

Ecoss de la historia peninsular en el teatro barroco. Dos comedias de Tirso de Molina y de António Henriques Gomes

Ângela FERNANDES y José Pedro SOUSA

Universidade de Lisboa
angfernandes.a@gmail.com y sousazepedo@hotmail.com

RESUMEN

Este ensayo propone el análisis comparativo de dos comedias ibéricas del siglo XVII: *Mari Hernández, la gallega*, de Tirso de Molina (escrita hacia 1622-1625, e impresa en Sevilla en 1627), y *No hay contra el honor poder*, de António Henriques Gomes (publicada en Madrid en 1652). El modo en que se retrata en ambas comedias el poder político y la figura del rey constituye la perspectiva central de la lectura, lo que permitirá visitar aspectos de la representación de la historia en el teatro barroco.

Palabras clave: Comparatismo peninsular, teatro barroco, Tirso de Molina, António Henriques Gomes, drama histórico de hechos particulares.

Echoes of Peninsular History in Baroque Theatre. On Two Plays by Tirso de Molina and António Henriques Gomes

ABSTRACT

This article presents the comparative analysis of two Iberian plays from the 17th century: Tirso de Molina's *Mari Hernández, la gallega* [*Mari Hernández, the Galician*], written c. 1622-1625 and published in Seville in 1627, and *No hay contra el honor poder* [*There is no power against honour*] by António Henriques Gomes, published in Madrid in 1652. This analysis explores the way both plays depict the political power and the image of kings, thus revisiting some aspects of the representation of history in Baroque theatre.

Keywords: Iberian comparative studies, Baroque theatre, historical drama of private events Tirso de Molina, António Henriques Gomes.

1. Introducción

Durante el reinado de Felipe IV (1621-1665), rey de España y también de Portugal hasta 1640, cuando la propaganda asume una función cimera para el programa político del conde-duque de Olivares (1587-1645) (cfr: Elliott 2007), dos comediógrafos peninsulares –uno castellano y otro portugués– escenifican, ambos en castellano, dos momentos significativos de la vida de monarcas ibéricos, pero cruzándose el origen de las autorías y el de las materias tratadas. Por una parte, en *Mari Hernández, la gallega* (1627), Tirso de Molina (1579-1648) recurre a la historia portuguesa, en particular al controvertido período inicial del reinado de Juan II (1481-1495). Por otra parte, en la comedia *No hay contra el honor poder* (1652)¹, António Henriques Gomes (c. 1600-1663) se apropia de la historia española, poniendo en escena al príncipe Sancho el Bravo (1258-1295), y a su padre, el rey Alfonso X el Sabio (1221-1284).

Según B. de los Ríos (1946: 105-138), es precisamente *Mari Hernández, la gallega* la obra con la que el Mercedario inicia el «ciclo galaico-portugués» de su obra, temática a la que se pueden añadir otras comedias tirsianas como *El amor médico*, *El vergonzoso en palacio*, *Averígüelo Vargas*, *Escarmientos para el cuerdo*, *Las Quinas de Portugal*, *Antona García*, *La prudencia en la mujer*, *Doña Beatriz de Silva*, *La peña de Francia* y *Por el sótano y el torno*. Se ha propuesto la ascendencia portuguesa de Tirso, por vía materna, como justificante para la profusión de materia lusa en la obra del autor (cfr: Zamora Vicente 1948), hipótesis a la que tendríamos que añadir la influencia libresca, puesto que, como afirma B. Oteiza, «no hay pruebas de que el mercedario haya estado en Portugal» (Oteiza 2011: 100). Pero aunque Tirso sea el que más frecuentemente recurrió a la historia y lengua portuguesas en su obra, también Lope de Vega, Calderón de la Barca y Vélez de Guevara, entre otros, supieron aprovechar la historia del país vecino para ejercitar su talento teatral. Resulta, por eso, prolífica la investigación sobre la presencia de materia portuguesa en la obra de comediógrafos españoles (vid. Ares Montes 1991; Rodrigues 1999; Brandenberger 2005; Oteiza 2011; Fernandes 2013).

Contrariamente, la «escuela española» de la dramaturgia portuguesa del mismo período ha recibido poca atención crítica a lo largo de los siglos, y la «materia española» en el teatro de autores portugueses en lengua castellana tampoco ha sido estudiada con detenimiento. Como explica T. Araújo, los filólogos portugueses «olharam [esta dramaturgia] com desconfiança por não se apresentar no idioma dos seus autores», mientras que los españoles «detentores de um vasto *corpus* dramático, privilegiaram as obras compostas pelos escritores do seu país e não as que tinham sido criadas por portugueses» (Araújo 2007: 157-158). La cuestión es compleja y el caso de António Henriques Gomes ejemplifica bien el porqué.

¹ Queremos agradecer a J. Camões la posibilidad de utilizar un documento de trabajo del proyecto «Teatro de autores portugueses do século XVII: uma biblioteca digital» (PTDC/CLE-LLI/122193/2010) con la transcripción del texto de esta comedia de António Henriques Gomes. Agradecemos también a S. Pérez Isasi (UL) la lectura atenta y los comentarios a una versión previa de este artículo.

Los volúmenes historiográficos de la literatura y del teatro portugués se refieren a António Henriques Gomes en pocas líneas: solo T. Braga en su *História da Literatura Portuguesa*, de 1909, intenta ofrecer una mirada general de su vida y obra². Los manuales posteriores dedican aún menos atención al autor. Además de la cuestión lingüística –toda la obra conocida del autor fue escrita en español–, el hecho puede explicarse por las dudas sobre su vida y por las dificultades en reconstruir su biografía, quizás aumentadas por la posibilidad de que António Henriques Gomes perteneciera a una familia de judíos conversos. Si la nacionalidad portuguesa, atribuida por D. Barbosa Machado en su *Biblioteca Lusitana* (Machado 1741: 297), ha sido rechazada por todos los biógrafos posteriores, la verdad es que ni siquiera su naturalidad reúne consenso entre la crítica: C. A. Barrera y Leirado (1860) y H. V. Besso (1939: 318) nos dicen que Henriques Gomes nació en Segovia, mientras que D. García Pérez (1890: 279) y R. Valladares (2002: 71) lo refieren como natural de Cuenca. En sentido inverso, el grabado con el retrato de Henriques Gomes que precede a su poema heroico *Sansón Nazareno* (1651) se hace acompañar de una inscripción latina que remite precisamente a la ascendencia portuguesa del apellido «Gomes»³. Aceptamos aquí esta atribución de un origen portugués al dramaturgo, y su inclusión tradicional en el rol de los comediógrafos portugueses del siglo XVII. Su vida se sitúa en medio de las disputas entre las identidades nacionales de la Península Ibérica, pero su obra se integra en el universo artístico peninsular que, en la época, compartía efectivamente tópicos y motivos comunes.

En síntesis, Tirso de Molina y António Henriques Gomes han producido sus obras en un contexto histórico-político en el que las identidades nacionales y culturales de la Península Ibérica se mezclaban de un modo complejo. En el teatro, los motivos «portugueses» o «castellanos» (como muchos otros) constituían tópicos artísticos que no tenemos por qué asociar directamente a las biografías de los autores. Sin embargo, el recurso a temas y figuras relevantes de la historia de los reinos peninsulares indica-

² Recordamos las palabras de T. Braga: «Outro comediógrafo, António Henriques Gomes, filho de pai português que servia como capitão de couraceiros em Castela, Diogo Henriques de Villegas Vila Nova, nasceu em Cuenca, em 1602, como ele próprio declarou nas *Academias morales de las Musas*, que publicou em Bordéus, em 1642, dedicadas a Ana de Áustria. Quatro comédias acompanharam as quatro divisões que intitula academias: *A lo que obliga el honor*; *La prudente Abigail*, *Contra el amor no hay engaños* e *Amor con vista y cordura*. Além destas imprimiu mais quinze comédias, tendo uma por título *Fernão Mendes Pinto* (1ª e 2ª parte), *El caballero de Gracia*, *El sol parado*, *El trono de Salomón*, tudo inquinado por um intenso gongorismo. A sua vasta cultura impelia-o para a filosofia moral, que exhibe na sua novela picaresca, *El siglo pitagórico y Vida de D. Gregorio Gadaña*, em que ombréia com Alemán e Quevedo. Refugiou-se em França por causa do seu judaísmo, vivendo com o seu íntimo e desgraçado amigo Manuel Fernandes Vila Real e Miguel de Barrios, também filho de pais portugueses, formando uma pequena corte junto do marquês de Nisa, embaixador de Portugal a Luís XIII e Luís XIV. Em Ruão imprimiu a *Política Angélica* em 1647, que foi por denúncia mandada destruir e interromper o curso das 187 páginas impressas, “o qual é feito e dirigido a aniquilar e destruir o Tribunal e Justiça de Santa Inquisição de Portugal”. Nestas intrigas trabalhava o celebrado Fr. Francisco de Santo Agostinho Macedo» (Braga 2005: 401).

³ Se lee bajo el retrato: «A Gallis habuit tua Portugallia nomen / Clarum a te, Gomes, gallia nomen habet».

rá un interés particular por ciertas imágenes de las identidades colectivas y del poder que las encabeza. A continuación, se examinará más detenidamente esta cuestión a propósito de dos comedias de Tirso de Molina y de António Henriques Gomes que nos parecen especialmente relevantes (y dignas de comparación) por su retrato ambiguo del poder; argumentaremos que esta ambigüedad, aunque reconocible en otras obras de la época e identificable entre los códigos dramáticos coetáneos, se basa en estos casos en la estrategia específica de representación de sucesos privados. El cruzamiento entre lo público y lo privado a propósito de los personajes históricos ocasiona la posibilidad de reflexión sobre los límites y las fragilidades del poder monárquico, al mismo tiempo que introduce implícitamente la duda sobre las imágenes reales que la propaganda política procuraba entonces divulgar.

2. Las dos comedias y los ecos de la historia peninsular

Impresa en Sevilla en 1627, *Mari Hernández, la gallega* «fue llevada a escena por Manuel Vallejo en el Real Palacio en 1625» (Eiroa 2003: 27). La comedia de Tirso de Molina presenta una historia de disputas políticas que se cruzan con los sentimientos amorosos protagonizados por don Álvaro de Ataíde, cortesano portugués condenado injustamente por el rey don Juan II. Perseguido por el rey y equivocado en cuanto a la lealtad amorosa de la cortesana doña Beatriz de Noroña —que dice «adorar» al rey don Juan (v. 351)⁴—, don Álvaro busca refugio en las sierras de Galicia y se enamora de la serrana gallega María Hernández. Sin embargo, la llegada de doña Beatriz a Galicia permite esclarecer el equívoco: ella es fiel a don Álvaro y engaña al rey «fingiendo amarle» (v. 1693). El abandono de María por el cortesano —«Adiós, graciosa serrana» (v. 1791)— provoca los celos y fomenta el proyecto de venganza de la villana gallega, que tiene un papel destacado durante todo el tercer acto: María se convierte en «espía» del rey de Portugal, y aparece incluso disfrazada de «gallego honrado» y hablando la lengua de Galicia (vv. 2035 y ss.). El desenlace de la comedia implica el esclarecimiento del rey don Juan en cuanto a los engaños y traiciones de otros cortesanos y a la inocencia de don Álvaro.

En *Mari Hernández, la gallega*, son inequívocas las referencias concretas a la historia de Portugal y de la Península en la segunda mitad del siglo XV, lo que no sorprende ya que «Tirso documenta concienzudamente sus comedias» (Eiroa 2003: 43). La comedia abre con un largo discurso de don Álvaro sobre las injustas persecuciones del rey Juan II a sus supuestos traidores, «por unas cartas fingidas / que su secretario infame / contrahizo y entregó» (vv. 21-23), y, en ese contexto, nos da cuenta de la ejecución de don Fernando de Alencastre, duque de Braganza (1430-1483), en Évora, en 1483. Más adelante, en la primera jornada, se hace referencia a la expulsión de los judíos por los Reyes Católicos en 1492, en las palabras del serrano gallego Otero: «Ojalá que en esta sierra / hiciéramos otro tanto / de los judíos que

⁴ Citaremos por la edición de S. Eiroa (Tirso de Molina 2003), directamente el número de verso o versos (v., vv.), a lo largo de toda la colaboración.

el santo / reye de España destierra» (vv. 505-508). Posteriormente, cuando don Álvaro explica por qué se ha roto su amistad con el conde de Monterrey, se alude a la batalla de Toro, ocurrida en 1476: «La guerra airada / lo descompuso todo. / Sirvió a su rey, y yo del mismo modo, / leal sirviendo al mío, / paró nuestra amistad en desafío» (vv. 620-624).

En la segunda jornada conocemos el objetivo de los Reyes Católicos de negociar la paz entre Portugal y Castilla cuando el conde de Monterrey acude a la fiesta de cumpleaños de Mari Hernández, indicando «A negocios me envían de respeto / nuestros reyes, García, / que concluir con Portugal querría» (vv. 1108-1110). El motivo es nuevamente referido en la abertura de la tercera jornada por el rey don Juan II: «Cuando se tratan paces con Castilla, / ¿tiene el de Monterrey atrevimiento / de amparar forajidos en su villa, / sin reparar mi justo sentimiento?» (vv. 1819-1822). Finalmente, en el desenlace de la comedia, cuando el rey portugués entra en el palacio del conde, éste le da la bienvenida «a un rey, / cuyo príncipe concierta, / casando con nuestra infanta, / convertir en paz su guerra» (vv. 2731-2734); aquí se alude al matrimonio entre el príncipe portugués don Afonso e Isabel, hija de los Reyes Católicos, celebrado en 1490.

Si la persecución de don Juan II a los presuntos traidores y, en este caso particular, a don Álvaro motiva la fuga del noble portugués hacia Galicia, el texto de la comedia no se detiene demasiado en retratar dichos acontecimientos, ni discute sus causas o resultados políticos. De hecho, en el escenario de las sierras de Galicia, el contexto histórico se hace secundario y la comedia se concentra casi exclusivamente en la intriga amorosa. Durante la segunda jornada el rey no sale al tablado, y don Álvaro olvida pronto a la cortesana doña Beatriz cuando conoce a la villana Mari Hernández, lo que implica el alejamiento de las circunstancias políticas previamente anunciadas. A continuación, con la llegada de doña Beatriz y el nuevo cambio de los afectos de don Álvaro, se crea el triángulo amoroso en el que se basa la intriga y cuya resolución pone fin a la comedia, con el desengaño virtuoso del rey. Como concluye S. Eiroa, «el tema fundamental de la comedia es el amor, motor de la trama», pero aparecen también «otros subtemas o motivos como son [...] la historia, Galicia o la lusofilia» (Eiroa 2003: 40).

No hay contra el honor poder, de António Henriques Gomes, fue publicada en Madrid, en 1652, en la *Segunda Parte de comedias escogidas de las mejores de España* (ff. 223-243) y se representó en las fiestas de Fregenal de la Sierra, el lunes 8 de enero de 1658, con motivo del bautismo del príncipe heredero Felipe Próspero (1657-1661) (Valladares 2002: 63-68). La comedia presenta una historia de honor amenazado: doña Blanca, esposa de don Rodrigo de Lara, es cortejada insistentemente por el príncipe don Sancho. Su padre, el prudente rey don Alfonso, advierte la conducta inapropiada y la desobediencia del príncipe, que incluye también interferencias en asuntos de guerra y de paz entre Castilla y «el moro» (v. 1014)⁵. Los engaños y las astucias de don Sancho son, al final, presentados como resultado de la

⁵ Citaremos por la edición de Gomes (1652), directamente el número de verso o versos (v., vv.) a lo largo de toda la colaboración.

influencia nefasta de don Tello, «un mal amigo» (v. 1397) del príncipe. Gracias sobre todo a la sensatez del rey Sabio, el honor de doña Blanca y don Rodrigo no sufre daño a pesar de las amenazas ocasionadas por la prepotencia de don Sancho, por lo que el título de la comedia resume la triunfante lección moral y política.

En la comedia de António Henriques Gomes la relación entre enredo y contexto histórico se plantea de manera peculiar. Desde luego, *No hay contra el honor poder* ofrece pocos indicios que permitan fechar con exactitud su drama. Así, en el cartel de personajes, la referencia ambigua al rey «Don Alfonso, rey de Castilla» y al príncipe «don Sancho, su hijo» confrontada con el nombre de don Rodrigo de Lara puede inducir el lector a situar el drama en la época de este héroe, Rodrigo González de Lara, o sea, el reinado de Alfonso VII (1126-1157). Sin embargo, cuando el rey don Alfonso entra en escena y anuncia la llegada del protagonista, diciendo: «Hoy le guarda / Sevilla con la victoria / más célebre, ilustre y rara / que tuvo España jamás; / pues dismanteló la Armada / de Celín, ganó a Jerez / y con sus victorias marcha / a mi corte» (vv. 137-144), el texto parece aludir a la batalla de Jerez de la Frontera (1231), aunque ni su descripción ni los personajes referidos corresponden de manera inequívoca a los relatos coevos conocidos. Finalmente, la referencia concreta al príncipe don Sancho el Bravo y al rey Alfonso el Sabio (v. 83) enmarcan temporalmente la comedia en el final del siglo XIII; las palabras con las que Sancho describe al rey, su padre —«tiene el rayo combatido / de la edad y la flaquez. / Está cerca del poniente» (vv. 1124-1126)— contribuyen a situar la acción en los últimos años del reinado de Alfonso X (1252-1284).

A pesar de que la comedia de António Henriques Gomes presenta un mayor grado de contigüidad entre la intriga y su contexto, el conflicto de datos y su parquedad no confieren al texto un estricto rigor histórico, lo que tampoco era típico en el teatro del Siglo de Oro. Aunque consigamos ubicar temporalmente la comedia en el período de la Reconquista, la mezcla de realidad y ficción hace incompatible una lectura histórica lineal del drama. Sin embargo, las disputas entre el rey y su hijo don Sancho evocan claramente los sucesos históricos relativos al controvertido proceso de sucesión de Alfonso X, después de la muerte de su hijo primogénito, Fernando, en 1275.

5. La cuestión del género de las comedias

Tanto *Mari Hernández, la gallega* como *No hay contra el honor poder* se pueden calificar como comedias de enredo, aunque, con mayor especificidad, podamos designar la obra de Tirso de Molina de comedia de enredo villanesca (cfr: Arellano 1995: 336; Eiroa 2003: 39-40) y la de António Henriques Gomes de comedia palaciega. Dicha distinción conlleva diferencias significativas respecto al modo como en cada comedia la intriga se relaciona con las acciones de los personajes históricos: el palacio representa el centro del poder y de sus figuras reales, por lo que no sorprende que en la comedia palaciega de António Henriques Gomes el desarrollo dramático sea influenciado más directamente por los actos de los personajes históricos.

Desde una perspectiva actual, tanto el hecho de que la circunstancia histórica de *Mari Hernández, la gallega* no sea determinante para el desarrollo de la acción, como el conflicto de fechas y, así, la ambigüedad cronológica de *No hay contra el honor poder* no son elementos incompatibles con la historicidad de ambas comedias. En realidad, dichas características nos permiten integrar las comedias de Tirso y de Henriques Gomes en una rama del género histórico, recientemente definida por J. Oleza (2013): el drama histórico de hechos particulares. Este subgénero, cuya relevancia y congruencia puede atestarse en las más de ochenta comedias registradas solo en el *corpus* del proyecto ARTELOPE, mereció poco interés por parte de la crítica probablemente debido a la oposición aristotélica entre historia y poesía (pero también, y en consecuencia, porque Marcelino Menéndez Pelayo no lo definió en sus estudios). Según J. Oleza, el surgimiento del *New Historicism* y la toma de conciencia de que también la narrativa histórica es una construcción cultural –y, en ese sentido, está en el mismo plano que la ficción– hace necesario reflexionar sobre las categorizaciones heredadas, pues dichos cambios alteraron la concepción de la Historia misma. Si el paradigma positivista, que entendía la Historia como una disciplina factual y objetiva, limitaba su análisis a la sucesión de reinados y conflictos militares, los nuevos postulados ampliaron largamente no solo nuestros horizontes de conocimiento del pasado sino las fuentes donde rescatar su memoria. Entre otros cambios significativos, J. Oleza pone en evidencia la recuperación de la vida privada de los monarcas frente a la primacía de su retrato público, oficial, reiterando la importancia de los sucesos personales, públicos o privados, en la historiografía reciente.

La aceptación de estos nuevos ejes de la historiografía permite a J. Oleza definir el «drama histórico de hechos particulares» de modo claro:

Se trata de dramas históricos, que ponen en escena acontecimientos cuyas causas y circunstancias son personales, cuya índole misma es personal o privada, aunque sus efectos y consecuencias puedan llegar a ser públicos, acontecimientos que desencadenan conflictos de índole privada, experimentados por personajes bien imaginarios, o bien históricos (soberanos, héroes legendarios, personajes particulares atestigüables), que se mueven en el marco de circunstancias públicas, determinadas históricamente. (Oleza 2013: 118)

El *corpus* del subgénero puede organizarse internamente en tres niveles distintos respecto al grado de historicidad de la obra: 1) dramas ambientados en una circunstancia histórica concisa pero sin referencia a acontecimientos específicos; 2) obras cuyo contexto histórico, ofreciendo circunstancias concretas, interfiere de algún modo en el desarrollo de la vida privada, aunque no produzca «efectos mayores en la circunstancia histórica» (Oleza 2013: 121); 3) obras protagonizadas por personajes históricos (re)conocidos, y cuyas acciones afectan bien la vida pública bien la privada, así ejemplificando el grado más elevado de intersección entre los hechos públicos y privados.

Entre los tres niveles relativos al grado de historicidad en los dramas de hechos particulares, *Mari Hernández, la gallega* y *No hay contra el honor poder* se pueden integrar en el último, o sea, figuran entre las obras donde se reconoce mayor grado

de intersección entre la esfera pública y privada de los personajes, corroborando, así, nuestra premisa inicial sobre la relevancia de las alusiones al contexto histórico peninsular en cada comedia. En las dos obras, los problemas privados tienen repercusión pública puesto que el comportamiento de los reyes y de los príncipes (mal o bien aconsejados, conscientes o no de los valores éticos y del bien individual y colectivo) es espejo o prenuncio de su capacidad gubernativa.

4. La figuración del poder real

En consonancia con la plática dramaturgica coetánea, Tirso de Molina y António Henriques Gomes hacen subir al tablado a los reyes antiguos de las monarquías peninsulares. Los marcos temporales alejados del presente y la ambigua mezcla de referencias históricas permiten libertar a los autores de los constreñimientos expectables en la representación de las figuras reales⁶. Tirso de Molina y António Henriques Gomes se apropian de personajes que integran el panteón de las coronas ibéricas pero no se los presenta en sus gloriosas hazañas. Al revés, ambos dramaturgos optan por escenificar a los monarcas desde un punto de vista más personal que oficial.

En la primera escena de *Mari Hernández, la gallega*, Tirso presenta al rey don Juan II llegando al palacio de doña Beatriz en circunstancias algo impropias, lo que motiva el comentario de don Álvaro: «¡El rey de noche y a verte / sin tu permisión!» (vv. 247-248); a continuación, los primeros versos del habla del monarca, cuando justifica su llegada, refuerzan igualmente el carácter no oficial de la escena: «Para divertir, marquesa, / penas de razón de estado / que desleales me han dado / porque de mí bien les pesa, / a vuestra villa he venido, / y esta noche a vuestra casa» (vv. 261-266). La declaración de amor (adúltero) de don Juan II por doña Beatriz, en esta misma escena, subraya el registro más intimista o personal en el que se reconoce un retrato de la vida privada del monarca.

En la comedia de António Henriques Gomes se explota de manera aún más evidente la mirada hacia la experiencia personal de los personajes regios, puesto que la acción principal se basa en el amor del príncipe don Sancho por la esposa de don Rodrigo de Lara, doña Blanca. Y aunque la estrategia de representación del poder real en la obra de Gomes polarice el ímpetu insensato del príncipe respecto a la sabiduría del rey, eso no impide al comediógrafo escenificar a don Alfonso, el Sabio, persiguiendo a su hijo, por la noche, y entrando embozado en el cuarto de don Rodrigo –circunstancias que poco se coadunan con su autoridad–, lo que lleva a don Rodrigo a preguntarse: «¿Con las sombras / de la noche rebozado / el mayor rey de Europa?» (vv. 779-781).

Si el enfoque de ambas comedias en la vida privada de los monarcas retratados fundamenta la clasificación de las dos obras como drama histórico de hechos particulares, importa todavía añadir que tanto en el enredo de Tirso de Molina como en

⁶ Cfr. las advertencias de Lope de Vega, en su *Arte Nuevo de Hacer Comedias* (1609), sobre la cuestión de tomar a los reyes como sujeto de una comedia.

el de Gomes se reconoce la reelaboración de trazas de otras dos comedias del mismo perfil, respectivamente, *El Duque de Viseo* (1608-1610), de Lope de Vega (1562-1635), y *La Estrella de Sevilla* (1617?-1626?), hoy atribuida a Andrés de Claramonte (1560-1626).

La figura de don Juan II de Portugal presentada en *Mari Hernández, la gallega* no es la imagen de un «Príncipe Perfecto», como vendría a bautizarlo el mismo Lope de Vega, sino la de un déspota cruel que «ha cortado la cabeza / a don Fernando Alencastre / primo suyo y duque ilustre» (vv. 17-19). En la descripción citada se reconoce la traza y la imagen regia que Lope de Vega utilizó años antes en su comedia *El Duque de Viseo*. Pero en el desarrollo del drama tirsiano hay un giro muy significativo con el cambio del lugar de la acción para Galicia y con la entrada de la protagonista Mari Hernández, que oblitera en cierta medida el entorno histórico-político de la comedia. Aunque la representación del poder real en *Mari Hernández, la gallega* respecto al monarca portugués sea, de hecho, poco favorable, la parquedad de su participación a lo largo de la comedia y el enfoque en el ambiente rústico de la sierra de Galicia y sus personajes contribuyen a disminuir la perspectiva marcadamente negativa con la que Lope de Vega retrató a dicho monarca años antes. Para comprender este cambio de perspectivas, importará no olvidar la prohibición integral de *El Duque de Viseo* decretada en el *Index Expurgatorio* portugués, impreso en 1624, apenas un año antes de la representación de *Mari Hernández* en el Palacio Real (cfr. Rodrigues 1999: 300).

Asimismo, la imagen de don Sancho el Bravo escenificada por Antonio Henriques Gomes en *No hay contra el honor poder* se identifica de inmediato con la que se presentaba en *La Estrella de Sevilla*: en las dos obras se reconoce un mismo joven impetuoso, enamorado de damas comprometidas –Estrella Tabera a punto de casarse con Sancho Ortiz y doña Blanca casada con don Rodrigo de Lara–, intentando lograr el objeto de su deseo por medio de su poder, sin considerar la cuestión del honor de las damas que impediría la concretización de sus deseos. Pero también en el caso de la comedia de Gomes, como en Tirso, la estrategia de reelaboración del material dramático heredado permitirá al autor reducir en parte la visión negativa del poder real que subyace a la acción de *La Estrella de Sevilla*. Si el enfrentamiento entre don Alfonso, el Sabio, y su hijo don Sancho, el Bravo, está presente en ambas comedias, se puede decir que la representación de la monarquía en *No hay contra el honor poder* resulta más favorable por el hecho de que en la comedia de Gomes el rey sea todavía don Alfonso X y no su hijo, don Sancho, como sucede en la comedia de Andrés de Claramonte. De esta manera, frente al comportamiento altivo y desabrido de don Sancho, que sigue las directivas de su corazón sin atender a la honra de la dama por quien se enamora, Gomes yuxtapone un rey cuya sabiduría y prudencia se revelan en cada discurso y acción a lo largo de la comedia.

La lujuria y el despotismo de don Sancho se hacen patentes desde su primera escena con doña Blanca, cuando intenta persuadirla de que ceda ante sus deseos: «Hoy don Rodrigo de Lara / está ausente, yo presente; / es vasallo, yo monarca; / él tiene honor y yo amor; / vos rigores, yo poder» (vv. 40-45). Más adelante, en la segunda jornada, cuando el príncipe se opone a la directiva regia de proseguir con la guerra contra el enemigo moro, a la pregunta de don Rodrigo «¿Cómo queréis

deshacer / vos lo que el Rey ordenó?» (vv. 1026-1027), don Sancho contesta «Porque dello gusto yo» (v. 1028), en formulación que será repetida a lo largo del diálogo como un refrán con algunas variantes, subrayando bien su carácter infantil e impetuoso.

Al mismo tiempo, el carácter y la conducta del rey funcionan como la antítesis del comportamiento del príncipe. Desde su primera escena con don Tello, la proverbial sabiduría de don Alfonso X se pone en evidencia en las palabras con las que rechaza los servicios del consejero, demostrando una clara conciencia relativa a los peligros del oficio del privado: «Aunque tengáis mucha causa, / nunca lleguéis al oído / del Rey a dorar palabras; / que el Rey, por naturaleza, / más acierta cuando halla / la razón por sí que cuando / de ajena idea la saca» (vv. 96-102). La censura del rey a don Sancho por seguir los consejos de don Tello (vv. 1384-1388) se encuadra en la larga tirada, de más de doscientos versos, en la que el monarca apunta los vicios del hijo y sus decisiones erradas, siempre nefastas para el Estado. El rey hace notar la diferencia entre «el vulgo» y «el noble», y recuerda la necesidad de que el príncipe reconozca la interdependencia entre sus comportamientos privados y las cuestiones públicas:

Rey: [...]

Vos, con la bandera al vuelo
del riguroso caballo,
vais salpicando el Imperio
de soberbia, coronado
de cuantos vicios recoge
el poder con el engaño.

[...]

Y vos [...] confiado
en vuestro mismo consejo,
sin mirar que los Estados,
aunque se pierdan, primero
es el honor que han ganado,
que no las vidas de muchos;
que el vulgo, necio y cansado,
sólo atiende a su interés;
pero el noble y el vasallo
que se precia de leal,
por su materia de estado,
la honra y reputación
del Monarca es el sagrado
que ha de venerar primero. (vv. 1296-1301, 1361-1374)

5. Conclusión

En la escenificación de la historia ibérica emprendida por Tirso de Molina y por António Henriques Gomes, ambos autores nos presentan a los monarcas de la Península desde una perspectiva más personal o íntima, fijándose en episodios de las

vidas privadas de los distintos reyes. Se ha intentado demostrar cómo ambas comedias se integran en el género de los «dramas históricos de hechos particulares», lo que implica un específico modo de representación de la historia y del poder monárquico. Ni la aparente irrelevancia del contexto histórico de *Mari Hernández, la gallega* ni la ambigüedad cronológica de *No hay contra el honor poder* contradicen el hecho de que los personajes escenificados son monarcas conocidos y, además, que las acciones retratadas en la obra tienen, en parte, sus referentes reconocibles.

Se aprecia tanto en la traza de *Mari Hernández, la gallega* como en la de *No hay contra el honor poder* la reelaboración de materiales dramáticos antecedentes y, en este proceso de actualización, un intento de disminuir la carga negativa respecto a la representación del poder real que las comedias anteriores presentaban: Tirso de Molina, retratando a don Juan II desde la perspectiva utilizada por Lope en *El Duque de Viseo*, evitará en gran medida la cuestión de la persecución a los supuestos traidores introduciendo el ambiente y los personajes de Galicia; António Henriques Gomes, recuperando, del mismo modo, la imagen poco positiva de don Sancho el Bravo heredada de *La Estrella de Sevilla*, parece preocuparse con la elaboración de un retrato más favorable a la monarquía con la introducción en el conflicto del rey don Alfonso el Sabio, que funciona como antítesis del joven príncipe.

El análisis de estos dos casos de representación de ecos de la historia peninsular en el teatro barroco nos permite constatar la multiplicidad de cuestiones políticas y artísticas implicadas en el sistema teatral del Siglo de Oro. Asimismo, las dos comedias de Tirso de Molina y de António Henriques Gomes, con sus referencias más o menos concretas a la historia de los reinos ibéricos y a sus especificidades culturales, y con sus retratos ambiguos del poder, invitan también a la reflexión sobre las estructuras sociales y sobre las identidades colectivas que el teatro barroco presentaba e implícitamente cuestionaba.