

LECTURAS POLÍTICAS DE COMEDIAS REPRESENTADAS EN LOS TEATROS COMERCIALES DEL SIGLO DE ORO

José María Ruano de la Haza
Department of Modern Languages and Literatures
University of Ottawa
PO Box 450 Stn A
Ottawa, ON K1N 6N5, Canada
jmruano@uottawa.ca

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 4, 2011, pp. 297-312]

Tras un iluminador estudio del fondo ideológico, político y filosófico de la época de Lope de Vega, Melveena McKendrick concluye en *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity* que, en lo que respecta a la monarquía española,

the plays themselves show [...] not only that Lope in his own way was as locked into the contemporary debate on kingship and the Spanish Crown as any political philosopher, but that through his drama the debate reached a wider, theatre-going public. Within that debate the position he broadly occupies is that of the most influential Spanish political

thinkers in his lifetime, who denounced absolutism and imposed upon royal power restrictions moral, tactical and legal¹.

las comedias muestran [...] no sólo que Lope de Vega estaba a su manera tan involucrado en el debate contemporáneo sobre el sistema monárquico y la corona española como cualquier otro filósofo político, sino que a través de su teatro este debate llegó a un público más amplio, el de los corrales de comedias. En ese debate, ocupaba más o menos la posición de los pensadores políticos españoles más influyentes de su época, que denunciaron el absolutismo e impusieron restricciones morales, tácticas y legales sobre el poder real.

Supuestamente, Lope de Vega utilizó deliberadamente algunas de sus comedias para denunciar, acusar, atacar e impugnar el absolutismo monárquico de los Austrias (si es que un sistema político que incluía cortes, concejos y consejos se puede denominar realmente absolutista²), como siglo y medio después harían Voltaire y Rousseau con el absolutismo de los Borbones. Más todavía, según la distinguida hispanista inglesa, Lope, junto con otros filósofos políticos de la época, impuso (supongo que en teoría) restricciones morales, tácticas y legales sobre el poder real. Ante tal conclusión, uno no puede menos de preguntarse qué autoridad moral, política o táctica poseería un humilde dramaturgo de la época para atreverse a sugerir tales restricciones sobre el poder de los tres Austrias que conoció en vida. Supongo que la respuesta es que ejercería esa autoridad, y sugeriría esas limitaciones, «indirectamente», diciendo sin decir, como dicen que decía Bances Candamo. Lope, aparentemente, escribió algunas comedias en clave. Por ejemplo, *El castigo sin venganza*, según McKendrick, contiene una referencia *implícita* a las aventuras sexuales del joven Felipe IV, la cual es utilizada por el dramaturgo para descargar o lanzar (*release* es la palabra utilizada, pero quizás ‘encauzar’ sea mejor traducción) en dirección a Felipe IV el mensaje político de la tragedia: «a reminder that rulers can behave so badly that the Roman jurist Ulpian’s famous maxim that “quod principi placuit legis habet vicem” —the ruler’s

¹ McKendrick, 2000, p. 209.

² Grayling, 2009, por ejemplo, define el absolutismo como «a system of government in which the ruling power is unconstrained by constitutional, traditional, or other limitations» (Ver «Absolutism»).

will has force of law— is not a sound basis for successful government»³ [un aviso de que los gobernantes pueden comportarse tan perversamente que la famosa máxima del jurista romano Ulpian —la voluntad del gobernante tiene la fuerza de la ley— no es una base sólida para un gobierno exitoso.] Esta generalización moral sobre la naturaleza del poder real está basada en la supuesta conexión entre dos gobernantes que, en realidad, no se parecen mucho, pues al comienzo de la tragedia el duque de Ferrara, en busca de aventuras sexuales, no es ni joven, ni casado, ni rey.

Pero al menos, McKendrick no es de los que atribuyen el hecho de que *El castigo sin venganza* se representara solamente una vez a esta analogía arrastrada por los pelos, aunque sí dé pie a que otros, menos avezados, lo hagan. La cita de McKendrick sirve para apoyar la conclusión de Antonio Carreño Rodríguez en su libro *Alegorías del Poder: Crisis imperial y Comedia nueva* de que una posible explicación de la prohibición es «la velada alusión al desgobierno y abandono de los estados por parte del rey Felipe IV, que disfrutó, como el duque de Ferrara, de fama de mujeriego»⁴. El duque de Ferrara es mujeriego, Felipe IV era mujeriego; por consiguiente, el duque de Ferrara des gobierna sus estados. Pero ¿dónde en la comedia de Lope encontramos prueba de que el duque desgobernara sus estados? Cuando va a servir al Papa se preocupa de dejar el gobierno en manos de su hijo Federico, lo cual resultó ser una medida muy acertada, según la opinión de varios personajes, incluido el gracioso Batín, pues Federico gobernó con prudencia y discreción (v. 2310). Federico se comportó ejemplarmente en todo, excepto en lo respectivo a su madrastra, lo cual da a Antonio Carreño pie a barajar la manida posibilidad de que la comedia contenga una referencia velada a Felipe II, el príncipe don Carlos e Isabel de Valois⁵. Cabe preguntarse qué efecto tendrían en el público alusiones tan veladas que dan lugar a dos o más interpretaciones y que pueden referirse a dos o más reyes. No me parece válido el argumento de que a una distancia de más de tres siglos somos incapaces de percibir el impacto de tales alusiones con tanta claridad como los espectadores de Lope, pues lo contrario parece suceder con todas esas comedias en

³ McKendrick, 2000, p. 150.

⁴ Carreño Rodríguez, 2009, p. 103.

⁵ Carreño Rodríguez, 2009, p. 103.

clave que han sido descifradas en la actualidad. Por ejemplo, el mismo crítico escribe lo siguiente:

Situado en el contexto de la España de los Austrias, donde el reino es gobernado por un noble (el conde-duque de Olivares, Clotaldo), mientras que los monarcas se dedican al ocio (el enamoradizo Felipe IV a la caza, Basilio a la astrología), *La vida es sueño* ofrece una clara lectura política; una obvia alegoría, *latu sensu*, del Poder⁶.

La vida es sueño ofrece una clara lectura política, ¿para quién?; una obvia alegoría, ¿para quién? Y puestos ya a hacer preguntas ¿qué quiere decir exactamente que *La vida es sueño* es una alegoría del Poder? Es evidente que en su sentido recto el drama calderoniano trata, entre otras cosas, del poder. Basilio ejerce el poder para poner en prisión a Segismundo y para ponerlo en libertad y Segismundo ejerce el poder que le conceden al final para perdonar a su padre y poner en prisión al Soldado Rebelde. Ninguno de los dos ejerce este poder en sentido figurado o alegórico. *La vida es sueño* trata, evidentemente, del uso y el abuso del poder. Lo que no es evidente, al menos para mí, es que un lector o espectador moderno, o un lector o espectador de la época de Calderón traslade, clara y obviamente, ese tema al conde-duque de Olivares (¿es que Clotaldo gobierna el reino de Polonia como Olivares gobernaba el de España?) o a Felipe IV (¿establecería el público de Calderón o el público de hoy una conexión entre la afición de Basilio por la astrología y la de Felipe IV por las mujeres?).

Hoy día algunos críticos académicos perciben esas alusiones, esas conexiones indirectas, ese decir sin decir, con claridad; pero al parecer los contemporáneos de Lope y Calderón, y especialmente las personas blanco de esos dardos, no tenían ni idea de ello. Exceptuando un par de casos, ni Lope ni Calderón, que eran, según nos dicen, los más críticos, fueron jamás perseguidos por sus supuestos ataques antimonárquicos. Otros, sin embargo, sí lo fueron. Juan de Mariana fue condenado a dos años de cárcel (1609-1611) por criticar la acuñación de la moneda de cobre en su libro, *De Mutatione Monetae*, de 1602⁷, trabajo que, supongo, no tendría mucha difusión. Si en lugar de criticar

⁶ Carreño Rodríguez, 2009, p. 198.

⁷ Kamen, 1991, p. 214.

la acuñación de la moneda, Mariana hubiese denunciado el nepotismo de Lerma o la pereza de Felipe III, sospecho que lo hubieran encarcelado por vida. Pero esto, denunciar, criticar, atacar los defectos del rey, es precisamente lo que, según McKendrick, se atrevió a hacer Lope de Vega delante de Felipe III. En *El príncipe perfecto* Lope idealiza el personaje del rey Juan II de Portugal, al cual concede todas las virtudes que tanto escaseaban en Felipe III. Según McKendrick, en esta comedia Lope le está diciendo a su rey: «Look this is you, but you as you ought to be, and not as you are»⁸ [Mira, éste es tú, pero tú como deberías ser, no como eres]. Pero, aclara McKendrick, por si acaso se le escapaba a alguien la conexión entre el rey teatral y el de carne y hueso (conexión basada, recordemos, no en similitud, sino en antítesis), Lope de Vega les estimula (*encourage*) a hacerla en la segunda jornada de la primera parte de la comedia, cuando el rey perfecto antes de recibir al rey de Etiopía dice: «Llegadme una silla, pondré la mano en ella». Según McKendrick, en ese momento, aplicable a las seis jornadas de las dos comedias, el público percibirá visualmente la conexión entre los dos reyes; pues así fue, con una mano posada en el respaldar de una silla o en la esquina de una mesa, como el Tiziano retrató a Felipe II y Velázquez retrató a Felipe IV (olvidándose, al parecer, de que los retratos de Velázquez se realizaron más de una década después de la representación de *El príncipe perfecto*). Concluye McKendrick: «As he looked at the stage Philip III could not help but see staring back at him an image of himself»⁹ [Al mirar al escenario Felipe III no tuvo más remedio que ver una imagen de sí mismo devolviéndole la mirada]. Pero hasta ahora no creo que se haya encontrado prueba de que Felipe III asistiera a una representación de las dos partes de *El príncipe perfecto*. McKendrick no apoya esta aseveración con ningún documento. Una consulta del libro de Teresa Ferrer y de los documentos publicados por Shergold, Varey y Rich Greer, que tuvieron acceso al importante legajo 666, revela que sólo existen datos sobre una representación teatral a la que asistió Felipe III. En 1602, la emperatriz, un año antes de su muerte, agasajó al rey y a la reina con una función que tuvo lugar en sus habitaciones del convento de las Descalzas Reales. Pero esta función no pudo ser de *El príncipe perfec-*

⁸ McKendrick, 2000, p. 56.

⁹ McKendrick, 2000, p. 56.

to, pues la comedia fue escrita una docena de años después, en 1614 la Primera Parte y en 1616 la Segunda. Hubo otras representaciones teatrales en Palacio durante el reinado de Felipe III, pero al parecer todas fueron por orden de la Reina. Margarita de Austria sí parecía ser aficionada a las comedias, como lo sería su hijo, Felipe IV; pero Felipe III no¹⁰.

Pero supongamos que Felipe III dejara sus oraciones y sus pasatiempos y asistiera a la representación, y que allí se diera cuenta de que el hecho de que un rey teatral posara la mano en el respaldo de una silla fuera una clara alusión al retrato de Felipe II del Tiziano, ¿se hubiera atrevido Lope a decirle a su monarca que debía aprender el arte de gobernar de un rey de comedia, que es como los llama Calderón en *La banda y la flor*? Es bien sabido que existía una tradición literaria de educación de príncipes. El *Regimiento de Príncipes* de Gómez Manrique, escrito antes de 1478, está dedicado a los Reyes Católicos. En este tratadillo en verso don Gómez, que así se llamaba, exhorta a los soberanos a la bondad y a la justicia y les aconseja que sigan las virtudes teologales y cardinales, pero no es probable que nadie se atreviera a concluir entonces o ahora que esa exhortación significara que Gómez Manrique estaba denunciando la falta de estas virtudes en los Reyes Católicos. También se publicaron todo tipo de tratados sobre el buen gobernante, entre los que descuellan los de Pedro de Rivadeneira, Juan de Mariana, Juan de Santa María, Francisco de Quevedo, y Juan de Salazar, entre muchos otros. Uno de estos tratados trata precisamente del príncipe perfecto de Lope: Pedro Barbosa Homen, *Discursos de la jurídica y verdadera Razón de Estado, formados sobre la vida y acciones del Rey don Juan el II, de buena memoria, Rey de Portugal, llamado vulgarmente el Príncipe Perfecto. Contra Machiavelo y Bodino, y los demás políticos de nuestros tiempos, sus secuazes*, pero fue publicado más de diez años después de la comedia de Lope, en Coimbra, en 1627.

En cualquier caso, estos tratados tenían como objetivo ensalzar a los Austrias, no denigrarlos, y tratan de las virtudes del buen gobernante en términos generales, sin lanzar dardos envenenados, directa o indirectamente, contra persona alguna. Sí hay dardos, pero los dirigen, como vemos en el título del libro de Pedro Barbosa, contra Maquiavelo y sus secuaces. No deja de tener gracia que uno de estos libros, el de

¹⁰ Ferrer Valls, 1993; Shergold y Varey, 1982, y Rich Greer y Varey, 1997.

Juan Blázquez Mayoralgo, *Perfecta razón de Estado. Deducida de los Hechos de el Señor Rey Don Fernando el Católico, Quinto de este nombre en Castilla y Segundo en Aragón. Contra los políticos ateístas* (México, 1646), ponga como modelo a Fernando el Católico, que es precisamente el rey a quien Maquiavelo presenta como ejemplar de su nuevo príncipe en el capítulo 21 de su famoso tratado.

Mi resistencia a aceptar el tipo de conexiones o alegorías políticas que perciben ciertos estudiosos; o estas comedias en clave (cuyo número va creciendo alarmantemente) que supuestamente contienen solapados ataques contra el sistema monárquico o críticas contra los muy criticables reyes de la casa de Austria, puede resumirse en las siguientes preguntas:

1) ¿Se conocen casos en que los dramaturgos del Siglo de Oro fueran perseguidos o castigados por las comedias que escribieron? El de Tirso de Molina es el más famoso, pero pese al número de comedias históricas y de fantasía política, como bien las denomina Ignacio Arellano¹¹, que escribió, el decreto de la Junta de Reformación de las costumbres no hace alusión a ellas. Sólo se objeta a que un fraile escriba comedias profanas y de malos incentivos y ejemplos. Calderón tuvo un conflicto con la Inquisición que le prohibió un auto sacramental, *Las Órdenes militares*, en 1662 y, años antes, con la censura, a causa de la alusión mordaz al predicador fray Hortensio Paravicino en *El príncipe constante*¹². Lope fue desterrado de Madrid por sus líos amorosos. Quevedo, si es que le puede considerar dramaturgo, tuvo problemas con la Junta de Reformación, pero ésta destacó el «amancebamiento» del poeta y hombre de Corte con una actriz apellidada Ledesma (que, por cierto, no figura en la *Genealogía de comediantes*). Lo que Quevedo sí escribió fue la comedia titulada *Cómo ha de ser el privado*, dedicada al conde duque, que aparece, apenas oculto por el anagrama Valisero, como el privado perfecto a que apunta el título¹³.

¹¹ Arellano, 1995, p. 360.

¹² Ver mi Introducción a Calderón de la Barca, *Las Órdenes militares*, y Cruickshank, 2009.

¹³ El encarcelamiento de Quevedo por motivos políticos es bien conocido, pero no tiene nada que ver con el teatro.

La realidad era que la gran mayoría de los dramaturgos, poetas y pintores de la época, lejos de criticar a monarcas y nobles, todos ellos mecenas en potencia, se dedicaban a ensalzarlos con mal contenido entusiasmo. Como concluye John Elliott en su biografía de Olivares:

Since most contemporary poets, playwrights and men of letters lived precariously on the borderline between survival and starvation, there was no lack of candidates for court patronage. Góngora, Lope de Vega, Quevedo, and a host of lesser talents, hurried to pay obeisance to the new king and his minister¹⁴.

[Como la mayoría de los poetas, dramaturgos y hombres de letras de la época vivía precariamente en la frontera entre la supervivencia y el hambre, no faltaban candidatos en busca del patronazgo de la corte. Góngora, Lope de Vega, Quevedo, y una multitud de talentos menores, se apresuraron a rendir homenaje al nuevo rey, Felipe IV, y a su ministro, Olivares.]

Basta leer lo que escribe Cruickshank sobre las finanzas de Calderón en su biografía del poeta para corroborar la opinión de Elliott. Cruickshank concluye que la razón por la que en sus 60 años de carrera como dramaturgo, Calderón escribiera más del 70% de su teatro (excluyendo autos) en los primeros 30 años de su vida (antes de 1651), fue principalmente por necesidad financiera. Después de 1651, cuando contaba con el apoyo económico de los dos pilares del poder, Iglesia y Monarquía, esa necesidad ya no era tan apremiante y su producción para los teatros comerciales decae o casi desaparece¹⁵. No concuerda esta actitud de Calderón con esos ataques ocultos a la monarquía o ese dedo condenatorio que ven ciertos críticos en sus comedias. Calderón era un hombre de su época, pragmático, y sabía cómo arrimar el ascua a su sardina.

2) ¿Eran los corrales de comedias, con el vocerío, el calor reinante, los piojos y el hedor, las risas de las mujeres de la cazuela, los gritos de los vendedores de fruta y aloja, las actividades de las prostitutas, los proxenetas, los alguaciles y los nobles pendencieros, las disputas entre

¹⁴ Elliot, 1986, p. 175.

¹⁵ Cruickshank, 2009, p. 321.

los mosqueteros, zapateros, holgazanes y pícaros, las discusiones de los leguleyos, los secretarios y los clérigos de la tertulia, el lugar más adecuado para impartir lecciones morales, tácticas o políticas al rey de las Españas o para hacer una crítica seria de la política imperial de los Austrias? ¿Era una comedia, constantemente interrumpida por entremeses, bailes, mojigangas y fines de fiestas, el vehículo más adecuado para dirimir temas candentes de la actualidad política? ¿Eran los comediantes, gente holgazana y viciosa, dada a la vida libre y ancha, truhanes y chocarreros, dedicados, como creían los moralistas, a enseñar a cometer vicios y torpezas, los mensajeros más adecuados para ventilar los vicios y las insuficiencias morales o políticas de los monarcas españoles? Una cosa es que los moralistas y los predicadores criticaran veladamente desde la inmunidad del púlpito y de una manera siempre teórica, indirecta y general los excesos reales y otra que los comediantes los declararan en público desde los tablados de los teatros. Recordemos que esas supuestas críticas no las decían los poetas sino los faranduleros (el insulto a la persona real hubiese sido doble: por el mensaje y por el mensajero) y que luego las comedias se representaban en los pueblos y ciudades de España, donde la gente no estaría tan enterada de la política de los Austrias, ni de sus licenciosas costumbres o de los escándalos de la corte.

3) ¿No hubiesen los numerosos moralistas de la época, que deseaban a toda costa cerrar los teatros por el efecto nocivo que las comedias supuestamente tenían sobre las buenas costumbres del pueblo ignorante, utilizado este poderoso argumento (críticas a la figura sagrada del rey) en sus escritos? Si la Aprobación del Padre Guerra, que precede a la *Verdadera Quinta Parte de Comedias* de Calderón, puede considerarse resumen o puesta al día de las controversias sobre la licitud del teatro, entonces habremos de concluir que esos ataques, directos o indirectos, que ven los críticos modernos no fueron percibidos por los moralistas, pues ni el Padre Guerra, que apoyaba a los teatros, ni los que los oponían aluden a denuncias o sátiras contra la monarquía¹⁶.

De hecho, lo que sí sabemos es que los censores, especialmente en la época de Calderón, cuidaban mucho de que no se dijeran sátiras

¹⁶ Ver Calderón, *Verdadera quinta parte de comedias*, 2010, pp. 19-67.

públicamente, ni de que se ofendiera el buen nombre, no ya del Rey (lo cual ni lo mencionan, por inconcebible), sino de personas o familias importantes. En 1641, Juan Navarro de Espinosa elimina del manuscrito de *De la abarca a la corona* toda alusión que él consideraba satírica, añadiendo en el margen de una de las páginas: «no se digan sátiras»¹⁷. Años después, en 1655, Antonio de Nanclares censura ciertos pasajes del manuscrito de *También tiene el sol menguante*, de Luis Vélez de Guevara, porque, aun cuando, según el censor, eran históricamente verdaderos, podrían ofender a los descendientes del protagonista, Bernardo de Cabrera¹⁸. Y todos conocemos, y ahora Don Cruickshank nos lo ha vuelto a recordar en su biografía de Calderón, el episodio de fray Hortensio Paravicino, que acabó con la prisión domiciliaria de Calderón y con la eliminación en el *El príncipe constante* de ciertos versos que parodiaban la retórica hiperbólica del famoso predicador¹⁹. Si infracciones de este tipo resultaban en la intervención inmediata de la autoridad (y en el caso Paravicino, del mismo Rey), ¿qué hubiese sucedido si las autoridades hubiesen percibido la más mínima alusión satírica o mordaz contra el rey o su favorito en un corral de comedias, delante de un público variopinto, por boca de una persona de categoría ínfima como era un actor de la época?

Refiriéndose a la desastrosa política y la corrupción en el período que abarca la vida de Calderón, Antonio Domínguez Ortiz explica:

La lealtad castellana, su incapacidad de reacción después del fracaso del movimiento comunero, no había permitido exteriorizar más manifestaciones de malestar que la fijación de papelones (pasquines), algunos sermones contestatarios y revueltas intrascendentes contra las oligarquías municipales, los agobiantes impuestos y las crisis de subsistencias²⁰.

Las comedias ni las menciona.

Es difícil casar tantas críticas solapadas, tantos crípticos mensajes como algunos críticos modernos creen detectar en la comedia áurea, con la aparente indolencia, pasividad o falta de percepción de las au-

¹⁷ Ruano de la Haza, 1989, pp. 206-207.

¹⁸ Ruano de la Haza, 1989, p. 225.

¹⁹ Cruickshank, 2009, pp. 97-102.

²⁰ Domínguez Ortiz, 1992, p. 88.

toridades y los moralistas. Y, sin embargo, no podemos negar que, como han demostrado ampliamente, no solamente los ya citados Melveena McKendrick y Antonio Carreño-Rodríguez, sino, entre otros, Alix Zuckerman-Ingber, James Crapotta y, más recientemente, Jodi Campbell, el teatro del Siglo de Oro está poblado de monarcas disolutos, lascivos y crueles²¹. Pero ¿no se deberá esto al hecho de que un rey disoluto, lascivo y cruel es dramáticamente mucho más interesante que un rey austero, casto y bondadoso? En la comedia, los reyes bondadosos no son por lo general protagonistas; son los suyos, como decían en la época, papeles de por medio, y sólo se les permite salir al final para dar su bendición a los personajes principales. Los reyes malvados, por el contrario, están en escena casi desde el principio al final de la comedia, haciendo barbaridades, acosando a mujeres casadas, planeando el asesinato de maridos, abusando de su autoridad, escondiéndose en los retretes de las damas, arrancando dientes a los graciosos, perdonando el asesinato de esposas inocentes y cometiendo todo género de torpezas. Ricardo III y Macbeth son los reyes más populares creados por Shakespeare por motivos evidentes. Cuanto más inicuos son los reyes de comedia, tanto más disfrutaban viéndolos en el tablado los públicos de entonces y los de ahora. Pero de ahí a concluir que el espectador de los corrales establecía automáticamente una conexión analógica positiva o negativa entre un rey de comedia y el monarca reinante es algo que ni se puede demostrar, por la falta de evidencia contemporánea, ni parece útil para nuestra apreciación de la comedia en cuestión. El mundo del teatro era el mundo de las pasiones en lucha con la razón, de anhelos ocultos y miedos secretos, de celos y amor, de música y poesía, de sentimientos delicados y soeces, de lealtad y traición, de honor y deshonor, de religión y paganismo, del cielo y el infierno, y también hasta cierto punto de crítica de las costumbres y los vicios humanos, pero hasta que no encontremos documentos que demuestren lo contrario, creo que no es aconsejable concluir que los dramaturgos de la época de Calderón utilizaron sus comedias para convertirse en filósofos políticos, en agentes subversivos o en críticos del sistema monárquico, por muchas analogías y alegorías que creamos discernir a una distancia de cuatro siglos.

²¹ Zuckerman-Ingber, 1984; Crapotta, 1984; y Campbell, 2006.

A parecida conclusión llega Trevor Howard-Hill en un artículo publicado en 1991 sobre *A Game at Chess* de Thomas Middleton, comedia que contiene una clarísima parodia política de carácter antiespañol. Las piezas negras representan todas a figuras de la corte española: el rey es Felipe IV, el caballo es el conde de Gondomar, embajador en Londres, el duque (o alfil) negro, Olivares, los peones son jesuitas, etc. Tan popular era la comedia en Londres y tanto ofendió al embajador español de entonces, Don Carlos Coloma, que éste se quejó al rey, quien se vio obligado a suspender las representaciones. Howard-Hill concluye que

the play itself and the manner of its composition gives no support to those who would see in it an instrument of state policy. It would, I contend, be foolish to make the play the fulcrum on which issues of state balanced. They players were merely «the abstract and brief chronicles of the time» (*Hamlet*, II. ii. 524, Riverside edition), not agents in the game of stagecraft. *A Game at Chess* was allowed and performed because it suited the temper of the age in a brief halcyon period of national unity. To make more of it is to diminish its value as witness and drama²².

[la obra y su proceso de composición no apoyan a los que quieren verla como instrumento de la política del estado. Sugiero que es estúpido convertir a una pieza de teatro en plataforma en la que dirimir asuntos de estado. Los actores eran suma y resumen de las crónicas de su tiempo, como dice Hamlet, no agentes de política exterior. Las autoridades dieron permiso para que se representara (originalmente) *Un juego de ajedrez* porque encajaba bien con el ambiente que reinaba en un breve período de tranquilidad y unidad nacional. Convertir a la obra en algo más que eso es disminuir su valor como testimonio de la época y como pieza dramática].

Lo mismo podríamos decir sobre las comedias de reyes que se representaban en época de Lope y Calderón: ver más de lo que contienen es disminuir su valor como testimonio de la época y como piezas dramáticas.

²² Howard-Hill, 1991, p. 274.

No se puede, sin embargo, negar que existiera en la España de Lope y Calderón un teatro alegórico con fines doctrinales y didácticos: había comedias de santos, autos sacramentales, teatro jesuítico, teatro catequístico en Méjico. Esto, sin embargo, no nos da permiso para ver alegorías y enseñanzas morales por todas partes. Cuando la alegoría política es intencional, como sucede en el auto de *El nuevo palacio del Retiro*, donde el Rey es Dios, la Reina, la Iglesia, y el Hombre, el valido de Dios, Olivares, entonces la analogía es evidente tanto para espectadores como para lectores, de entonces y de ahora. Pero no me parece aceptable que cada vez que aparezca un rey mujeriego o incompetente en Lope o en Calderón lo tengamos que asociar con Felipe IV, por muy tentador que sea.

Lo que sí es fácil encontrar tanto en las comedias como en los otros escritos de nuestros ilustres dramaturgos es lisonja, a veces extravagante, de la persona real. En la censura que precede a la colección de poemas de varios autores, entre ellos Calderón, del *Anfiteatro de Felipe el Grande*, publicado en Madrid por Juan González para conmemorar la muerte de un toro el 13 de octubre de 1631, Lope de Vega escribe que Felipe IV

trasladó su singular destreza del campo al anfiteatro, y del monte solo al espectáculo universal, sin que se debiese tan peregrino suceso a la fortuna por accidente, sino a la ciencia por ejercicio, y a la gracia de que el cielo para toda obra militar heroica ha dotado su real naturaleza.

Pero nuestro don Pedro no se quedaba atrás a la hora de competir con Lope en lisonjas. En el Epigrama XXXIV dice de su monarca torero que

Al desplegar su luz, la veloz tropa
se ahuyentó, y el toro en la campaña
amenazaba a Europa otro desmayo:
pero ¿qué importa que el ladrón de Europa
mentido triunfe, como el sol de España
contra su frente esgrima el primer rayo?

Años antes, en 1605, Lope se había presentado a un concurso de poesía organizado por la ciudad de Toledo para celebrar el nacimiento de Felipe IV donde escribió²³:

Que los príncipes son humanos, nadie lo
[puede dudar,
pero la poesía debe hacer su divinidad brillar.

²³ Fernández Mosquera, 2006 y 2008, llega a parecidas conclusiones sobre el teatro palaciego de Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BARBOSA HOMEN, P., *Discursos de la iurídica y verdadera Razón de Estado, formados sobre la vida y acciones del Rey don Juan el II, de buena memoria, Rey de Portugal, llamado vulgarmente el Príncipe Perfecto. Contra Machiavelo y Bodino, y los demás políticos de nuestros tiempos, sus sequazes*, Coimbra, Nicolás Carvallo, 1627.
- BLÁZQUEZ MAYORALGO, J., *Perfecta razón de Estado. Deducida de los Hechos de el Señor Rey Don Fernando el Católico, Quinto de este nombre en Castilla y Segundo en Aragón. Contra los políticos atheístas*, México, Francisco Robledo, 1646.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. J. M.^a Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- CAMPBELL, J., *Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-Century Madrid. Theater of Negotiation*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- CARREÑO RODRÍGUEZ, A., *Alegorías del Poder: Crisis imperial y Comedia nueva*, London, Tamesis, 2009.
- CRAPOTTA, J., *Kingship and Tyranny in the Theater of Guillén de Castro*, London, Tamesis, 1984.
- CRUICKSHANK, D. W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «La España de Calderón», en Varios autores, *Fiesta Barroca*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1992, pp. 87-105.
- ELLIOTT, J. H., *The Count-Duke of Olivares*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 263-282.
- «El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época, XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 208-232.
- FERRER VALLS, T., *Nobleza y espectáculo teatral (1635-1622)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
- Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. N. D. Shergold y J. E. Varey, London, Tamesis, 1985.
- GRAYLING, A. C., *Ideas That Matter*, London, Weidenfeld and Nicolson, 2009.
- GUERRA Y RIBERA, fray M. de, «Aprobación», en P. Calderón de la Barca, *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. J. M.^a Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 19-67.

- HOWARD-HILL, T., «Political Interpretations of Middleton's *A Game at Chess* (1624)», *Yearbook of English Studies*, 21, 1991, pp. 274-285.
- KAMEN, H., *Spain: 1469-1614*, London, Longman, 1991.
- McKENDRICK, M., *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, London, Tamesis, 2000.
- RICH GREER, M. y VAREY, J. E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707*, London, Tamesis, 1997.
- RUANO DE LA HAZA, J. M.^a, «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, ed. F Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989, pp. 201-229.
- «Introducción», en P. Calderón de la Barca, *Las Órdenes militares*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699*, London, Tamesis, 1982.
- VARIOS AUTORES, *Anfiteatro de Felipe el Grande*, Madrid, Juan González, 1631.
- ZUCKERMAN-INGBER, A., *El bien más alto. A Reconsideration of Lope de Vega's Honor Plays*, Gainesville, University of Florida Press, 1984.