Revista de poética medieval, 40 (2026), pp. 323-342, ISSN: 1137-8905 / eISSN: 2660-891X
DOI: https://doi.org/10.37536/RPM.2026.40.1.118005

JUANA DE MENDOZA Y ALFONSO ENRÍQUEZ A ESCENA. LA INTERTEXTUALIDAD DE *LA RICAHEMBRA*, DE MANUEL TAMAYO Y AURELIANO FERNÁNDEZ-GUERRA (1854)*

Montserrat Ribao Pereira
Universidade de Vigo, España
ribao@uvigo.gal
https://orcid.org/0000-0001-8649-3704

Doña Juana de Mendoza, hija de Pedro González de Mendoza, esposa de Diego Gómez Manrique de Lara y de Alfonso Enríquez, es una destacada figura histórica en su tiempo y origen de una dilatada progenie de entre la que cabe mencionar a sus nietas Juana Pimentel (la triste condesa, cónyuge de Álvaro de Luna), Juana Enríquez (reina de Aragón y madre de Fernando el Católico) o Elvira de Herrera, madre de El Gran Capitán (Layna Serrano 1942). Las alusiones a su persona en la historiografía medieval son, por lo general, subsidiarias de la relevancia de su estirpe, en especial su padre y su primer marido, héroes ambos caídos en la batalla de Aljubarrota (1385), y el Almirante de Castilla, con quien contrae matrimonio poco tiempo después[1].

* Esta publicación es resultado del proyecto de I+D+i «Entorno cortesano y orígenes de la poesía de cancionero: creación, difusión y pervivencias», del que es investigador principal Antonio Chas Aguión, de la Universidad de Vigo (referencia: PID2022-136346NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER, UE. Se inserta, asimismo, en la investigación del Instituto Lingua de la Universidade de Vigo.

[1] En el capítulo VI de *Generaciones y semblanzas*, dedicado a Alfonso Enríquez, la edición de Llaguno (1775) menciona a su esposa: «Turbábase mucho a menudo con saña, y era muy arrebatado con ella. […] está sepultado en Santa Clara de Palencia, que fundó él e doña Juana de Mendoza su muger» (Pérez de Guzmán 1775: 221); más adelante se la nombra nuevamente, a propósito de Pedro Manrique, su hijo, esta vez como «notable dueña» (*idem* 245). En *Claros varones de Castilla* las referencias a doña Juana aparecen en los capítulos que el autor dedica a hombres de su familia, como el almirante don Fadrique, su hijo (Pulgar 2022: 19). En la *Crónica del Halconero de Juan II* se la menciona como abuela de la esposa de Álvaro de Luna y suegra de preclaros caballeros: «E ésta era la más emparentada dueña que abía en Castilla» (Carrillo de Huete 2006: 74). El *Centón Epistolario*, que los escritores de la primera mitad del

Sin embargo, en 1635 Hernando Pecha escribe la *Historia de las vidas de los duques del Infantado* y en ella dedica la sección segunda del capítulo 5 a la «Vida de doña Juana de Mendoza, hija mayor de Pero González de Mendoza», de tal modo que la Ricahembra de Guadalajara adquiere entidad como personaje en sí mismo y protagoniza episodios, de tintes más legendarios que históricos, que la individualizan dentro de la casa Mendoza como paradigma de mujer fuerte, valerosa y acérrima defensora de su honor y su linaje.

En concreto, son tres los hechos narrados por Pecha que cimentan la fama de doña Juana. En primer lugar, ante la bofetada que Alfonso le propina cuando ella se niega a aceptar su propuesta de matrimonio y le insulta gravemente, la dama ordena de inmediato el casamiento con Enríquez, «porque no se pueda dezir, que hombre que no es mi marido se atrevió a darme un bofetón» (Pecha 2018: 60). La defensa inflexible de su honra la lleva, asimismo, a prohibir todo acceso a su casa durante las noches en que está ausente su esposo, hasta el punto de impedir la entrada del propio Alfonso, que retorna impensadamente de una campaña y ha de aguardar al alba para entrar en la fortaleza. La misma rectitud extrema motiva que ordene la muerte ejemplarizante de su secretario ante la sospecha de ser el autor de un billete galante de contenido afrentoso hacia su persona (*idem* 62).

El potencial literario y espectacular de estos antecedentes condiciona, con toda probabilidad, la elección de Juana de Mendoza como protagonista de *La Ricahembra*, drama histórico en cuatro actos y en verso que Aureliano Fernández-Guerra y Orbe y Manuel Tamayo y Baus estrenan en el teatro del Príncipe el 20 de abril de 1854. Al tiempo que se lleva a escena la obra, se pone a la venta la primera edición de la misma[2], a la que los dramaturgos, intelectuales muy reconocidos en su tiempo, incorporan un aparato final de notas en el que explican no solo algunas circunstancias concretas de la puesta en escena, sino también el contexto histórico de doña Juana y las fuentes de

siglo xix leen aún como auténtico, sí describe a doña Juana, en este caso en el bautizo del príncipe Enrique, del que fue madrina: «Las madrinas sí que son para ver e oír, la muger del almirante, e la muger del condestable, e la muger del adelantado. La del almirante llevaba una cara acontecida símil símil a la de doña Juana de Mendoza, que es ella mesma, y dice Pajarón que no ha visto otra cara que se le parezca: sacó una saboyana ceñida, de medio raso pardo, con vivos de armiños y tomados de verde» (Gómez de Cibdarreal 1775: 2); aún menciona a la dama en varias ocasiones más, para llamarla «almirantesa» (*idem* 10) o calificarla de «ardiosa» (*idem* 80). Tamayo y Baus/Fernández Guerra y Orbe (1854: 101) citan el *Centón* como fuente de su drama. A propósito de cómo leen los eruditos decimonónicos la historiografía medieval y a partir de qué ediciones, *vid.* Ribao Pereira (2018).

[2] Cito en adelante por esta primera edición. En las citas textuales del drama simplifico la localización de las mismas indicando acto –en romanos–, escena –en árabes– y página del texto de 1854. Se conserva un manuscrito del drama en la biblioteca del Institut del Teatre, autógrafo, que permite reconstruir la redacción de la obra y rastrear diferentes intervenciones textuales de los dramaturgos, a las que aludo más adelante.

las que parten para el desarrollo del personaje, con especial atención al texto de Pecha[3]. Para ayudar a comprender la personalidad de la protagonista, los dramaturgos transcriben algunos fragmentos del jesuita que, a su vez, los periódicos de la época incorporan tanto a sus anuncios y reseñas del estreno como a diferentes artículos divulgativos que circulan, de forma recurrente, como reclamo de la pieza[4], circunstancias todas ellas que contribuyen a un mejor conocimiento, erudito y popular, de los protagonistas de la obra y de su contexto.

El éxito de *La Ricahembra* es muy superior al del resto de las obras que suben a las tablas en la misma temporada y provoca un intenso debate crítico a propósito de su relevancia en la transición estética desde el modelo romántico de los años treinta hacia lo que el propio Fernández-Guerra, *Pipi*, denomina «drama simbólico», que

> No ha tenido otros cultivadores que don Manuel Tamayo y Baus y don Aureliano Fernández-Guerra, quienes, en *La Ricahembra*, […] ajustándose con sumo rigor a la verdad histórica y siguiendo las tradiciones de nuestro antiguo teatro, se propusieron pintar la mujer fuerte, engalanada con todas las virtudes, esplendor y corona de su sexo (*Pipi* 1855: 3).

Cañete, buen amigo de la familia Tamayo, analiza en su extensa reseña de la *Revista Española de Ambos Mundos* (1854: 211-229) la naturaleza de este drama. A su juicio, superado el tiempo en que el arte se ha consagrado a la exaltación del fatalismo y de la pasión sobre el libre albedrío, los trabajos de la inteligencia –y el teatro como altavoz de todos ellos– deben subrayar el valor del espíritu, mostrar el camino para abatir la rebeldía de la materia y conducir al ser humano a la verdad a través de la belleza. Es así como en el drama nuevo, del que *La Ricahembra* parece ser incipiente modelo, se amalgaman «en peregrino concierto las más raras dotes tradicionales de nuestro

[3] La primera de las notas finales de la edición señala, como preámbulo a la transcripción de diferentes fragmentos de la mencionada *Historia de las vidas de los duques del Infantado*, lo que sigue: «A esta composición ha dado asunto un libro, aún no impreso, que el padre Hernando Pecha […] acabó de escribir en 1635. […] Y cúmplenos extractar a continuación el capítulo V de códice tan precioso» (Tamayo y Baus/ Fernández Guerra y Orbe 1854: 99). Los dramaturgos afirman también tener en consideración algunas de las alusiones a las que antes me he referido a propósito del *Centón* y de *Generaciones y semblanzas* (*idem* 101).

[4] Véase, por ejemplo, «Variedades», *El Oriente,* 27 abril, 1854: 2; «Gacetilla», *La España,* 27 abril, 1854: 3; «Crónica de la capital», *La Nación*, 26 abril, 1854: 3. Por su parte, el artículo «La Ricahembra», que Luis Fernández-Guerra y Orbe (1854: 129-130) publica en el *Semanario Pintoresco Español* y transcribe los fragmentos de Pecha que se anotan en la edición del drama, es reproducido, con o sin mención de su autor, en otras publicaciones, dentro y fuera de la Península, como por ejemplo en el *Diario de Palma, (*16 mayo, 1854: 2-3).

popular y caracterizado teatro antiguo y los más fecundos elementos de vitalidad puestos en acción a influjo del aliento revolucionario que en nuestros días ha regenerado el arte» (Cañete 1854: 211).

Pocos años después, en junio de 1859, Tamayo ingresa en la Real Academia Española y explica, en su discurso *La verdad como fuente de belleza en la literatura dramática* los principios rectores de su estética, en la misma línea que Cañete al hilo del estreno de *La Ricahembra.* En su disertación exalta como modelo de la nueva dramaturgia la literatura antigua y los clásicos de las letras, en los que se afirma una doble verdad, moral y nacional, a la que debe aspirar el teatro de su tiempo:

> Lauro hermoso de nuestros célebres poetas del siglo xvii es haber fundado un teatro universal en cuanto cristiano, y nacional en cuanto español; haber sabido pintar en él, de más de la índole común a la humanidad en las sociedades modernas, el carácter peculiar del hijo de España (Tamayo y Baus 1860: 277).

Responde a su discurso Fernández-Guerra, que refuerza, con los suyos, los argumentos de las tesis teatrales sostenidas por el nuevo académico:

> ¿En qué está la excelencia, así de las bellas letras como de las nobles artes, sino en que al mostrarse inspiradas en la contemplación de los objetos sensibles descubran el mayor culto y respeto que han rendido antes a las leyes de la naturaleza moral? (Fernández-Guerra y Orbe 1860: 295).

Esta reivindicación de la moral como principio estético es común a un buen número de estrenos de corte moderado que, en 1854 y en plena efervescencia social en vísperas de la Vicalvarada, proclaman un modelo de nación que ha de sustentarse en los pilares básicos de la fe cristiana para devolver la sociedad, el arte, la literatura y el teatro a una vereda de orden, sentido común y triunfo de lo espiritual que, a juicio de un sector de la crítica, los excesos románticos habían desdibujado:

> Se observa de algún tiempo a esta parte en el teatro cierta tendencia moral y saludable respecto del matrimonio, que es muy digna de elogio, y que está llamada a corregir una porción de extravíos dramáticos tan groseros como infecundo. Con efecto, la perversión era tal en este punto que se creía seriamente que el adulterio era de buen efecto en el teatro, como otra porción de pasiones bastardas a las cuales con mala intención ha solido encubrir el talento con un manto de oro. […] Afortunadamente estos vértigos pasan con increíble rapidez; la moral, rechazada por un momento de la escena, vuelve a recobrar en

> ella su dominio y lo dramático vuelve a ser para todos lo bueno, lo verdadero y lo bello (Bravo 1854: 1-2).

Pues bien, Tamayo y Fernández-Guerra se proponen llevar a escena un modelo ejemplar de conducta personificado en una figura femenina cuya exaltación de la rectitud resulta históricamente verosímil y muy atractiva desde el punto de vista espectacular. La filiación formal con la literatura española medieval y los guiños constantes al romancero, modelos de excelencia en la literatura patria, completan con un envoltorio intelectual reconocible la propuesta de un esquema teatral que supera el drama histórico romántico y tiene a «la naturaleza por constante modelo, por guía los escritores más ilustres, amalgamando con la índole moderna la forma antigua, lo real con lo bello, la verdad con el arte» (Fernández-Guerra y Orbe 1860: 302).

Esta intertextualidad manifiesta de *La Ricahembra*, la belleza y la verdad de las fuentes de las que beben sus versos configuran el patrón sobre el que se perfilan los márgenes del nuevo teatro, nacional y moral, que se abre paso en la escena española a partir de la década de los 50.

La literatura al servicio de la caracterización de los personajes

La literatura irrumpe en el drama desde su inicio. Ya en los primeros versos, las alusiones a diferentes títulos, que se evocan, mencionan o citan explícitamente, funcionan como resortes dramáticos especialmente rentables en la caracterización de los personajes. Al levantarse el telón, se ofrece al espectador una escena en la que doña Juana, su doncella Marina y el fiel escriba Vivaldo dialogan sobre el libro que este último lee, *Tristán e Iseo*. Al hilo del mismo, afloran en el diálogo del grupo los ejes temáticos de la obra: la rectitud moral, los peligros del loco amor y el honor como salvaguarda de todos ellos. Frente a las lecturas foráneas poco ejemplares, como los relatos de la materia de Bretaña[5], la protagonista exalta los de la tradición patria, que rescata de la gesta («nuestro Cid castellano»; I, 1: 6) y del legendario («Como el infante don Zuria / […] de la morisma espanto»; I, 1: 6)[6]. Es Vivaldo quien, por encima de estos nombres, coloca el del padre de doña Juana y su esposo, muertos poco tiempo atrás en defensa de Juan I. La gloria de los héroes de Aljubarrota se verbaliza en escena con las palabras de Vivaldo, que recita el romance «Si

[5] «No más Tristán / y Lanzarote del Lago. / Es fiera peste del alma / libro ponzoñoso y vano» (I, 1: 5).

[6] Pecha reivindica los orígenes de la casa Mendoza en este primer señor de Vizcaya, don Zuria, o Fortún López Zuria, hijo de Lope López y de una infanta escocesa, capitán de vizcaínos, alaveses y guipuzcoanos, que venció al infante Ordoño y le obligó a replegarse a León (Pecha 2018: 44-45).

el caballo vos han muerto», de larga tradición textual y relevancia en el teatro áureo (Londero 2026), si bien reescrito con variantes que responden, como veremos, a la propia naturaleza del drama:

> «Si el caballo vos han muerto,
> subid, rey, en mi caballo;
> si os roba el dolor las fuerzas
> llegad, subireos en brazos.
> Poned un pie en el estribo
> y el otro sobre mis manos.
> Mirad que el tumulto arrecia,
> aunque muera yo, libradvos.
> Pierdan mis hijos un padre,
> yo al padre de todos salvo;
> amparo sed de los míos,
> y adiós que va en vuestro amparo».
> Dijo el valiente alavés,
> señor de Hita y Buitrago,
> al rey don Juan el primero,
> y entrose a morir lidiando.
> (I, 1: 6)

En las notas eruditas incorporadas a la edición de la obra, los dramaturgos afirman conocer el episodio a través de las versiones que Lope de Vega y Vélez de Guevara incorporan a sus textos, un «popular y antiguo romance que, anónimo, se halla también inserto en el *Romancero General*» (Tamayo y Baus, Fernández-Guerra y Orbe 1854: 100). En efecto, el motivo del noble que salva a su rey subiéndolo al caballo aparece en diferentes romances que Durán compila en su *Romancero General*, al que se refieren los autores de *La Ricahembra*, y que se convierte, tras sucesivas ampliaciones, en fuente habitual de los escritores decimonónicos. En concreto, transcribe Durán «Origen de los Girones en don Rodrigo Cisneros» (Durán 1877: I 578-579), cuya autoría atribuye a Juan de la Cueva; «El rey don Sebastián», anónimo que recoge del *Romancero General* de 1600 (Durán 1877: II 223); y «Si el caballo vos han muerto», del que anota: «Este romance, muy popular y antiguo, lo intercaló Lope de Vega en su comedia y se halla en el *Romancero General*, pero en lenguaje moderno y con algunas supresiones» (Durán 1877: II 45). También Depping había recogido previamente, y con mínimas variantes con respecto a Durán, el romance del rey don Sebastián («El rey Sebastián pierde la batalla y muere»; Depping 1825: 236) y «Si el caballo vos han muerto», en este caso

en versión más reducida (*idem* 173). Más breve que la de Durán es también la versión que se imprime en el *Romancero General* de 1600/1604 (2018: 311), procedente de *Flores del Parnaso. Octava parte,* recopilado por Luis de Medina en 1596 (Zinato 2019: 302) y la que reproduce Pecha en su manuscrito.

El modelo teatral reconocido por los dramaturgos para la inserción de este romance es *El cavallo vos han muerto y Blason de los Mendozas*, de Vélez de Guevara. En su tercera jornada, próximo ya el desenlace, el propio Pedro Mendoza lo incorpora a su último parlamento con el rey. El texto de Vélez de Guevara, que es el que con variantes mínimas edita Durán, como el que reproduce el *Romancero General* de 1600 y el de Pecha en su manuscrito, es más extenso que el declamado por Vivaldo, quien, además, rehace los últimos versos para adecuarlos argumentalmente a la obra en que se integra. De hecho, en todas las versiones don Pedro pide al rey que vele por su hijo Diego o Diagote[7], mientras que en el drama decimonónico reclama la protección real para todos sus hijos: «Pierdan mis hijos un padre, /yo al padre de todos salvo; / amparo sed de los míos, / y adiós que va en vuestro amparo» (I, 1: 6). De este modo, y con independencia del carácter más o menos legendario del episodio del caballo –que en esta cuestión la historiografía disiente–[8], la inserción del romance adscribe a doña Juana a la tradición textual de los Mendoza y en los hechos de Aljubarrota, de la que se convierte en heredera literaria.

De romances, leones y bofetadas

Alfonso aparece en escena disfrazado de paje enviado por Juan I (I, 12: 23), de quien parte la orden de casar a la Mendoza con su primo. Antes incluso de descubrirse la auténtica identidad del recién llegado, Enríquez es objeto del desprecio de la dama por su condición de hijo ilegítimo del maestre de Santiago, Fadrique de Castilla, hermano gemelo de Enrique II y uno de los

[7] En la aludida comedia de Vélez de Guevara, mencionada por los dramaturgos como fuente de su obra, así como en el manuscrito de Pecha, del que toman los episodios más relevantes del primer acto, leemos, respectivamente: «A Diagote os encomiendo. / Catad por aquel mochacho. / Sed padre y amparo suyo, / y Dios sea en vuestro amparo» (Vélez de Guevara 2007: 127); «A Diagote os encomiendo/ mirad por él que es mochacho. / Sed padre y amparo suyo / y a Dios que va en vuestro amparo» (Pecha 2018: 54).

[8] Véase un resumen del origen y fortuna historiográfica del episodio en Andrés 1921. Pese a que el propio Ayala, testigo presencial de la batalla, no afirma ni excluye la participación de su cuñado Pedro Mendoza en la salvación del rey, lo cierto es que «no tardó en divulgarse el hecho y en hilvanarse la consiguiente leyenda, pasando a formar parte de nuestra literatura. […] todos los historiadores, hasta mediados del siglo xix, no titubearon en admitirlo y Lafuente, a su vez […], resumiéndolos a todos, concreta su opinión, afirmando la veracidad del hecho y la exactitud de las relaciones anteriores» (Andrés 1921: 421-422). Según Sánchez Prieto (2001: 39) en la actualidad se tiende a tenerlo por falso. Para un análisis de Pedro González de Mendoza como personaje literario, *vid.* Zinato (2019).

vástagos habidos por Alfonso XI con Leonor de Guzmán. El maestre habría tenido amores con una hermosa hebrea, que según algunos autores era llamada «La paloma» por su belleza[9], así que doña Juana acusa al noble de ser indigno por su condición de bastardo e hijo, a su vez, de bastardo impío y de judía. La tensión dramática crece y Alfonso abofetea a la dama, tal y como afirma Pecha en su *Historia.* Este episodio, uno de los más conocidos de los que se asocian con la Ricahembra, es apenas mencionado por la prensa decimonónica[10]. Solo algunas cabeceras se aventuran a abordar su pertinencia dramática, para lo cual se rastrea la tradición literaria previa en materia similar, para ofrecerla como autoridad. Este es el caso de Emilio Bravo en su extensa reseña de la obra, que publica *El Coliseo*, en la que justifica la reacción de Enríquez a partir de las pulsiones propias del honor de un caballero,

> ciertas y naturales a todo el mundo, como lo prueba cierto romance anónimo que se halla en un códice del siglo xvi, y que más cómodamente puede verse en el *Romancero* del eminente literato don Agustín Durán (Bravo 1854: 2).

Se refiere Bravo a una de las versiones de la leyenda del guante que una dama arroja entre dos leones y que un caballero, Manuel [Ponce] de León, rescata de forma temeraria[11]. Según Menéndez Pelayo, Garci Sánchez de Badajoz se refiere a la aventura de los leones en unos versos de *Infierno de amor*, que pasan al *Cancionero General* de 1511 (Menéndez Pelayo 1944: 136) y reproducen Gonzalo Argote de Molina (1588: I 216) o Alonso López de Haro (1622: 118), como también lo hacen Jerónimo de Urrea en unas octavas de su traducción de *Orlando Furioso* (1549) o Ginés Pérez de Hita en la primera parte de *Guerras civiles de Granada* (1595) (Menéndez Pelayo 1944: 137).

Sin embargo –y también según don Marcelino–, en un romance de *Rosa Gentil*, de Timoneda (1573), se produciría una contaminación del episodio de los leones con el de la bofetada que propina a Juana de Mendoza su

[9] Sobre las fuentes de las que bebe esta tradición, véase Salazar y Acha (2021: 331). A propósito de los orígenes de Alfonso Enríquez, sigue siendo muy completa la detallada pesquisa de Pérez Embid (1944: 142-146).

[10] El decoro impide que se lleve a escena la bofetada. En una de las notas que acompañan la edición del drama, los autores recomiendan una puesta en escena alternativa: «Aun entre dos hombres hoy no tolera en la representación nuestro público tamaño desafuero. La destreza del actor que haga la figura de don Alfonso consiste pues en indicar que tiende a tapar la boca de doña Juana para que no prosiga; bien que dando a este ademán toda la rudeza y violencia que pide, para justificar la resolución de la protagonista» (Tamayo y Baus/Fernández-Guerra y Orbe 1854: 100-101).

[11] A propósito de Manuel Ponce de León, véase Carriazo Rubio (2002). Según Menéndez Pelayo, la leyenda del guante que una dama arroja entre leones es una anécdota caballeresca del folclore universal (Menéndez Pelayo 1899: LXXXVI).

pretendiente (Menéndez Pelayo 1944: 137), de modo que don Manuel de León golpea el rostro de la dama (doña Ana, también de Mendoza) antes de devolverle el guante[12]. El romance de Timoneda es uno de los que rescata Depping para su *Rosa de Romances* (1846), anotada por Wolf (1846), y que se incorpora al *Romancero Castellano* que edita Alcalá Galiano (1846: 66-67). También los transcribe, con mínimas variantes, Durán en su *Romancero General* (1877: II 134), versión a la que alude Emilio Bravo en la reseña a la que antes me he referido. En todos estos casos, el desencuentro entre los amantes termina en matrimonio.

Otro tanto sucede en las comedias barrocas que evocan estos romances. Una de ellas es *Galán valiente y discreto*, de Mira de Amescua (1632), en la que Serafina recuerda a Fadrique el hecho del guante y los leones para justificar su ingratitud hacia él, primero, y el matrimonio entre ambos en el desenlace[13]. También se alude al episodio en *El guante de doña Blanca*, de Lope de Vega (1632), en este caso en un parlamento del rey don Dionís y don Pedro de Ataide, que se brindan voluntarios para rescatar el guante de la dama, caído en la jaula de los animales[14]. Finalmente será don Juan de Mendoza quien lo recoja y se despose con doña Blanca.

El desplante de don Enrique a doña Juana se inscribe, pues, en la tradición romanceril que rentabiliza el teatro barroco, del que los dramaturgos son buenos conocedores. Pero, pese a los ilustres precedentes textuales, tanto nacionales como foráneos[15], incluso las voces más radicales consideran que

[12] Explica Carriazo Rubio (2002: 116) que, en *Batallas y quincuagenas*, de Gonzalo Fernández de Oviedo (1556), el cronista se refiere, entre otros muchos caballeros castellanos, a don Manuel Ponce de León, que abofetea a la dama tras recuperar el guante. A diferencia de lo que suele ser habitual, el desencuentro no acaba en boda, sino que «la dama, avergonzada e aún con lágrimas dejó la compañía e se fue a su cámara con mucha alteración, muy enojada contra don Manuel» (Fernández de Oviedo 2001: II 310).

[13] «Si a la dama castellana / dio su amante un bofetón, / tienes la misma razón. / Borre tu mano la grana / de mi rostro, y si villana / tu mano parecería, / ofendiéndome este día / amante tan soberano, / señor, no te falte mano: / aquí tienes esta mía» (Mira de Amescua 2009: 70).

[14] Cuando el rey afirma que entrará él, para que la posteridad le recuerde como al bravo castellano del romance, el anciano responde: «No conviene, / señor, imitar su hazaña, / que ese fidalgo valiente / le dio un bofetón después; / y mi hija no merece / que alguna mano en el mundo / mi honor y su rostro afrente, / porque de su honestidad / ninguno presumir puede / que con cautela dejase / caer el guante. Y si quiere, / invictísimo señor, / Vuestra Alteza, que yo entre, / no me estorbarán las canas, / que los filos ensangriente / en las africanas fieras, / para que después les diese, / no bofetón, sino abrazos / por la ocasión que me ofrece / de hacer tan tamaña hazaña» (Vega 2023).

[15] Entre estos precedentes foráneos, menciona Menéndez Pelayo una novela de Mateo Bandello, *Don Giovanni Emanuel ammazza sette Mori; ed entra nes serraglio dei lioni, e ne esce salvo, per amor di donna* (1554), así como un cuento en el octavo discurso de *Les Vies des Dames Galantes* de Brantôme, del siglo xvi, pero no editado hasta 1740 (Menéndez Pelayo 1944: 138). Entre las versiones contemporáneas, destaca la balada *El guante (Der Handschung)* de Schiller (1797), en el que el caballero, tras rescatar el guante de una jaula de leones, tigres y leopardos, rechaza a la dama Cunegunda, le arroja el guante a la cara y la abandona. La traducción que hace José Almirante de la balada alemana, acaso la primera del

el asunto es de difícil tratamiento teatral y que solo la elegancia con que los dramaturgos resuelven el caso salva la obra de una impropiedad difícilmente asumible en la escena madrileña de mediados de siglo:

> El matrimonio que resuelve doña Juana de Mendoza con el almirante porque le ha pegado está, como todo lo atrevido, a dos dedos del ridículo. En saber vencer este y otros peligros que la escena ofrece consiste la habilidad del autor dramático, habilidad en que han dado irrecusable muestra a nuestro juicio los autores de *La Ricahembra*. Y en esto la crítica ha corroborado casi unánime la opinión del público" (Bravo 1854: 2)[16].

De romances, rústicos e historias intercaladas

No solo los personajes principales acusan la influencia de la literatura en su caracterización y en el modo de afrontar el conflicto dramático. También secundarios, como Beltrán, el rústico tío de Marina que encarna el papel de zafio gracioso, hace suyos versos de romance que, convenientemente modificados, ajusta al desarrollo de su diálogo y explican al receptor su particular percepción de los hechos representados. Así, para exponer la inevitable masacre a la que va a conducir la obcecación de doña Juana, incorpora una evocación de los romances de «Moriana y Galván» y «La constancia», presentes en diferentes romanceros y reeditados por Wolf en *Primavera y Flor de Romances* (1856: II 25-26) y por Durán en su *Romancero General* (1877: I 3 y 161)[17], que cita, a su vez, don Quijote en la primera parte y el narrador de *El ingenioso hidalgo* en la segunda[18]:

> Beltrán: […] Verás que vuelven a ser
> nuestras fiestas batallar,
> nuestro amor aborrecer,

texto, y el romance de Timoneda, editado por Wolf en 1846, se publican conjuntamente en la *Revista Literaria de El Español* el 1de febrero de 1847: 78-80.

[16] La anécdota del guante reaparece en la literatura española del siglo xix, pocos años más tarde, en el relato «Un cuento viejo», que Amós de Escalante publica en el volumen *En la playa (Acuarelas)* (1873), en forma de historia que Vivero relata a sus amigos y a Laura antes de lanzarse al mar rugiente de Santander para satisfacer el capricho de la muchacha.

[17] «Mis arreos son las armas, / mi descanso es pelear, / mi cama las duras peñas, / mi dormir siempre velar» (Durán 1877: I 3 y 161).

[18] Recita don Quijote los dos primeros versos del romance en el segundo capítulo, ante el ventero, que le responde con los dos siguientes: «Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar» (Cervantes 2004: 55). Retoma el romance el narrador para referirse a don Quijote momentos antes de su encuentro, en la playa, con el Caballero de la Blanca Luna (Cervantes 2004: 1264).

nuestro descanso velar,
maldecir nuestro placer.
(I, 9: 21).

Beltrán menciona en sus parlamentos citas populares o literarias como si de paremias se tratara. Este es el caso de «Ni quito ni pongo rey; / pero ayudo a mi señor» (II, 11: 54), con la que intenta justificar su labor de espionaje al servicio de don Alfonso al final del segundo acto. Se trata de una afirmación atribuida popularmente a Bertrand Du Guesclin, pero que tanto el licenciado Juan de Molina en su *Descripción del Reino de Galicia* (1550), como Gonzalo Correas en el *Vocabulario de refranes* (1627) o Fray Felipe de la Gándara en *Armas y triunfos. Hechos heroicos de los hijos de Galicia* (1662) refieren a Fernán Pérez de Andrade, que acude a socorrer a Enrique en su lucha cuerpo a cuerpo con Pedro I[19]. Cualquiera que sea su autor, lo cierto es que la frase hace fortuna en el romancero y en el teatro. Aparece, citada literalmente o con variantes, al menos, en la compilación de romances antiguos de Depping (1825: 167), en *La Puerta Macarena* (Pérez de Montalbán), *No hay burlas con el amor* (Calderón), *El pintor de su deshonra* (Calderón), *Celos con celos se curan* (Tirso), *Yo me entiendo y Dios me entiende* (Cañizares), o en la segunda parte de *El zapatero y el rey,* drama de Zorrilla que se edita en 1841, además de pertenecer al acervo sapiencial de Sancho Panza, quien afirma con rotundidad en la segunda parte del *Quijote*: «Ni quito rey ni pongo rey, sino ayúdome a mí, que soy mi señor» (Cervantes 2004: 1220), tal y como podría sentenciar el propio Beltrán.

La huella de Cervantes, más allá de menciones explícitas, se rastrea en la técnica de inserción de historias intercaladas en el parlamento, en este caso, del propio Beltrán. La primera de ellas es la de Gil Bayle, que incorpora a su diálogo con Marina en el acto I como ejemplo para imprudentes y arrogantes que se creen a salvo de cualquier contrariedad. Se trata de un personaje histórico, natural de Baeza, del que recoge una anécdota popular Argote de Molina (1588: II 261-262) que, posteriormente, reproduce, entre otras fuentes cultas, Juan Flórez de Ocariz (1676: 272)[20]:

[19] Otros autores proponen diferentes nombres. Véase un panorama general de la cuestión en Lomba y Pedraja 1899: 337-338. En el drama histórico *Vellido Dolfos*, de Bretón de los Herreros, anterior en unos años a *La Ricahembra,* quien menciona estos versos es Froila, que ayuda a Vellido Dolfos en la muerte del rey Sancho (Bretón de los Herreros 1839: 48).

[20] A finales del siglo xix, Soledad Acosta de Samper publica en Colombia la novela *Gil Bayle*, primero por entregas, en el folletín de *La Ley* (1876) y en el de *El Domingo* (1878), y en libro en 1899, dentro de la Colección *Los españoles en España. Novelas históricas* (Bogotá: Imprenta de la Luz).

> Cuéntase destos tiempos (que es por los años de 1390) un notable suceso, que acaeció a Gil Bayle de Cabrera, caballero principal de Baeza, señor de las Cuevas de Espelunca, el cual hallándose rico por las muchas tierras y bienes que tenía […] y pareciéndole que con esto podía vivir una vida rica, y contenta, puso un letrero en la puerta de si cortijo que decía: «De río a río todo es mío, esta tierra es de Gil Bayle, que ni morirá de sed ni de hambre» (Argote de Molina 1558: II 261).

De este dicho, el montañés de doña Juana deriva el siguiente, que entrecomilla dentro de su personal relato de las peripecias de Bayle, para marcar, acaso, la procedencia libresca de estos versos:

> «Desde un río al otro río
> todo cuanto existe es mío;
> mío el frontero encinar,
> y lo que me ha de matar
> no es hambre, ni sed, ni frío».
> (I, 9: 22).

El entrecomillado de este fragmento, como el de las demás historias intercaladas, o el de los versos tomados/adaptados del romancero, aparece en el manuscrito de la obra que custodia el Institut del Teatre como un añadido que se coloca en una tira de papel superpuesta sobre los versos originales, procedimiento este habitual, por otra parte, en la escritura dramática del xix. La diferencia de letra señala la intervención de una segunda mano en la redacción de estos versos superpuestos, los más directamente relacionados con la tradición literaria que se incorporan a la obra, probablemente la de Fernández-Guerra, cuyo profundo conocimiento de la literatura española fue destacado ya en su tiempo por la crítica (Esquer Torres 1965: 67-68).

En el acto II, Beltrán tercia en la disputa que sostienen los labriegos con doña Juana y les recuerda la obediencia debida a su señora a través del cuento del segador incauto, que se creyó caballero cuando el arriero que le había prestado auxilio le dejó subir a su montura (II, 7: 47).

Más adelante, ya en el tercer acto, mientras aguarda a doña Juana junto al anciano que pide justicia para su hija deshonrada, relata el hecho del rústico astuto que afirma, ante el párroco, haber enseñado a leer a su asno:

> Beltrán: El preste, de ingenio romo,
> busca, limpia y abre un tomo:
> lo mira el asno sesudo;

mas ¿leer? Ni por asomo:
se estaba mudo que mudo.
Ya el cura se amostazó
e impaciente exclamó así:
«¿Lee este animal o no?»
Y el otro le respondió:
«Es que lee para sí».
(III, 2: 59).

El crítico de *La Nación* que reseña el estreno alaba la gracia de los cuentos que se ponen en boca de Beltrán, en especial este, «que no desdeñaría de llamar suyo el propio Moreto» (*La Nación* 1854: 2). El origen del mismo se encuentra, en realidad, en el relato «El truhán y el asno», del escritor valenciano Sebastián de Mey, publicado en su *Fabulario*, de 1613, rescatado del olvido fabulístico hispano por Menéndez Pelayo (1907)[21].

Aún intercala Beltrán un cuento más, en el cuarto acto, en el diálogo inicial con su sobrina. Para demostrar los peligros que encierra la tozudez, explica a la muchacha la historia de Ginés, el alcabalero que busca a su mujer aguas arriba tras haber sido arrastrada esta por la corriente. Al hilo de este episodio, *Alfeñiquen del Algarbe* (seudónimo de Francisco de Paula Seijas) comenta en *La España*:

> Pero si le place a ud. la verdadera gracia, lea todo el papel de Beltrán y notará cuánta novedad hay en los chistes de este nuevo Sancho, cuentero y refranista como el de marras, porque en su corto saber, sus citas históricas son los cuentos y su filosofía los refranes. Oiga este que hallará en Juan de Timoneda y compare (Seijas Patiño 1854: 2).

En efecto, este relato es el cuento primero de *El Sobremesa y alivio de Caminantes*, de Timoneda, pero también aparece en el capítulo VII de *El Corbacho* («Cómo la mujer es desobediente») y, de forma más extendida y detallada en el *Fabulario* de Mey, al que ya me he referido («La mujer ahogada y su marido»), del que Menéndez Pelayo afirma que solo se conserva, en España, un ejemplar, concretamente en la Biblioteca Nacional (Menéndez Pelayo 1907: 398), que bien pudieran conocer los dramaturgos.

[21] «En el estudio del Sr. Buchanan pueden verse útiles indicaciones bibliográficas sobre las transmigraciones de esta facecia, que se repite en el *Esopo* de Waldis, en el libro alemán *Til Enlenspiegel*, en los *Cuentos* de Buenaventura Des Periers y en otras muchas partes. Entre nosotros anda en la tradición oral, pero no conozco texto literario anterior al de Mey, que es muy donoso por cierto» (Menéndez Pelayo 1907: 420). Según Armando Cotarelo y Valledor (1915: 323), el texto de Mey estaría vinculado, asimismo, al teatro cervantino, en concreto a *La gran sultana*.

La intertextualidad al servicio de un nuevo modelo de teatro. Algunas conclusiones

En el lenguaje de *La Ricahembra* hay reminiscencias claras del teatro áureo que la dramaturgia de Tamayo y Fernández-Guerra propone como modelo para la regeneración de la escena española. Así, resuena el eco de los conocidos versos de *El alcalde de Zalamea* en el arrebato de honor con que la dama zanja la discusión con Vivaldo: «Por mi natural señor, / que Dios prospere y defienda, / sacrificaré mi hacienda, / mi vida… nunca mi honor». (I, 6: 14). Pero mientras el alegato de Pedro Crespo en defensa de su honra coloca a Dios en el centro de la cuestión («al rey, la hacienda y la vida / se ha de dar; pero el honor / es patrimonio del alma, / y el alma sólo es de Dios»; Calderón 1998: 285), en el texto del xix ese lugar lo ocupa el rey, el señor natural de doña Juana. A juicio de Tayler, esta lealtad al monarca hasta los límites de lo que toca al alma emparenta el drama de Tamayo y Fernández-Guerra con *García del Castañar*, de Rojas Zorrilla (Tayler 1959: 77).

Ahora bien, esta salvaguarda del honor no es incompatible con la templanza y la búsqueda de soluciones reales y pacíficas para los conflictos. Así se pone de relieve en el cuarto acto, próximo ya el desenlace, en la reescritura teatral del episodio del secretario al que alude Pecha. El billete galante del texto del siglo xvii se transforma en el drama en una confesión amorosa de Vivaldo, que, a causa de un enredo entre criados, termina en manos de Enríquez. Como Gutierre en *El médico de su honra*, don Alfonso decide que solo dando muerte a su esposa podrá lavar su afrenta. Frente a esta actitud irreflexiva, doña Juana busca una salida sin sangre a la encrucijada: suscita en su esposo una reacción magnánima hacia el paje, alimenta su ardor guerrero y enfoca sus objetivos en el triunfo bélico: «Triunfad en la campaña; / y al sagaz leopardo inglés / postrado mire a sus pies / el noble león de España» (IV, 14: 98). Solo en el aparte final, mientras Alfonso y Vivaldo se aprestan para la campaña, manifestará, por fin, la Ricahembra la auténtica naturaleza amorosa de sus sentimientos hacia el paje, contra los que ha luchado y que ha sabido vencer. Y es que, como sentencia Siscars y Salvadó, «La Ricahembra es la mujer varonil, ebria de dignidad y de nobleza, que traspasa los diques que le imponen las pasiones de los que la rodean, pronta siempre a sacrificar sus más puros afectos en aras del honor» (Siscars y Salvadó 1906: 107).

Precisamente este modelo de mujer, contenida y lógica en lo público y en lo privado, reivindicado por la obra de Tamayo y Fernández-Guerra, es el que genera un teatro nuevo que supera el modelo inmediatamente anterior. Tras la exaltación formal de los años treinta y principios de los 40, los dramas

románticos comienzan a suavizar sus perfiles y, desde 1850, la crítica coetánea es consciente de que el furor romántico ha menguado ya:

> Formose en aquel período de crisis y de transición un grupo de poetas que, evitando cuidadosamente caer en las extravagancias de Víctor Hugo […] se propuso seducir y avasallar el gusto del público, que estaba harto de decoraciones exóticas, noches borrascosas, truenos, relámpagos, panteones, cárceles… […] con dramas profundamente sentidos de costumbres políticas o históricas, en fin, con obras en las cuales se viese felizmente retratada la realidad de la vida (Siscars y Salvadó 1906: 30).

El éxito de este drama radica en el hecho de que sus personajes históricos trascienden su tiempo y se convierten en «personificaciones felicísimas del hombre en sus diferentes clases y estados, lo mismo en los siglos feudales que en los que los precedieron y en estos que los siguen» (Ochoa 1854: 1). De ahí que la Ricahembra no solo rehabilite, en lo dramático, «a la mujer, puesta en descrédito en estos últimos tiempos» (Cañete 1854: 212), sino que, en lo social, propugne un paradigma de conducta recta, racional, amante de la paz y la concordia, de un proceder que es capaz de refrenar los impulsos y de dulcificar los acentos para lograr tanto la paz individual como la armonía social y el bien de la nación. Juana de Mendoza reconduce su orgullo, vehicula la violencia de Alfonso (al menos así lo propone el drama) y vence sus pulsiones íntimas en aras del honor de su casa, del bien de sus vasallos y de la lealtad al rey. Esta es la lección que encierra el drama y su auténtica novedad en el panorama teatral del medio siglo. Como explica Nocedal en su reseña del estreno,

> […] lo que pocos son capaces de hacer, lo que importa aprender y enseñar es vencer las pasiones, es oponer un dique a la teoría absurda de que todo lo avasallan, y de que, arrastrados por ella, van los hombres despeñados por un precipicio sin libertad y sin responsabilidad. […] Esta es enseñanza provechosa en todos los tiempos y acaso no menos que en otros en estos que a nuestra vista corren (Nocedal 1854: 2).

Los tiempos a los que el crítico se refiere son los convulsos preámbulos de la revolución de 1854 que, meses después de llevarse a escena *La Ricahembra*, pone fin a la década moderada. Durante el bienio progresista Fernández-Guerra es cesado de su cargo en el ministerio de Gracia y Justicia y Tamayo es depurado del ministerio de la Gobernación (Miranda Valdés 2005: 91; Esquer Torres 1965: 84). Sin embargo, las obras de ambos siguen en cartel

y reciben honores académicos que se explican desde el respeto intelectual que concitan[22]. Su sólido conocimiento de la literatura española les permite revestir el discurso dramático de los ropajes eruditos que conforman el tejido intertextual indisimulado donde cimentan el carácter nacional de su propuesta, del que deriva su novedad y su éxito. La intertextualidad, en los términos en que la define Segre, permite entrever las líneas de filiación cultural al final de las cuales se sitúa el texto, los rasgos característicos de una herencia voluntaria que se desea manifestar (Segre 1985: 94) y que conforma, en *La Ricahembra*, un paradigma cultural nuevo, moral y nacional, un teatro-verdad de protagonismo hispano y manifiestamente heredero de la historia y la literatura medieval y áurea. Cada romance que evocan o reescriben, cada relato que intercalan, cada referencia a Cervantes, Lope, Vélez de Guevara… sirve a los dramaturgos para apuntalar la superioridad de la conducta personal y social que promueve el asunto del drama: «el amor de una mujer a su raza y el afán de fortalecerla con su ejemplo en lo futuro, a fin de que llegue a ser siempre grande, pura y legítima» (Cañete 1854: 212).

La literatura en la literatura, las herencias manifiestas del texto dramático que rescata de su siglo a la Ricahembra de Guadalajara y al Almirante de Castilla, para proyectarlos hacia el siglo xix, la intertextualidad, en definitiva, del drama de Manuel Tamayo y Aureliano Fernández-Guerra, soportan el armazón de la obra, proclaman su carácter nacional y reivindican su verdad, la que, a juicio de Ochoa (1854: 1), es la única importante en el teatro: la absoluta o humana, que no pinta al individuo, sino al hombre.

Referencias bibliográficas

Alcalá Galiano, Antonio (ed.) (1846), *Romancero Castellano*. Leipzig: Brockhaus.

Andrés, Alfonso (1921), «Don Pedro González de Mendoza, el de Aljubarrota (1340-1385), III», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 78, pp. 415-436.

Argote de Molina, Gonzalo (1588), *Nobleza del Andaluzía.* Sevilla: Fernando Díaz.

[22] Con pocos meses de diferencia estrena Tamayo *Locura de amor* (1855) e *Hija y madre* (1855), que indagan, como *La* Ricahembra, en almas femeninas que trascienden lo individual y se convierten en símbolos. Aureliano Fernández-Guerra, por su parte, es elegido durante el bienio liberal como individuo de número de la Real Academia de la Historia (1855) y de la Real Academia Española (1856). *Vid.* Siscar y Salvadó (1906: 45) y Miranda Valdés (2005: 91-94), respectivamente.

Bravo, Emilio (1854), «Revista dramática», *El Coliseo,* 28, 6 mayo, pp. 1-4.
Bretón de los Herreros, Manuel (1839), *Vellido Dolfos.* Madrid: Repullés.
Calderón de la Barca, Pedro (1998), *El alcalde de Zalamea.* Juan M. Escudero Baztán (ed.). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
Cañete, Manuel (1854), «Crítica Literaria. *La Ricahembra»*, *Revista Española de Ambos Mundos*, 26 mayo, pp. 211-129.
Carriazo Rubio, Juan Luis (2002), «Manuel Ponce de León el Valiente, un personaje entre la Historia y la leyenda», en Francisco Moro Ceballos y José Rodríguez Molina (coords.), *Historia, tradiciones y leyendas en la frontera*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, pp. 109-128.
Carrillo de Huete, Pedro (2006 [1957]), *Crónica del Halconero de Juan II.* Juan de Mata Carriazo y Arroquia (ed.), Manuel González Jiménez y Rafael Beltrán Llavador (prólogo). Granada/Sevilla: Universidad de Granada/Universidad de Sevilla.
Cervantes, Miguel de (2004), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (dir.). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
Cotarelo y Valledor, Armando (1915), *El teatro de Cervantes*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
Depping, Georges-Bernard (1825), *Colección de los más célebres romances antiguos españoles.* Londres: Imprenta española de M. Calero.
Depping, George-Bernard (1846), *Rosa de Romances.* Fernando José Wolf (ed.). Leipzig: F. A. Brockhaus.
Durán, Agustín (1877 [1849]), *Romancero General o Colección de romances castellano anteriores al siglo xviii.* Madrid: Rivadeneyra, 2 tomos.
Escalante y Prieto, Amós de [Juan García] (1873), «Un cuento viejo», *En la playa (Acuarelas)*. Madrid: Imprenta y Fundición de Tello, pp. 33-109.
Esquer Torres, Ramón (1965), *El teatro de Tamayo y Baus*. Madrid: CSIC.
Fernández de Oviedo, Gonzalo (2001 [1556]), *Batallas y quincuagenas*. Juan Pérez de Tudela y Bueso (ed.). Madrid: Real Academia de la Historia.
Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano (1860), «Discurso de contestación del señor don Aureliano Fernández Guerra y Orbe», en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta Nacional, II, pp. 291-303.
Fernández-Guerra y Orbe, Luis (1854), «*La Ricahembra*», *Semanario Pintoresco Español*, 23 abril, pp. 129-130.
Flórez de Ocariz, Juan (1676), *Libro segundo de las genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Josef Fernández de Buendía.
Gómez de Cibdarreal, Fernán (1775), *Centón epistolario.* Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.

La Nación (1854), «Revista dramática», 23 abril, p. 2.

Layna Serrano, Francisco (1942), *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. Madrid: Aldus.

Lomba y Pedraja, José R. (1899), «El rey don Pedro en el teatro». *Estudios de erudición española. Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado.* Madrid: Victoriano Suárez, II, pp. 257-338.

Londero, Renata (2026), «Juan I de Castilla y la batalla de Aljubarrota en el drama histórico del Siglo de Oro: Tirso de Molina y Luis Vélez de Guevara», *Revista de poética medieval*, 40, pp. 307-322. DOI: https://doi.org/10.37536/RPM.2026.40.1.117904

López de Haro, Alonso (1622), *Segunda parte del nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*. Madrid: Viuda de Fernando Correa de Montenegro.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1899), «Observaciones preliminares», en Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (ed.), *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, IX, pp. I-CLXXXI.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1907), «El Fabulario de Sebastián Mey», *Renacimiento*, 6-4, pp. 397-486.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1944), *Tratado de los romances viejos*. *Antología de los poetas líricos castellanos*, VII. Madrid: CSIC.

Mira de Amescua, Antonio (2009), *Galán valiente y discreto.* Josefa Badía (ed.), en Agustín de la Granja (coord.), *Teatro Completo*, vol. IX. Granada: Universidad de Granada/Diputación de Granada, pp. 135-245.

Miranda Valdés, Javier (2005), *Aureliano Fernández-Guerra (1816-1894).* Madrid: Real Academia Español/Real Academia de la Historia.

Nocedal, Cándido (1854), «La Ricahembra», *El Heraldo*, 28 abril, pp. 1-2.

Ochoa, Eugenio de (1854), «Revista dramática», *La España*, 30 de abril, p. 1.

Pecha, Hernando (2018 [1635]), *Historia de las vidas de los duques del Infantado.* Aurelio García López (ed.). Cantabria: Fanes.

Pérez de Guzmán (1775), *Generaciones y semblanzas.* Eugenio de Llaguno y Amírola (ed.). Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.

Pérez Embid, Florentino (1944), *El almirantazgo de Castilla hasta las Capitulaciones de Santa Fe*. Sevilla: Editorial Católica.

Pipi [Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano] (1855), «Revista dramática. Teatros madrileños durante el año de 1854», *La España*, 2 enero, pp. 3-4.

Pulgar, Fernando del (2022), *Claros varones de Castilla.* M.ª Isabel de Páiz Hernández y Pedro Martín Baños (eds.). Madrid: Real Academia Española.

Ribao Pereira, Montserrat (2018), «*¿Qué se hizo el rey don Juan?* Catálogo de la literatura decimonónica sobre el tiempo de Juan II de Castilla», en

Antonio Chas Aguión (ed.). *Escritura y reescrituras en el entorno literario del* Cancionero de Baena. Berlin: Peter Lang, pp. 215-251.

Romancero General en que se contienen todos los romances que andan (2018). Antonio Carreira (ed.) y José J. Labrador Herraiz (coord.). México: Frente de Afirmación Hispanista.

Salazar y Acha, Jaime de (2021), *Las dinastías reales de España en la Edad Media.* Madrid: Real Academia de la Historia.

Sánchez Prieto, Ana Belén (2001), *La Casa de Mendoza hasta el Tercer Duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla bajomedieval.* Madrid: Palafox &Pezuela.

Segre, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

Seijas Patiño, Francisco de Paula, *Alfeñiquen del Algarbe* (1854), «Revista dramática», *La España,* 23 abril, pp. 1-2.

Siscars y Salvadó, Narciso (1906), *Don Manuel Tamayo y Baus. Estudio crítico-biográfico.* Barcelona: Tipografía Católica.

Tamayo y Baus, Manuel (1860), «Discurso del señor don Manuel Tamayo y Baus», en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta Nacional, II, pp. 253-290.

Tamayo y Baus, Manuel y Fernández Guerra y Orbe, Aureliano (1854), *La Ricahembra*. Madrid: Imprenta de F. Abianzo.

Tayler, Neale, H. (1959), *Las fuentes del teatro de Tamayo y Baus.* Madrid: Uguina.

Vega, Lope de (2023), *El guante de Doña Blanca, comedia famosa.* Juan Ramón Muñoz Sánchez (ed.). Valencia: ARTELOPE-EMOTHE, Universitat de València. En línea: <https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0655_ElGuanteDeDonaBlanca.php> [consulta: 10/06/2025].

Vélez de Guevara, Luis (2007), *Si el caballo vos han muerto y Blasón de los Mendozas*. William R. Manson y C. George Peale (eds.). Newark/Delaware: Juan de la Cuesta.

Wolf, Fernando José (1856), *Primavera y Flor de Romances.* Berlin: Casa de A. Asher y Comp.

Zinato, Andrea (2019), «Pero González de Mendoza*, poëta vetus* y personaje literario», en Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas (eds.), *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*. Alacant: Universitat d'Alacant, pp. 297-308.

Recibido: 16/9/2025
Aceptado: 13/11/2025

Juana de Mendoza y Alfonso Enríquez a escena. La intertextualidad de *La Ricahembra*, de Manuel Tamayo y Aureliano Fernández-Guerra (1854)

Resumen: *La Ricahembra*, de Manuel Tamayo y Aureliano Fernández-Guerra, hace protagonista de la escena madrileña de 1854 a doña Juana de Mendoza, junto a su esposo Alfonso Enríquez, en el contexto cortesano de la Castilla de finales del siglo xiv. Con datos rescatados de la historiografía medieval y el auxilio de los romances, que jalonan las intervenciones de diferentes personajes, los dramaturgos dibujan el perfil de la protagonista, heredera moral de los héroes de Aljubarrota y paradigma de la rectitud y el orden que, desde un sector importante de la intelectualidad española, se reivindican como pilares de la nación a mediados del siglo xix. En este artículo se analiza la intertextualidad de *La Ricahembra*, el valor estructural de sus romances, la reelaboración de la que son objeto sus fuentes literarias y la recepción crítica que todo ello suscita en la prensa de su tiempo.

Palabras clave: Casa de Mendoza. Drama histórico. Intertextualidad. Romancero. Nación.

Juana de Mendoza and Alfonso Enríquez in the theater. The intertextuality of *La Ricahembra*, by Manuel Tamayo and Aureliano Fernández-Guerra (1854)

Abstract: *La Ricahembra*, by Manuel Tamayo and Aureliano Fernández-Guerra, makes Doña Juan Mendoza and her husband Alfonso Enríquez the protagonists of the Madrid scene of 1854, in the courtly context of Castile at the end of the 14th century. Using data salvaged from medieval historiography and the aid of ballads, which punctuate the interventions of different characters, the playwrights draw the profile of the protagonist, a moral heir to the heroes of Aljubarrota and a paradigm of rectitude and order that, from a significant sector of the Spanish intelligentsia, were claimed as pillars of the nation in the mid-19th century. This article analyzes the intertextuality of *La Ricahembra*, the structural value of its ballads, the reworking of which its literary sources are subjected, and the critical reception that all this aroused in the press of its time.

Keywords: House of Mendoza. Historical drama. Intertextuality. *Romancero*. Nation.