas fronteras interiores y exteriores del género histórico. Solo recientemente establecí una gran divisoria que atravesaba todo el género (Oleza 2012a), distinguiendo entre dramas de hechos famosos públicos y dramas de hechos particulares. La división me parece esencial para poder comprender lo que un filósofo como

Charles Taylor [2006] ha definido como «las fuentes del yo» moderno, una nueva percepción de la vida individual que crece hacia dentro y crea una dimensión de interioridad, al tiempo que se inserta en el marco de la vida corriente, no de una vida idealizada o heroica. O dicho de otro modo, para poder captar el momento preciso en que un personaje que se siente yo, y que se reconoce como tal, se incorpora con sus acciones propias a la historia, como un agente de acontecimientos real o potencialmente históricos. Y eso es lo que hacen los dramas de hechos particulares, desentendiéndose de la pura conmemoración de personajes y de acontecimientos unidimensionalmente públicos.

No obstante, las fronteras entre unos y otros no siempre son fáciles de establecer. No es nada extraño que el sujeto de los dramas de hechos particulares protagonice acontecimientos públicos junto a los privados que determinan la acción: en *El casamiento en la muerte*, por ejemplo, la acción fundamental es la recuperación del honor familiar del bastardo Bernardo del Carpio, pero se intercala en ella un acontecimiento histórico-legendario tan relevante como la batalla de Roncesvalles; García de Paredes y Juan de Urbina intercalan sus hazañas, incluido el asesinato de la propia esposa por este último, con la entrada del Gran Capitán en Nápoles, con la batalla de Pavía o con el saco de Roma. A veces, el protagonista tiene una identidad inequívocamente pública, como en el caso de los reyes, y resulta imposible deslindar objetivamente los asuntos privados de los públicos desde una perspectiva de época, pues los reyes de la sociedad cortesana habitan únicamente en la esfera de lo público (Elías 1982), y hasta sus actos más íntimos, como el levantarse de la cama por las mañanas o los coitos reales, se traducen en ceremonias y asuntos de índole pública. Sin embargo, el dramaturgo puede acentuar el carácter pasional, a veces secreto, de sus actos, en coincidencia con el sentido moderno de lo privado, y entonces tomamos la decisión de definirlos principalmente como hechos particulares de los protagonistas públicos, conscientes de que lo hacemos desde un punto de vista actual. Tales son los sentimientos de desconfianza, de antipatía invencible, de celos, de envidia, de odio que Juan II de Portugal experimenta por el duque de Viseo en la tragedia de este nombre, y que no se aquietarán en él hasta ordenar y ejecutar su asesinato, y tal es el deseo lujurioso de Sancho el Bravo por Estrella Tavera, que le impulsará a ordenar el asesinato de su inocente hermano en *La Estrella de Sevilla*.

Pero sean cuales sean los deslizamientos, los desbordamientos, las zonas francas, entre dramas historiales de hechos públicos y dramas historiales de hechos

particulares, cada vez me parece más evidente que las direcciones a las que apuntan, los objetivos que persiguen o las estrategias que ponen en juego son alternativas, y que para hacer aflorar lo que el teatro de Lope tiene que decirnos a nosotros, ciudadanos del siglo XXI, es más relevante destacar las diferencias entre ambos géneros que sus zonas de contaminación mutua.

En Oleza [1997:xli], me atrevía a afirmar que «la gran mayoría de los dramas históricos de Lope pueden ser clasificados como dramas de hechos famosos, que hacen de la teatralización no tanto una lección de historia como una celebración dramática de hechos ya conocidos, famosos, en los que confluyen la cultura y la sensibilidad del dramaturgo y su audiencia». Es un género en todo caso que parece correr en paralelo al de la pintura histórica, que nace por la misma época, con los encargos de Felipe II para el monasterio de El Escorial (el fresco de la Batalla de la Higuera) y llegan a su culminación con los de Felipe IV para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, dejando en medio obras maestras como el *Carlos V a caballo en Mühlberg*, del Tiziano, o *La rendición de Breda* de Velázquez, para no hablar de los retratos de corte del Tiziano, de Van Dijk, de Antonio Moro, de Carreño o del propio Velázquez. Hoy, no obstante, me siento obligado a constatar que una buena parte del universo del drama histórico de Lope no se corresponde con esta condición de hechos famosos y que si a los dramas de hechos famosos los caracterizaba la conmemoración de acontecimientos y personajes públicos, los dramas de hechos particulares se orientan al análisis del conflicto personal y de sus circunstancias. En un trabajo reciente (Oleza 2012a), estudié los dramas de hechos particulares precisamente a la luz de estos conflictos, y llegué a la conclusión de que es posible aislar una serie limitada de conflictos básicos de índole privada que caracterizan esa nueva subjetividad individual que se abre, en toda Europa, con la crisis del Renacimiento, y que Lope fue capaz de captar. Si el drama de hechos famosos públicos desempeña una tarea de agente de la memoria histórica, de herramienta al servicio de la construcción de una identidad colectiva, y se asocia con el movimiento de gestación de los estados nacionales modernos, el drama no menos historial de hechos particulares apunta hacia el análisis en profundidad de los conflictos del individuo en su entorno histórico concreto. Conmemoración frente a análisis. Son dos estrategias distintas, y es en esta divergencia de objetivos y de procedimientos donde pretendo situarme ahora.

## II. LOS DRAMAS DEL REY DON JUAN II DE PORTUGAL

Los dramas acerca del rey don Juan II de Portugal constituyen un escaparate privilegiado para comprobar estas variaciones del drama histórico. Son tres comedias dedicadas al mismo protagonista, se enmarcan en la misma época, en el mismo reinado, en el mismo marco territorial —el Portugal de la segunda mitad del siglo xv—, y están escritas las tres con pocos años de diferencia. La primera de estas obras, *El duque de Viseo*, calificada por Lope como «tragicomedia» en el título y como «tragedia» en los versos de despedida, fue escrita probablemente en 1608-1609, los años mismos del *Arte nuevo*, mientras que *El príncipe perfecto* es probablemente de 1614, y su segunda parte, de 1616, siempre según Morley y Bruerton [1968:383 y 384].

Las dos partes de *El príncipe perfecto* no tienen por objetivo tanto el contar lo que ocurrió «en verdad» como el celebrarlo, como tantos otros dramas que celebran los hechos de tal o cual linaje, o los de un rey, o que conmemoran un desastre nacional, una especie de castigo divino por los pecados de los reyes (*El postrer godo de España*), o una acción aislada y heroica (*Las famosas asturianas*), o una renombrada hazaña militar (*La Santa Liga*), o un crimen execrable (*El niño inocente de La Guardia*) o lastimoso (*El Hamete de Toledo*). En el drama historial de Lope los conflictos pueden ser tan varios como las épocas, los territorios o la naturaleza de los casos por los que se interesa, pero ya desde la primera de sus obras históricas, *Los hechos* (propalados por la alegoría de *la Fama*) de Garcilaso de la Vega, sobrevuela sobre ellos el carácter de hecho notable, extraño, meritorio, milagroso, sorprendente, raro, nunca visto, digno en suma de la fama, que exige ser celebrado o conmemorado, haciendo de esta manera del teatro público un agente de primer orden en la creación y perpetuación de la memoria colectiva.

Y es que este es uno de los mandatos que Lope ordena cumplir al drama histórico, y que estudié en otra parte (Oleza 1997).<sup>3</sup> Véanse si no las palabras que subrayo en la dedicatoria de *La campana de Aragón* (*Parte XVIII*, 1623): «nadie podrá negar que *las famosas hazañas* o sentencias, referidas al vivo *con sus personas*,

3. Uno de estos mandatos se refiere al impacto del teatro sobre sus audiencias, mayor que el de la lectura: «La fuerza de la historia representada es tanto mayor que la leída» (dedicatoria de *La campana de Aragón* en la *Parte XVIII*, de 1623), pero este principio avala por igual a todos los dramas históricos de Lope, y justifica su dedicación al género, por lo que no nos sirve gran cosa para lo que tratamos aquí. Las distintas *Dedicatorias* particulares de comedias (no de *Partes de comedias*) se citan en este y en otros pasajes por la edición de Thomas E. Case [1975], para mayor comodidad, pues allí se encuentran todas reunidas.

no sean de grande efecto para renovar *la fama* desde los teatros a *la memoria* de las gentes». Según este principio, el teatro es un agente de creación y de renovación de la memoria colectiva, y especialmente de la histórica, que a su vez es un factor decisivo de la identidad colectiva, del sentimiento de pertenencia de las comunidades y los pueblos, que comparten gracias a esta memoria un conjunto de referencias históricas con las que se identifican como un nosotros, y que le sirven de vínculos. Su función estriba en convertir los teatros en cajas de resonancia de los nombres y los acontecimientos famosos que importan a nuestra memoria. Y Lope asume plenamente que la historia de Portugal, o la de Navarra, o la de Aragón, o la de Cataluña, deben formar parte de la memoria de un reino que ha alcanzado la unidad integrando reinos y territorios diferentes, lo que no impide un sentimiento de protagonismo y de hegemonía castellanos bien patente en la mente de Lope.

Un segundo mandato, el de la utilidad de la historia para el regimiento del presente, tiene también aplicación directa en estos dramas. En su respuesta al encargo de don Francisco de Aragón para que escribiera la *Historial alfonsina*, Lope propone acompañar la segunda comedia de una segunda loa, que versaría sobre «la utilidad de las comedias historiadas» (Ferrer 1991:195). Es el tópico ciceroniano de la historia como *magistra vitae* sobre el que tanto insistieron los humanistas. De Maquiavelo o de Hernando del Pulgar a Luis Vives, Fox Morcillo, fray Jerónimo de San José, el padre Mariana, o Montaigne, todos están de acuerdo en ello, pero tal vez no haya otra glosa tan artificiosa y bella como la de Saavedra Fajardo: «Gran maestro de príncipes es el tiempo. Hospitales son los siglos pasados, donde la política hace anatomía de los cadáveres de las repúblicas y monarquías que florecieron, para curar mejor las presentes. Cartas son de marear en que con ajenas borrascas o prósperas navegaciones están reconocidas las riberas, fondeados los golfos, descubiertas las secas, advertidos los escollos y señalados los rumbos de reinar...» (*Idea de un príncipe...*, empresa XXVIII). Y esto es lo que hace *El príncipe perfecto*, pero aplicando la enseñanza del pasado al arte de gobernar. Como escribe Antonio Carreño [2009:35], «se sitúa en las coordenadas topológicas del género del *speculum principis* [...] instruye sobre cómo debe reinar el buen monarca». La obra se llena de alusiones al respecto, desde los mismos paratextos. En una copia manuscrita de la segunda parte que hay en la Biblioteca Nacional el título que consta es *El príncipe perfecto. Cómo ha de ser un buen rey*, y en su última hoja, después de las licencias, Paz y Meliá [1934:451] indica que puede leerse una despedida diferente de la obra: «y

aquí la comedia acabe / de cómo será un buen rey». También añade que en la licencia se da permiso a Alonso Riquelme, autor de comedias, para representar la intitulada *Cómo ha de ser un buen rey y príncipe perfecto*. Y en la dedicatoria de la obra al marqués de Alcañices, en la *Parte XVIII* de sus comedias, escribe Lope que «el rey don Juan II de Portugal [es] espejo verdaderamente de toda perfección», dicho lo cual lo relaciona de inmediato con «el nuestro», esto es, con el príncipe Felipe, futuro Felipe IV, «tan divino ejemplar en tan tiernos años» que no necesitaría de este ejemplo, «a no ser justo proponer estas excelentes acciones en mayores progresos a todo heroico príncipe» (Case 1975:192). Son estas palabras las que inclinaron a Menéndez Pelayo [1925:V, 173] a suponer que las dos partes «de este drama pedagógico sobre las obligaciones de la realeza» debieron ser escritas para la particular instrucción del príncipe Felipe, pues constituyen una verdadera «política en acción y en ejemplos». En el acto II de la *Segunda parte* vemos actuar al Rey de maestro de su propio hijo, el príncipe Alfonso, enseñándole a gobernar y a renunciar al amor de una dama que lo es de su instructor, don Lope de Sosa, a poner por encima del deseo la ley de la amistad. Todo lo contrario de lo que hará el mismo rey en la tragedia de *El duque de Viseo*, pero esta es otra historia.

Un tercer principio atañe a las licencias a que tiene derecho la poesía ante la historia. Lope de Vega discernía claramente lo que era fábula de lo que era historia en sus propias obras: «Años ha que escribí la descendencia de los Porceles —dedicatoria de *El serafín humano* (*Parte XIX*, 1624)—, no la historia sino la fábula [...]. Donde seguí la verdad fue en la comedia de los Peraltas». Y en la nota «Al lector» de *El valiente Céspedes* (*Parte XX*, 1625), dice: «Adviértase que en esta comedia los amores de don Diego son fabulosos y solo para adornarla, como se ve el ejemplo en tantos poetas de la Antigüedad [...] Con este advertimiento se pueden leer sus amores como fábula, y las hazañas de Céspedes como verdadera historia de un caballero que honró tanto su nación, cuanto admiró las extrañas». Por eso el poeta no puede identificarse con el historiador, y el teatro reclama para sí el derecho a tomarse licencias, a exornar la historia, sin que por ello pierda su crédito: «Que aunque es verdad que no merecen nombre de cronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuese digno y verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que sirven a todo el poema de fundamento» (dedicatoria de *La piedad ejecutada*, *Parte XVIII*, 1623). Es decir, en todo drama histórico hay una parte histórica y una parte fingida, y la presencia de

esta no hace perder a la otra su legitimidad. Y esto es lo que le permite hablar de una historia teatralizada. En la dedicatoria de *Don Juan de Castro I*, en la *Parte XIX*, de 1624, que ya hemos citado, se lee: «repartieron entre sí las artes liberales, y cupo a las más famosas la historia y la poesía, *que todo puede ser uno*, aunque haya opiniones contrarias respecto de la verdad y la licencia, cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, *habiendo historia en verso* y poesía en prosa». Se puede hacer, por consiguiente, historia en verso. Tirso, en un conocido pasaje de los *Cigarrales de Toledo* (p. 123), lo dijo bellamente: «¡Como si la licencia de Apolo se estrechase en la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimiento de personas verdaderas, arquitecturas de ingenio fingidas!».

En las dos comedias de *El príncipe perfecto* los hechos históricos recorren buena parte del reinado de don Juan II, excluidos el comienzo y el final de su biografía. El primero contiene dos hechos importantes que Lope elimina de la representación. Uno es la campaña de África, en la que combatió cuando solo tenía dieciséis años junto a su padre, con la toma de Arcila en 1471 como principal hito, tras la que fue nombrado caballero junto al cuerpo muerto del conde de Marialva: la batalla no se representa, pero sí se alude a ella en el texto. El otro fue la guerra con Castilla y Aragón, a propósito de la sucesión al trono de Castilla, con la decisiva batalla de Toro, de 1475, que acabaría con las opciones de Juana la Beltraneja. Es obvio que este asunto no interesa a Lope, pues las dos piezas sobre el rey don Juan se orientan hacia la celebración de las paces de Portugal con Castilla y Aragón. En cuanto a la última etapa de la biografía de don Juan, Lope anunció en la despedida de la segunda parte una tercera parte, en la que sin duda tendría que haberse enfrentado a la representación de un acontecimiento tan espinoso como la muerte misteriosa del heredero príncipe Alfonso, en 1491, que provocó tantas sospechas sobre los Reyes Católicos, y que significó el final de los sueños de que Alfonso, por su boda con la princesa Isabel, llegara a reinar sobre el conjunto de la península Ibérica. Y también a otros dos sucesos fundamentales del reinado, la negociación del Tratado de Tordesillas, en 1494 (que comienza a insinuarse en el acto III de la *Primera parte*), y la muerte del propio Rey, un año más tarde, en 1495, entre otros sucesos. No obstante hay como un adelanto de esta última etapa en la entrevista de Cristóbal Colón y el Rey, ocurrida en marzo de 1493, y que es representada en el acto III de la *Segunda parte*, y en el anuncio bufonesco, por el gracioso Tristán, de la llegada triunfal a Lisboa de Vasco de Gama, de regreso de la India, por fin alcanzada, suceso que planificó

Juan II pero que no se cumplió hasta el reinado siguiente, el de don Manuel el Afortunado.<sup>4</sup>

Decía que, salvo el principio y el final, las dos piezas evocan el conjunto del reinado. Hay otra excepción: el enfrentamiento con la gran nobleza portuguesa, que trajo consigo la ejecución del duque de Braganza y el asesinato del de Viseo, así como la durísima represión que siguió a esta última muerte. De ambos acontecimientos se había ya hecho cargo Lope en su tragedia *El duque de Viseo*, unos años anterior, y aquí no vuelve sobre ellos.

Si ahora observamos la disposición de la materia en las dos partes de *El príncipe perfecto*, nos daremos cuenta de la cuidadosa distribución, casi por separado, de los acontecimientos históricos y de los ficticios. Lope sigue al pie de la letra los criterios expuestos en las dedicatorias citadas. Los acontecimientos ficticios se concentran en la intriga secundaria y son conducidos por un único cauce, el de la acción amorosa. En la *Primera parte*, son los amores del libertino don Juan de Sosa, hombre de confianza de Juan II, casi su privado, con la dama portuguesa doña Clara y la castellana doña Leonor, y de su lacayo Beltrán con las respectivas criadas. Aun así, esta intriga secundaria está ajustadamente articulada con la principal, la de los hechos famosos de don Juan. Y ello porque don Juan de Sosa es un caballero histórico de la corte portuguesa, y al menos una de las anécdotas que protagoniza, su participación en las justas y toros en honor del rey negro Benoí, exhibiendo su valor y su destreza ante toda la corte, está narrada en el capítulo 79 de la *Crónica de García de Resende*. Este don Juan de Sosa interviene además en los hechos históricos dramatizados, lejos de quedarse al margen, hace de embajador del Rey ante la corte de Castilla para negociar las bodas de los príncipes respectivos. A su vez, el Rey participa de forma activa en la intriga secundaria: primero, en la visita nocturna de don Juan a doña Clara, en las primeras escenas del primer acto, cuando le guarda la calle a su privado, lo que da lugar a su enfrentamiento con cuatro embozados, a la muerte de uno y a la huida de los otros tres. Esta muerte secreta, que culmina al arrojar el cadáver al río Tajo, será el antecedente de la aparición de la Sombra del difunto en el acto III, y del compromiso aceptado por el Rey de velar por la doncella que la muerte de ese caballero dejó desamparada, en una situación muy semejante a la que dio nacimiento a la comedia *El marqués de las Navas*, y

---

4. Llegó a la India, al actual estado de Kerala, el 20 de mayo de 1498. Puso el pie en Portugal, de vuelta, en septiembre de 1499.

también a una traza que se repite en Lope, la de la deuda con los muertos, presente en la *Primera y Segunda parte de Don Juan de Castro*, o en *El infanzón de Illescas*. Estas primeras escenas sirven para ilustrar la juventud de don Juan, que es como otros reyes mozos de Lope: un galán enamorado (se evocan sus amores históricos con Ana de Mendoza), arrogante, audaz, temerario, en bastantes ocasiones arbitrario y violento, y casi siempre despreocupado por las limitaciones que su condición de príncipe debería imponer a sus impetuosos deseos. En el cambio experimentado al recibir la corona refleja el mismo patrón que el príncipe Enrique en las dos partes de *King Henry The Fourth*, de Shakespeare, obra en la que veremos evolucionar al joven príncipe libertino, compañero de juergas y francachelas de Falstaff, hasta convertirse en el rey prudente que se distancia definitivamente de su conducta y amigos de juventud, y que así lo explica.

A partir de este momento, y ya convertido en rey, don Juan II seguirá interviniendo en la intriga ficcional. De él se enamora doña Clara, que se le ofrece, pero él le replica cortésmente que será con ella no un galán pero sí su protector.<sup>5</sup> Al final de esta *Primera Parte* nos llevaremos la sorpresa de que el Rey cambia de opinión y le propone tan cínica como secretamente ser su galán si se recluye en un monasterio donde puedan mantener veladamente su relación amorosa, cosa que ella acepta encantada. Quizá resuene aquí el eco de la segunda amante del Rey de la que las crónicas han dejado huella, doña Brites Anes de Santarém, *a Boa Dona*, hija de Álvaro Anes de Santarém. Por último, y como en tantas otras comedias, será el Rey quien resuelva la intriga amorosa, obligando a don Juan de Sosa a casarse con doña Leonor de Toledo y reservándose para sí, como queda dicho, a doña Clara.

Hasta aquí la acción secundaria, la ficticia, en la que vemos involucrados a los personajes históricos. En el otro lado, el de la acción principal, lo que hay es la conmemoración de los hechos famosos del Rey. La estructura es la misma que la de las comedias de santos, la de las comedias bíblicas que siguen la traza de los trabajos del patriarca (Oleza 2012b), o la de los dramas de hechos particulares con una traza de hechos famosos (Oleza 2012a). El argumento afloja su lógica interior para convertirse en la sucesión lineal de los hechos dignos de memoria y fama. Y estos hechos, en la *Primera parte de El príncipe perfecto*, son todos acontecimientos reseñados por las crónicas: la toma de Arcila; la renuncia del rey Alfonso V al trono tras

---

5. Menéndez Pelayo [1925:V, 179] sugirió que este episodio podría estar basado en una *novella* de Boccaccio.

la batalla de Toro y tras su viaje a la corte francesa, en beneficio de su hijo, con la consiguiente decisión de retirarse a Jerusalén, en 1477, lo que dio lugar a que don Juan fuese *alçado* Rey; la retractación posterior de don Alfonso de su decisión de abdicar, y también sus miedos a reclamarle la corona al hijo, por lo que se mantuvo alejado de la corte; la resolución de don Juan de renunciar de inmediato a la corona y de devolvérsela a su padre, acudiendo a la ciudad donde este se había refugiado; la ascensión definitiva al trono, a la muerte de su padre, en 1481; las embajadas a Castilla, para tratar las bodas entre los príncipes de ambos reinos;<sup>6</sup> la visita del rey negro Benói,<sup>7</sup> que suscita el eco de la política de exploración y de colonización del litoral occidental africano, en busca del camino de la India; la conversión de Benói al cristianismo y su bautizo, entre grandes fiestas públicas ordenadas por el Rey, en las que tienen lugar dos de las anécdotas que uno hubiera supuesto ficticias y que no lo son: el lucimiento en los toros de don Juan de Sosa, que la obra de Lope apenas adorna con un embozo con el que don Juan oculta su identidad, y con una capa dorada, que lo hará memorable; y el enfrentamiento del Rey con un toro escapado de su encierro y que corría furioso y libre por las calles: la crónica nos cuenta que el Rey, que iba a pie junto con la Reina, se puso ante ella embrazando su capa y sacando su espada, mientras sus cortesanos salían escapados en todas direcciones; afortunadamente, parece que el toro no les hizo caso y, dejándoles de lado, siguió su camino. Lope hará que el Rey, con su fuerza extraordinaria, ya mostrada en las primeras escenas, mate al toro de un solo tajo. También suben a escena las negociaciones previas al Tratado de Tordesillas sobre el reparto de los mares entre Portugal y España, obligadas tras el descubrimiento de Colón, y que traen a la memoria de los espectadores lo que fue el eje mayor de la política de don Juan II: la expansión

---

6. En la realidad histórica fueron muy complejas, con la fatigosa disolución de pactos previos (*as terciarias da Moura*), establecidos sobre don Alfonso y doña Isabel, y la ratificación de los nuevos, ahora entre doña Juana y don Alfonso, que a su vez contenían una cláusula que establecía que, si se cumplían ciertas condiciones, se volvería a los pactos primitivos, con la boda entre don Alfonso y doña Isabel. Véase al efecto la *Crónica de García de Resende*, cap. 61 (el asunto se sigue en los caps. 113 a 131). Por cierto, Lope se equivoca curiosamente, en la *Primera parte*, sobre los protagonistas de los pactos, pues según él es el hijo bastardo de Juan II, don Jorge de Lecastre, habido con doña Ana Hurtado de Mendoza, el que el Rey quería casar con la princesa castellana.

7. Benohí, quien por cierto no era un rey etíope, como dice Menéndez Pelayo, sino el rey de un reino en el golfo de Guinea. La *Crónica de García de Resende* nos informa que Benohí no fue a Portugal como Rey de su reino, como lo evoca Lope, sino como Rey depuesto por una conspiración, y para solicitar armas y ayuda para recuperar lo perdido, ofreciendo a cambio su conversión al cristianismo, que no sería el acto espontáneo y lleno de fe que quiso imaginar Lope. Véase el cap. 88 de la *Crónica* citada.

atlántica, los descubrimientos por tierra y por mar, las navegaciones y las fundaciones de colonias en lo que los portugueses bautizaron como «a carrera da India». Son evocados, asimismo, otros famosos sucesos: la llegada de la infanta Isabel a Sevilla, para de allí trasladarse a Portugal, donde la esperaba la ceremonia de sus bodas; el anuncio de la decisión de construir el Hospital de la Misericordia (cuyas obras solo se iniciarían tras la muerte del Rey); la llegada a Lisboa de Cristóbal Colón en marzo de 1493, empujado por la tempestad, tras su primer viaje a las Indias; y la conspiración para matarlo y ganar así una posición de ventaja en las negociaciones con Castilla para el reparto de los mares, una conspiración neutralizada por la actitud del Rey, que avisa al Almirante del peligro que corre y le insta a salir cuanto antes de Portugal. Estos son los hechos famosos de la *Primera parte de El príncipe perfecto*, los que le confieren un aire de crónica dramatizada, con un notable regusto de verdad histórica.

Entre los hechos históricos y los ficticios se da una categoría intermedia que nos reclama la atención. Son hechos cuyos accidentes son inventados, pero cuya sustancia es plenamente histórica, pues se trata de hechos habituales en la vida histórica de los personajes. Me refiero, por ejemplo, a las audiencias del Rey, a sus actos de justicia y de gobierno, que nos encarecen «sus dotes de príncipe justiciero, sus hechos y dichos prudentes y sentenciosos, sus fallos *ex aequo et bono*, de los cuales está llena la pieza. Algunos son por extremo candorosos, y recuerdan la jurisprudencia de Sancho Panza más que la de Salomón», escribe con agudeza Menéndez Pelayo [1925:V, 185], quien rastrea en crónicas y obras literarias las fuentes de algunas de estas anécdotas, a menudo verdaderos cuentos en sí mismas. Las audiencias, numerosas si tomamos como referencia las dos partes, son las encargadas, en buena medida, de suscitar la imagen de un príncipe ejemplar, espejo de príncipes.

Pero hay algunas de estas escenas que no tienen tanto esta función como la de insertar al espectador en la vida cotidiana del Rey y del reino, confiriéndole a la representación una verosimilitud incontestable. Una de estas escenas, que hasta ahora ha pasado desapercibida a la crítica, es la que se representa tanto en la *Primera* como en la *Segunda parte*: la ceremonia del despertar el Rey, de levantarse del lecho, de vestirse, con la asistencia privilegiada de sus servidores y nobles, acompañada a menudo de músicas y recitaciones. Han hecho falta los estudios sobre la sociedad cortesana de Norbert Elías [1982] para que comprendamos toda la importancia que en los rituales de corte tenía la asistencia

al levantarse y vestirse del Rey, y todo el privilegio que suponía tener derecho a asistir, y más todavía, tener un papel estrictamente asignado en esta ceremonia, sea el de sostener el espejo, el de tener el cuidado de cada prenda de ropa y demás accesorios, el de ir acercándoselos o el de, finalmente, ayudarle a vestirlos, derechos estrictamente ritualizados y que daban cuenta del rango que se ocupaba en la corte. En la *Primera parte*, en el acto III (vv. 2650-2651), don Juan de Sosa deja plantada a doña Leonor con esta frase: «Quedad con Dios, que al Rey sirvo / y he de hallarme al levantarse». A continuación presenciaremos una escena que se inicia con la siguiente acotación (v. 2672Acot): «[...] don Juan, Ruy de Silva y otros vistiendo al Rey», en la que intervienen el Prior y Ruy Silva, además de don Juan, comentando los asuntos de actualidad. En la *Segunda parte*, y para abrir el acto I, asistiremos a la misma ceremonia, ahora por parte del príncipe Alfonso. La acotación inicial reza: «El príncipe don Alfonso, vistiéndose; Lope de Sosa, con la capa y espada, y un paje con el espejo; Tristán y el conde don Fernando y músicos». El príncipe alude, en sucesivas ocasiones, a las prendas que le van vistiendo, a la capa y espada que le tienden, a las joyas que elige para ponerse, mientras los cortesanos comentan sentencias y dichos antiguos sobre la forma de vestirse, o los músicos cantan y su instructor, Lope de Sosa, le recita una glosa, hasta que se incorpora el Rey y cambia entonces el signo de la escena.

Este tipo de escenas, que en la *Segunda parte* se vuelven muy numerosas, hasta el punto de desplazar por completo a los pocos hechos famosos históricos aludidos o representados, y sustituirlos en la tarea de soportar la dimensión histórica de la obra, tienen una función capital, que es nueva en esta época en la representación de los grandes personajes y de sus acontecimientos, la de insertar lo histórico en una dimensión de vida corriente, como ha explicado brillantemente Charles Taylor [2006], la de entretener los grandes asuntos públicos con el vivir cotidiano de sus protagonistas. En la *Segunda parte*, a la ceremonia del vestirse y a las audiencias del Rey, hay que sumar las lecciones de filosofía aristotélica y de astronomía que da Lope de Sosa al Príncipe y sobre las cuales se interesa el Rey; las propias lecciones de un padre a un hijo, en este caso del Rey a su heredero; las discusiones entre cortesanos sobre la política antinobiliaria del Rey, a propósito del conde don Fernando;<sup>8</sup> las propias decisiones del Rey en este terreno, modificando

---

8. Muy probablemente es una alusión a Fernando II de Braganza, tercer duque de este título, que jugará un papel relevante en la tragedia de *El duque de Viseo*, donde es ejecutado por orden del Rey.

una sentencia legal que le parece injusta para el pueblo, si beneficiosa para la nobleza; la caza, a que se entregan el Rey y el Príncipe; la cita secreta, en el campo, del Rey con un espía contratado por los nobles para asesinarlo, sus acusaciones y su resolución final; el juego de la pelota del Príncipe; la visita del Rey a la cárcel y los casos examinados allí, etc. Son acciones de la vida cotidiana de un rey que sin duda se dieron en la realidad, si no con estos detalles, con otros, y que llevan la sustancia de lo histórico al escenario de la vida corriente.

En la *Segunda parte* apenas se registran hechos históricos, como ya he dicho. Hay uno, no obstante, decisivo, el de la llegada a Portugal de la infanta doña Isabel para casarse con el príncipe Alfonso. Este hecho cierra la comedia y, al hacerlo, da al ciclo entero su sentido histórico fundamental, la celebración de las paces entre Castilla-Aragón y Portugal, que abre un horizonte de unión entre las tres coronas y, por consiguiente, de unidad peninsular.

La intriga secundaria sigue siendo amorosa y teniendo la misma importancia que en la *Primera parte*, ahora conducida por el hijo, Lope de Sosa, de quien fuera protagonista de esta intriga en la *Primera Parte*, don Juan de Sosa, y tan bien articulada a la acción principal como en la *Primera Parte*, sobre todo por medio del príncipe Alfonso y de su enamoramiento de la dama ficticia, de nuevo una Leonor, que al final él mismo otorgará a su instructor y amigo, don Lope de Sosa, tras renunciar a ella.

Si aplicamos estos mismos principios, propios de la concepción histórica de Lope, a la tercera obra considerada aquí, *El duque de Viseo*, percibiremos enseguida la diferencia de esta obra con respecto a las anteriores. El principio de incorporar a la memoria histórica los hechos de fama del pasado por medio del teatro sigue siendo aquí importante, pues la obra rememora dos acontecimientos fundamentales en la biografía del Rey, una ejecución y un asesinato que sin duda alcanzaron la fama, pues hallaron reflejo en el Romancero. Pero la obra no se articula como una sucesión de hechos famosos, sino que se concentra en estos dos hechos y los analiza pormenorizadamente en sus circunstancias y en sus actores, hasta el punto de que este análisis desplaza a un segundo plano la conmemoración. Pero todavía es mayor la diferencia en la aplicación del principio de utilidad de las enseñanzas de la historia para el presente, porque lejos de constituirse la tragedia en el espejo idealizado de un rey, es su retrato en negro, el antirretrato de *El príncipe perfecto*. Aquí, la lección para el presente, que la hay, es la

tacitista y muy prudente enunciada al principio de la obra por el condestable de Portugal:

Los reyes son como nieve:  
que, tratados, se deshacen.  
Para ser mirados nacen,  
nadie a tocarlos se atreve  
(vv. 65-68).

Al final de la obra vuelve a advertirlo, con menos palabras, la Sombra del duque de Guimaráns al de Viseo: «¡Guárdate del Rey!» (v. 2718). En consecuencia, si en las dos partes de *El príncipe perfecto* la traza es la de la celebración de los hechos famosos de un gran rey, en *El duque de Viseo* la traza es la de las injusticias de un rey tirano. La historia nos enseña en las primeras cómo debe ser un rey, pero en la tercera nos enseña a temerlo, a guardarse de un rey absoluto, de sus desmanes, arbitrariedades y crímenes. El protagonista de las dos primeras y el de la tercera, siendo el mismo, no parece el mismo. Decía Stephen Gilman [1989:I, 186], a propósito del rey don Pedro I el Cruel o el Justiciero, que cada don Pedro de Lope es un nuevo don Pedro, y lo explicaba así: «Lope siente que tiene pleno derecho de manipular o inventar el pasado según su intuición del momento y las necesidades artísticas de cada comedia. Ni los personajes (cada don Pedro es un nuevo don Pedro) y a veces ni los mismos hechos [...] le cohíben a Lope en el curso de su invención ingeniosa de un pasado transformado en pura presencia». No estoy nada convencido de la tesis de Gilman, según la cual lo que caracteriza a los dramas históricos de Lope es la primacía de la libertad de creación sobre el respeto a la historia. He podido comprobar en distintos trabajos que la fidelidad a las fuentes de Lope puede llegar a ser muy grande, así en los dramas bíblicos, que sin duda él consideraba históricos, aunque de historia sagrada, o en los dramas de acontecimientos contemporáneos (*La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, *El Brasil restituido*, etc.), que son como crónicas de los acontecimientos recientemente ocurridos, o en obras situadas en tiempos ya no tan cercanos, como en el caso de las dedicadas al *Príncipe perfecto*. La ecuación que liga el respeto a la historia y la libertad de creación no se resuelve con el triunfo indiscriminado de la una sobre la otra. Intervienen otros factores, que la hacen más compleja, pero no caprichosa o arbitraria.

En todo caso, es preciso tomar en consideración dos aspectos. Una época en la que la psicología no ha entrado en la edad moderna, y en la que los individuos se caracterizan mejor como prototipos (portadores de ideas o de valores) que como individuos con todo su espesor diferencial. Y un pensamiento como el de Lope, que en distintas ocasiones he analizado como prerrelativista, casuístico y más propicio al análisis de las circunstancias concretas que al ejercicio de principios generales (Oleza 2009). Desde estos supuestos, no tiene nada de sorprendente que cada historia recomience en sí misma, y que cada individuo se muestre según la ocasión en que interviene. En las dos partes de *El príncipe perfecto* se trata de mostrar la vida y los hechos de don Juan II en su conjunto, y la exigencia que se impone es la de celebrar el prototipo, el del príncipe renacentista, encarnación de una razón de estado desvinculada de lo divino, muy cercano al de ese otro gran príncipe renacentista que fue don Fernando de Aragón, el Rey Católico, según Lope. Por ello se le asignan unos atributos prototípicos y se le muestra en el esplendor de su triunfo, regalado por la fama. Podríamos evocar por un momento conceptos fundamentales de una tradición filosófica que sigue la línea Aristóteles-Boecio-Tomás de Aquino-Descartes-Kant, que distingue entre la substancia y los accidentes. La sustancia, según Kant, es «la permanencia de lo real en el tiempo», mientras que los accidentes son manifestaciones cambiantes, de modo que «un cambio de las cualidades o accidentes no equivale necesariamente a que la substancia pase a ser otra, mientras que un cambio de substancia es un cambio a *otra* substancia» (Ferrater Mora 1965:II, 734 y ss.). Podría decirse que el don Juan de *El príncipe perfecto* es el substancial, mientras que el de *El duque de Viseo* es el accidental, el determinado por las circunstancias concretas de la tragedia.

Y todo en esta obra de Lope está condicionado por el análisis concreto de las circunstancias concretas. Queda en el fondo la conmemoración de dos tragedias históricas, de una ejecución y un crimen de estado tan famosos como luctuosos, pero asciende a primer plano la representación de una situación conflictiva muy precisa y de las pasiones que se atropellan en ella.

Podemos comprobarlo al estudiar la aplicación del principio de distribución de los hechos históricos en la acción principal, por un lado, y de los ficticios, por el otro, en la intriga secundaria.

Lope comienza por instalarnos en una circunstancia histórica precisa: el condestable de Portugal y el duque de Viseo comentan las recientes bodas del ya Rey

con la hermana de Viseo, Leonor, en una Lisboa a la que el Condestable recién llegado arrastra el eco de las hazañas militares de los portugueses en la colonización del litoral africano, camino del Cabo de Buena Esperanza. Nos hallamos en una contracción temporal que reúne 1473 (año de estas bodas) y 1481 (año de acceso al trono) en un mismo momento escénico, y los dos nobles se congratulan por esas bodas, que colocan a Viseo en una excelente posición en la corte. Sin embargo, al comentar entre sí el carácter del Rey, salen a relucir esas notas inquietantes de excesiva gravedad y de frialdad que caracterizaron su figura, como sabemos por las crónicas pero también por *El príncipe perfecto*. Al Condestable no le parecen mal («no es malo / que sea grave un Rey», vv. 57-58), pero Viseo manifiesta sus reticencias:

Sí, pero tanta frialdad  
 conservada en tanta altura  
 helará los corazones  
 y el amor de sus vasallos  
 (vv. 72-75).

Hasta aquí todo es perfectamente histórico, con la pequeña licencia de hacer coincidir las bodas con el ascenso al trono, una licencia que salva una distancia de ocho años.

Cuando, a continuación, el Rey entra en escena, hace sentir a los nobles portugueses todo el peso de su frialdad e incluso de su aspereza: es parte del don Juan esencial, del que han dejado memoria las crónicas. Pero a partir de este mismo momento Lope comienza a transformar la narración de la *Crónica de García de Resende*, que es la que según Menéndez Pelayo sigue, aunque Manuel Calderón [2005:1034], en su edición de la obra en Prolopo, señala como fuente narrativa más completa, y que pudo haber manejado Lope, la *Vida e feitos de don João II*, de Manoel Telles da Silva, marqués de Alegrete.<sup>9</sup> Si la transforma es para poder componer la situación que le conviene y provocar en ella el conflicto que ha concebido.

Ni la *Crónica* de García de Resende, ni la de Ruy de Pina, que aquel sigue fielmente, ni la del padre Mariana, ni ninguna otra fuente historiográfica tienen la menor duda acerca de la conspiración de la gran nobleza portuguesa contra el joven

---

9. No obstante, esta crónica no se publicó hasta 1689, ochenta años después de la escritura de Lope.

Rey. El duque de Braganza y también de Guimaráns —al que Lope nombra por este segundo título, siguiendo el ejemplo del Romancero y separándose de lo que hacen las crónicas, que prefieren el primero— era primo del Rey y, todos coinciden en ello, el noble más poderoso de Portugal. Su poder se hacía aún mayor en alianza con sus tres hermanos, el condestable de Portugal, el conde de Faro y don Álvaro de Portugal, justicia mayor del reino, y también con el duque de Viseo, primo y cuñado del Rey. Dice Menéndez Pelayo [1925:V, 155]: «Esta familia había sido árbitra de Portugal en tiempo del débil Alfonso V», y por tanto se constituía en la primera limitación a la política de absolutismo monárquico del nuevo Rey, impulsada desde las Cortes de Évora de 1482, apenas un año después de su coronación. Una política que solo podía desplegarse a costa de recortar los poderes y los privilegios de la nobleza, cosa que el nuevo Rey emprendió desde el primer momento con medidas como la de exigir y dictar un protocolo de homenaje al Rey a todos los alcaides mayores de los castillos, cualesquiera que fueran sus vínculos, o la de imponer la entrada de corregidores y alguaciles reales en los estados de la nobleza para arrestar a los malhechores, recaudar los tributos, o interferir con su justicia en la de los señores. Potencialmente al menos, el enfrentamiento de intereses parecía inevitable, tanto más cuanto los Braganza contaban con el secreto respaldo de la corte de Castilla, cuya intervención en Portugal habían solicitado. Debe recordarse, para ajustar la imagen del contexto, que esta conexión entre el linaje de los Braganza y la corte de Castilla era especialmente peligrosa, pues uno de los objetivos que se marcó Juan II fue el de reconstruir las relaciones con Castilla, convertidas en bélicas por su padre, Alfonso V, y que habían acabado en la derrota portuguesa de la batalla de Toro (1476), que por un lado condujo al afianzamiento de Isabel la Católica y Fernando de Aragón en el trono de Castilla y por el otro a la renuncia transitoria de Alfonso V a la Corona de Portugal. Mariana (*Historia General de España*, pp. 209-211) da cuenta de los hechos de 1483 en un capítulo que titula: «De una conjuración que se hizo contra el rey de Portugal», en el que recuerda lo ya contado por las crónicas sobre las cartas intercambiadas con la corte de Castilla y demás papeles secretos descubiertos en Villaviciosa por Lope de Figueiredo, escribano del Duque, quien los puso en manos del Rey. Las crónicas no olvidan el encuentro del Rey y de Braganza en Almeirín, en 1483, con la «fala que el Rey fez ao duque de Bragança» (García de Resende, *Choronica...*, f. xxi), tomándole aparte, conduciéndolo hasta la capilla de palacio, y advirtiéndole de que estaba al tanto de sus tratos conspirativos: «Yo tengo muy averiguado los tratos que en nuestro

deservicio habéis traído con el rey de Castilla, afrentosos para vos, y muy lejos de lo que yo esperaba». Pero el Rey, por entonces, «deseaba sin rompimiento remediar el daño», en palabras de Mariana (*Historia General de España*, p. 209). No obstante lo cual la conspiración prosiguió, hasta que fue de nuevo delatada al Rey por los hermanos Jusarte, como cuenta detalladamente la *Crónica* de García de Resende: «de cómo Gaspar Iusarte y Pero Iusarte descubrieran a el Rey o que do caso do duque de Bragança sabían» (f. xxiii). Fue en este momento cuando el Rey pasó a la acción y Braganza fue detenido en Évora, juzgado, sentenciado a muerte, y ejecutado públicamente el 22 de junio de 1483. Sus hermanos se ausentaron o se exiliaron, mientras que al duque de Viseo le «valió su poca edad», limitándose el Rey a reprenderle y advertirle.

Hasta aquí el contexto histórico, articulado todo él por el conflicto entre la gran nobleza feudal y el proyecto de construcción de la monarquía absoluta, un conflicto común a toda Europa y que Lope conocía bien y había representado en obras como *El mejor alcalde, el Rey*, *La campana de Aragón*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, o, aun no siendo suyo el texto que ha pervivido, sí de inspiración suya, *El infanzón de Illescas*. Pero ahora Lope, que parece bien informado sobre el reinado de don Juan II, se desentiende de este conflicto, lo deja de lado, e inventa en su lugar otro ficticio que se desencadenará por discordias esencialmente privadas.

En primer lugar, niega explícitamente la conspiración. Se alinea así con el relato popular del Romancero, en concreto con el romance en que «Don Juan II hace decapitar al duque de Guimaráns, y mata por su mano al joven duque de Viseo, su primo y cuñado»,<sup>10</sup> y con aquel otro en que «la duquesa de Guimaráns se queja al Rey por la muerte que hizo dar a su esposo inocente» (en el *Romancero general* de Durán, romances 1241 y 1242).

En la primera escena del drama, que hemos evocado, el condestable de Portugal cierra el breve contraste de opiniones mantenido con el duque de Viseo sobre la frialdad del Rey, con un:

---

10. Este romance viene a resumir los hechos representados en el drama de Lope, y no asume la versión de la conspiración, todo lo más una duda: «Dicen que les levantó, / o que fue de ello informado, / que el Duque y sus tres hermanos, / que se habían conjurado». El punto de vista dominante es el que exhibe el drama de Lope: los hermanos se sienten agraviados por el mal trato que tiene el Rey con ellos y murmuran de él en público; y en cuanto a Viseo, es el Rey quien le acusa de conjurar contra él, no el romance. Es notable este ponerse Lope del lado de la versión popular, frente a las crónicas. Y es notable también cómo algunos detalles que desarrollará Lope están ya en el romance: «Envió a llamar al Duque, / el cual vino a su mandado / de un pequeño lugar suyo / donde estaba aposentado» (Durán 1945:220).

No hablemos desto yo y vos,  
y esta máxima se crea:  
que cualquiera que el Rey sea,  
al fin representa a Dios  
(vv. 77-80).

Cuando después de experimentar el Condestable en su propia persona la frialdad del Rey, la distancia con que lo recibe tras su vuelta de la guerra en África, es el duque de Guimaráns el que impone al descontento y a las quejas de sus hermanos la consigna «Al Rey, serville y no más» (v. 177). Y con mayor número de palabras:

Tú y cualquiera noble igual  
al que es su Rey natural  
debe este justo decoro.  
Quede entre los cuatro aquí,  
hermanos, determinado  
que el Rey ha de ser amado  
y servido  
(vv. 190-196).

En ningún momento de la obra escucharemos revolverse a los nobles contra su Rey, y menos conspirar contra él, antes los escucharemos resignarse a sus agravios, aceptar incluso la ejecución del hermano y la expropiación de todos sus bienes y títulos.

No hay conspiración, pues. ¿Qué hay entonces? Entonces hay invención. La conspiración es un invento de don Egas,<sup>11</sup> en el que colabora doña Inés, pero sobre todo el propio Rey, con sus recelos.<sup>12</sup> Lope se saca de la manga a un ficticio y pérfido privado,<sup>13</sup> don Egas, y lo hace entrar en conflicto estrictamente particular con el duque de Guimaráns. Don Egas pretende casarse con doña Inés, dama de la

11. No otra es la versión del romance ya citado: «Quéjome de vos, el Rey, / por haber crédito dado / del buen Duque, mi marido, / lo que le fue levantado. / Mandástemelo prender / no siendo en nada culpado. / ¡Mal lo hiciste, mi señor! / ¡Mal fuiste aconsejado!» (Romance 1242).

12. Véanse los vv. 1276-1291 en que el Rey expresa sus recelos y sus propósitos hostiles respecto a los cuatro hermanos.

13. A. Carreño [2009:34 y 45 y ss.] estudia esta obra dentro del grupo de obras que ilustran «la relación inestable, precaria, entre el poderoso y el privado».

Reina, pero doña Inés, antes de aceptarlo, quiere pedirle consejo al recién llegado Condestable, y le deja caer que ha oído ciertas murmuraciones. El Condestable se resiste, desconfiando que quede en secreto lo que pueda decirle, dada la indiscreción de las mujeres, pero apretado por doña Inés, que jura y rejura que nadie sabrá por ella el secreto, acaba por declararle que mejor haría no casándose con don Egas porque, a pesar de su nobleza, «tu esposo es moro» (v. 337), ya que su abuela lo era. Doña Inés reacciona indignada porque la llevan a casarse con quien tiene «tal nota de infamia escrita» (v. 366), lo que supondría un «bajo casamiento» (v. 370) y adopta la decisión de rechazarlo, cosa que pone en práctica inmediatamente, cuando se le presenta don Egas, y ella le echa en cara la causa por la que no puede casarse con él. Sin embargo, y como se temía el Condestable, la dama, acosada por un afrentado y furioso don Egas, acaba por confesarle quién le ha revelado tan tremendo baldón, nada menos que tener una abuela mora. A solas don Egas, musita su venganza:

Con la lengua me ofendió,  
con la lengua he de matalle  
[...]  
En él, con sus tres hermanos,  
una venganza he de hacer  
que pudiera ejemplo ser  
a los pasados tiranos  
(vv. 483-490).

Don Egas no teme enfrentarse a los poderosos hermanos porque él tiene el favor del Rey, y lo tiene casi en exclusiva:

[...] he sido tan venturoso  
en que me mire amoroso  
un Rey con todos airado  
—pues sus secretos me fía,  
pues hallé gracia en sus ojos  
[...]  
pues no hay hombre con quien hable  
de la suerte que conmigo  
(vv. 472-480).

Así que no tarda en poner en ejecución sus planes, y en la primera entrevista que mantiene con el Rey, le declara haber sido testigo «de las mormuraciones de los cuatro hermanos portugueses», a quienes ha escuchado y reprehendido «libertades que dicen contra ti». Le hace saber el descontento de los nobles por el áspero trato que reciben de él, y de ello deduce que han llamado y hecho venir de África al Condestable

[...] con tirano intento  
de quitarte la vida, y la corona  
poner en la cabeza de tu primo  
y tu cuñado, el duque de Viseo  
[...]  
[...] a quien el vulgo y plebe  
idolatra y celebra [...]  
(vv. 627-635).

El Rey no pone en duda ni por un instante lo que le cuentan, pues coincide con todas sus aprensiones acerca de los peligros que se ciernen sobre su corona, y decide en pocos minutos su propósito y la actitud que va a adoptar para conseguirlo, una actitud de cautela y secreto, muy a la manera del *Príncipe* de Maquiavelo:

Que yo, sin alterarme, estos hermanos  
castigaré de suerte que no sientas  
por donde a la venganza van las manos  
[...]  
que ha de ser río un príncipe discreto  
que va donde más hondo muy más quieto  
(vv. 651-657).

Solo tiene una duda el Rey, aunque a la vista de todo el desarrollo argumental, más que una duda parece un deseo vehemente de confirmar sus sospechas y sus recelos hacia el de Viseo. Pregunta a don Egas si el de Viseo participa también en la conspiración: «mi primo, el de Viseo, ¿es mi enemigo?» (v. 662). Don Egas parece defender vehementemente la inocencia de don Diego («de todo está inocente», v. 670). Pero el Rey insiste: «sospechas me da el duque de Viseo» (vv. 673), y sin ningún

tipo de acusación contra él, expresa su deseo de ejecutarlo antes que a nadie, deseo que solo frena el amor que el Rey tiene a Leonor de Viseo, la Reina y su hermana. Egas parece jugar a dos bandas, porque por un lado deja claro que los hermanos supuestamente conjurados le ofrecerían a Viseo la corona, o insinúa que su muerte sería un acto de razón de estado, pero por el otro lado se permite dar lecciones de moral al Rey:

¿Es bien, señor, que un Rey cristiano intente  
matar al virtuoso porque es bueno  
y está de gracias y virtudes lleno?  
(vv. 695-697).

Al final de esta conversación el conflicto está servido, deviene fatalmente inevitable, como la tragedia que el espectador comienza a vislumbrar. Un conflicto desencadenado por acontecimientos y personajes ficticios, como don Egas o doña Inés, que se instalan en el núcleo mismo de lo histórico. Se ha borrado la frontera entre uno y otro aspecto, la licencia ha entrado hasta el corazón de la acción histórica, sustituyendo los verdaderos motivos históricos. Y continuará así hasta el final de la obra, pues la intriga secundaria, la de los amores del duque de Viseo y de doña Elvira, se entrelaza de tal manera con la intriga principal, que resultan casi inseparables.

En suma, un conflicto provocado por el chismorreo sobre una abuela mora, por la indiscreción y la frivolidad de una dama tan arrogante como caprichosa, y por la mala fe de un privado. Desde un punto de vista actual parece inverosímil, si no ridículo, como le parecía ya a Menéndez Pelayo. No lo es tanto desde el punto de vista de una sociedad casticista, y Américo Castro hubiera podido subrayar con regocijo este pasaje, y menos desde el punto de vista de una sociedad señorial, donde las ofensas a la dignidad del linaje debían pagarse con sangre, como se muestra en obras que desarrollan la «traza de los agravios de linaje»: *El pleito por la honra o el valor de Fernandico*, *La Paloma de Toledo*, *Pobreza no es vileza*, *Servir con mala estrella*, *El bastardo Mudarra*, etc. Y Lope se apresura a reforzar este factor de ofensa cuando acto seguido hace intervenir al duque de Guimaráns que, para salvar el conflicto entre su hermano el Condestable y don Egas, trata de forzar a doña Inés a que se retracte de lo dicho y a que se case con don Egas, pero se topa con la soberbia nobiliaria de ella («Yo soy noble y mis pasados / lo han sido», vv. 895 y ss.), y el

Duque pierde los estribos y le pega un bofetón. La terrible injuria, tan parecida a la que causa crímenes de estado en *El Rey por semejanza*, o sangrientas venganzas de linaje en el caso de Ruy Velázquez y los infantes de Salas, lleva el conflicto a un punto de no retorno. Ante toda la corte alborotada, la dama reclama al Rey venganza, acusando a los cuatro hermanos de murmurar del Rey y de desear su muerte, y echándole al Rey la culpa de dejarlos obrar a su antojo en su corte. Los hermanos contestarán con las arrogancias propias de su casta, y el Rey ordenará al duque de Braganza que se entregue y que sea conducido, por el de Viseo, a su prisión en una torre, mientras ordena el arresto domiciliario de sus hermanos.

Una vez el conflicto ha entrado en el cauce que lo llevará al desenlace, cada episodio no hace sino acelerar su curso, convirtiéndolo a cada paso en más fatal todavía: si el duque de Viseo pide a su amada doña Elvira, a quien también ama el Rey, que interceda por el duque de Guimaráns, el Rey sorprende su conversación y, lleno de celos y de recelos, la malinterpreta como expresión del deseo de hacer Rey a Viseo; si, en respuesta a los ruegos de doña Elvira, el Rey accede a dar la libertad a Guimaráns, aunque bajo una malévolamente condición, la de que se case con doña Inés, esto provocará la horrorizada repulsa de Guimaráns: sería un «bajo casamiento», porque «no puede ser / mi igual doña Inés» y porque «no es justo / casarme contra mi gusto, / por el gusto de un traidor» (vv. 1355-1357), y sus tres hermanos aplauden fervorosamente tal decisión. El Rey, enfurecido, entiende el rechazo como terrible ofensa de un vasallo a su señor, y se llama a sí mismo a la venganza. Retiene entonces al Duque en prisión, manda al destierro a sus tres hermanos, y ordena destempladamente al de Viseo salir de la corte.

Al llegar a este momento la tragedia ha comenzado a desplegar una fase nueva. Sentenciado el duque de Guimaráns, el de Viseo se convierte en el siguiente objetivo, o mejor dicho, pasa al primer plano el que desde el primer momento era el primer objetivo, pero que se mantenía en el segundo. Desde la conversación que abre el primer acto, ese coro de voces distintas que siempre acompaña los acontecimientos en los dramas históricos entona las alabanzas del joven Duque. Primero es el Condestable, para quien Viseo es el joven afortunado que priva en la gracia del Rey, en el favor de las damas, en la alabanza de la corte por sus galas y su valor; después es don Álvaro, quien con toda prudencia expresa que Viseo es digno de un reino; más tarde es don Egas que explica al Rey que el de Viseo, «mozo gallardo, cuerdo y generoso / y lleno de excelencias y virtudes [...] a quien el vulgo y plebe / idolatra y celebra» (vv. 631 y ss.) y «de muestran en

todas sus acciones / inmenso amor en obras y razones» (vv. 640-641). Lope conduce magistralmente, pero de forma sutil, el contraste entre el joven virtuoso, seguido por la nobleza y amado por el pueblo, y el Rey frío, receloso, desconfiado, desabrido. Cuanto más crecen las alabanzas más crece el resentimiento del Rey, que a sus razones personales suma las políticas, pues careciendo todavía de heredero teme que cualquier circunstancia pueda hacer recaer la corona en su cuñado, y aún las amorosas, pues Viseo goza del amor de la mujer que enamora al Rey. Ya a principios del primer acto hemos escuchado a don Juan recelar de su cuñado, desear que Egas le confirme que es tan culpable como los cuatro hermanos. Y este, sin acusarlo directamente, deja sin embargo claro que la conspiración de los hermanos está dirigida a poner la corona en la cabeza del de Viseo (vv. 626-631). Y a principios del segundo acto, ya puesto en prisión Guimaráns, pero antes de que el Rey pueda tener un motivo para proceder contra el de Viseo, ya está planeando desterrarlo junto con los cuatro hermanos, y matar a uno de ellos para escarmiento de los demás (vv. 1275-1291). Solo hace falta que las circunstancias propicien el estallido del conflicto.

Y es que si don Egas es el agente que desencadena el conflicto, su verdadero protagonista es el rey don Juan. Superada la fase del conflicto con el duque de Braganza y sus hermanos, que en realidad es como una primera fase o fase introductoria, ya no cabe la menor duda de que el verdadero sujeto de la acción es el rey don Juan. La interpretación que hace de esta tragedia una representación de los males de la privanza, o del privado perverso (Carreño 2009), no es incorrecta, pero sí incompleta. No es capaz de dar cuenta del significado de conjunto. No se trata de una tragedia del privado perverso, sino de una tragedia del rey tirano. La traza más poderosa, la que liga entre sí todos los episodios, es la del poder tiránico, la de las injusticias del Rey, la de los abusos políticos, como en *Don Lope de Cardona*, o en *La porfía hasta el temor*. Y don Juan crece, a lo largo de la acción, como uno de los personajes mejor observados de la producción de Lope. Es, sin duda, uno de sus mejores malos. De él dicen sus nobles que es frío, áspero, desdeñoso, severo, grave en exceso, pero nosotros podemos observar además su conducta, y es la de un Rey dominado por la conciencia de su pleno poder, por encima de todo lo humano —y en esta obra lo divino no entra para nada en sus cuentas—, pero dominado también por el recelo, temeroso no de lo que sucede sino de lo que podría llegar a suceder, que anticipa amenazas, que sospecha siempre de quienes tiene a su alrededor, excepción hecha de don Egas. Es un hombre que se condensa en su pasión por la corona, que le

inspira tanto valor como miedo,<sup>14</sup> tanta audacia como prudencia, tanta cólera como sigilo, pues se muestra a menudo escondido, espiando cuanto sucede, secreto en sus siniestros planes y taimado en la manera de proceder a su puesta en práctica. Basta verle cómo trata de provocar al duque de Viseo al encomendarle las tareas que más podrían suscitar su desobediencia y su alianza con los hermanos: le ordena apresar personalmente al duque de Guimaráns; le envía a la cárcel donde está preso para comunicarle su oferta de boda con doña Inés, sabiendo que allí se encontrará con los cuatro hermanos y habrá ocasión para conspirar contra el Rey; le expulsa de la corte, en un gesto de ira irreprimible, pero casi a continuación le hace volver para tratarle con deferencia y dulzura paternal, hasta llevarlo ante unas cortinas y ordenarle que las alce

[...] porque estimo  
que este ejemplo mi primo mire atento  
por que también le sirva de escarmiento  
(vv. 1926-1928).

La acotación reza entonces: «Tirada la cortina, vese en una mesa de luto negro el duque de Guimaráns degollado».

Esta escena, digna de un final de tragedia senequista, es enfriada de inmediato por la helada admonición del Rey al de Viseo:

[...] Advierte  
que te he enviado a llamar,  
cuñado, para que temples  
los deseos y esperanzas  
si de mi cetro las tienes  
(vv. 1932-1936).

Resulta hasta cínico, pues poco antes, al dirigirse a la cárcel donde ha de ordenar la ejecución de Guimaráns, trata a su propio pensamiento como «pensamiento homicida», y poco después como «deseo de venganza», pero enseguida se retracta, porque «lo que es justicia, es virtud santa» (vv. 1883-1888).

---

14. Los vv. 1246-1270 constituyen un monólogo que muestra a la perfección este miedo del Rey a los peligros potenciales que acechan su corona.

El disfrute de la venganza es quizá, junto con su condición recelosa, uno de sus rasgos más característicos. Ejecutado Guimaráns y desterrados sus hermanos, reparte sus títulos y bienes a capricho entre sus cortesanos, incluido don Egas. Y cuando la Reina intercede para que el Rey acepte las bodas de Viseo con su amada Elvira, el Rey se apresura a concedérsela como esposa a don Egas. «Yo te la quiero dar por darle enojos» a Viseo, dice (v. 2490).

Y finalmente, y llegado el caso, actúa con violencia salvaje. Cuando próximo ya el desenlace le traen a Viseo a la corte, y por primera vez Viseo responde a sus acusaciones y se encara con el Rey, la ira de este no conoce límites. Ordena a gritos a cada uno de los presentes que lo mate, pero todos se excusan, incluso don Egas, y entonces el Rey se abalanza sobre Viseo y lo mata él mismo a cuchilladas.

Pocas veces Lope ha elaborado a un personaje con tanto espesor psíquico, y pocas veces las pasiones han adquirido en un personaje suyo una representación tan individualizada y concreta.

Frente a él Viseo es el buen vasallo sacrificado por su mal señor, el caballero perfecto frente al rey tirano, y cuenta con el consenso de la inmensa mayoría de los personajes de la obra, desde los labradores de sus tierras a los nobles de la corte, pasando por las damas. Lope pone además a su favor una historia de amor, la de doña Elvira, con la que atrae hacia él la adhesión sentimental de los espectadores. Y muerto don Diego, hará morir de amor a doña Elvira, en una escena que ha recordado a toda la crítica la de las diversas versiones de *Los amantes de Teruel*, y mediante una imagen destinada a conmover a audiencia y lectores: «Descubren al Duque sangriento —reza la acotación—. Y en una almohada, la corona y el cetro, y en otra, Doña Elvira con la mano en la mejilla» (v. 3022*Acot*).

Hacia el final de la obra se acumulan los indicios de que en esta tragedia está de un lado el bien y del otro, el de los verdugos, está el mal. Y ninguno de tan contundente impacto sobre el espectador como la irrupción de lo sobrenatural, en aquella escena que emocionó y entusiasmó con razón a Menéndez Pelayo.

Viseo, solo, a la orilla del enorme cauce, exclama:

¡Ay noche, nunca te vi  
tan negra!  
(vv. 2641-2642)

Divisa en una esquina «una cruz con una lámpara encendida delante» y se dirige hacia ella. «Suena dentro ruido de cadenas y una trompeta ronca y espántase el Duque» (v. 2670*Acot*). Dentro, cantan tristemente el romance de la muerte de Guimaráns y del destierro de sus hermanos, y los versos finales son un aviso para Viseo:

Guárdate, Duque inocente;  
Guárdate, Abel desdichado  
(vv. 2709-2710).

Entonces «Sale el duque de Guimaráns, difunto, con el manto blanco y cruz de Cristo, y pasa por delante del duque de Viseo», interpelándole varias veces. Al cabo, le repite lo que ya ha escuchado en el romance, pero ahora con acento de ultratumba: «¡Guárdate del Rey!» (v. 2718).

Los avisos sobrenaturales, en boca de un difunto que va cubierto con el manto de la Orden de Cristo, y con su cruz bordada en él, se añaden a las voces populares que le llaman inocente Abel para situar la tragedia en ese ámbito moral del que hablábamos.

La suplantación de las causas históricas del conflicto, tal como las señalaban las crónicas, por unas causas privadas y ficcionales, han reconducido lo que podría haber sido una traza de la lucha del poder real con el de la nobleza a una traza de las injusticias del poder tiránico, y la conmemoración de unos hechos tan funestos como famosos ha cedido su lugar a un pormenorizado análisis del triunfo del mal. Así son las variaciones del drama historial de Lope de Vega.

### III. CODA SOBRE EL DESENLACE

No obstante tratarse de una tragedia, el final trágico queda amortiguado por factores compensatorios. Ya E.S. Morby [1943] observó esta tendencia de Lope a compensar el efecto trágico desde dentro mismo de sus tragedias. En la nuestra son varios los factores compensatorios: el primero, el de la venganza de Brito, el escudero de Viseo, que mata a don Egas, cumpliendo de forma incompleta el deseo del espectador de una justicia poética; el segundo, la muerte de amor de Elvira, que sugiere

el goce de los amantes en el cielo, o como dice el Rey, al mandar enterrarlos juntos, «para que se gocen muertos» (v. 3068); y el tercero es la disposición del Rey de conceder los estados expropiados de Viseo a su hermano don Manuel, a quien nombra marqués de Viseo. Como muy probablemente sabían bastantes espectadores, este don Manuel acabaría siendo el Rey que sucediera a don Juan II, haciendo verdad el vaticinio que tanto había temido este, que Viseo llegaría a ser rey.

## BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN, Manuel, ed., Lope de Vega, *El duque de Viseo*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérída, 2005, vol. II, pp. 1033-1160.
- CALVO, Florencia, *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, Eudeba, Buenos Aires, 2007.
- CARREÑO RODRÍGUEZ, Antonio, *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Tamesis, Londres, 2009.
- CASE, Thomas E., ed., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Estudios de Hispanófila, Valencia, 1975.
- DURÁN, Agustín, ed., *Romancero general*, Atlas (BAE, XVI), Madrid, 1945, 2 vols.
- ELÍAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965<sup>5</sup>, 2 vols.
- FERRER, Teresa, «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M. V. Diago y T. Ferrer, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, Valencia, 1991, pp. 189-202.
- GILMAN, Stephen, «Lope, dramaturgo de la historia», en *Lope de Vega: el teatro*, ed. A. Sánchez Romeralo, Taurus («El escritor y la crítica»), Madrid, 1989, vol. I, pp. 181-192.
- MARIANA, Juan de, *Historia General de España*, en *Obras del padre Juan de Mariana*, ed. F. Pi y Margall, Atlas (BAE, XXX y XXXI), Madrid, 1950, vol. XXXI.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Victoriano Suárez, Madrid, 1923, 6 vols.
- MORBY, Edwin S., «Some Observations on Tragedy and Tragicomedy in Lope», *Hispanic Review*, XI 3 (1943), pp. 185-209.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, , *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III 1-2 (1981), pp. 153-223; reimpresso y puesto al día en *Teatro y prácticas escénicas*, II. *La comedia*, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 251-308.

- OLEZA, Joan, «Del primer Lope al *Arte Nuevo*», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, pp. ix-lv. Actualmente en <http://www.uv.es/entresiglos/oleza>.
- OLEZA, Joan, «De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión», *Revista de literatura*, LXXI 141 (2009), pp. 39-56.
- OLEZA, Joan, «Historical Dramas of Private Events, by Lope de Vega: a Requirement of Subjects», en *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, IDEA, Nueva York, 2012a, pp. 61-102.
- OLEZA, Joan, «Los casos del Antiguo Testamento en el teatro de Lope de Vega», en *La Biblia en el teatro español*, eds. F. Domínguez Matito y J.A. Martínez Berbel, Fundación San Millán de la Cogolla-Academia del Hispanismo, Vigo, 2012b, pp. 359-376.
- OLEZA, Joan, dir., *Base de Datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*. Publicación web: <http://artelopez.uv.es/>
- PARDO DE GUEVARA, Eduardo, *Los señores de Galicia. Tenentes y Condes de Lemos en la Edad Media*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 2000, 2 vols.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Blass S.A. Tipográfica, Madrid, 1934<sup>2</sup>.
- RESENDE, García de, *Choronica que tracta da vida e [...] claros feytos do christianissimo Dom Joao ho Segundo deste nome*, Simão Lopez, Lisboa, 1596.
- Romancero general*: véase DURÁN, A.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, ed. V. García de Diego, Espasa-Calpe, Madrid, 1942, 4 vols.
- TAYLOR, Charles, *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, trad. A. Lizón, Paidós, Barcelona, 2006.
- TELLES DA SILVA, Manoel, marqués de Alegrete, *De rebus gestis Joannis II. Lusitanorum regis, optimi principis nuncupati, Auctore Emmanuele Tellesio Sylvio, Marchione Alegretensi*, Michael Manescal, Sancti Officii Typographus, Ulyssipone, 1689.
- TÉLLEZ, Gabriel (Tirso de Molina), *Cigarrales de Toledo*, ed. V. Said de Armesto, Biblioteca Renacimiento, CIAP, Madrid, 1913.
- USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El duque de Viseo*, ed. M. Calderón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2005, vol. II, pp. 1033-1160.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Estefanía la desdichada*, en *El teatro de Lope de Vega*, ed. P. Cuenca Muñoz y J. Gómez, Turner-Fundación Castro, Madrid, 1995, vol. XII, pp. 897-983.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El príncipe perfecto*, ed. J. Farré Vidal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 919-1074.