

La historia sobre las tablas: variaciones del discurso histórico-religioso en el teatro áureo¹

Juan Antonio Martínez Berbel
Universidad de La Rioja - CILENGUA
juan.berbel@unirioja.es

A modo de introducción

A ningún lector avezado se le escapa que no son las obras de teatro el lugar apropiado para buscar referentes historiográficos precisos y solventes, pues el ámbito de la ficción ha animado, desde los primeros garabatos del ser humano, a adornar su visión de la realidad con sus anhelos, miedos, deseos y, en definitiva, con una carga de subjetividad que los hace incompatibles con el rigor académico. Sin embargo, tampoco es menos cierto que cualquier mirada a nuestro pasado, reciente o remoto, quedaría francamente incompleta sin el concurso de la literatura de cada momento, que aporta una mirada particular sobre el devenir de los acontecimientos. Situados en esta ingrata encrucijada, hemos de observar el teatro áureo, y especialmente aquel que incluye referencias históricas, con la seguridad de que es imprescindible para explicar los siglos XVI y XVII y con la precaución del engaño que se oculta tras cada verso.

A esta consideración inicial hay que unir la de que el teatro de inspiración histórica gozó de un notable éxito durante la época considerada. Bien fuese por participar de la obligada propaganda oficial o como reflejo de la admiración sincera por la historia patria, la gran mayoría de los autores teatrales de ambos siglos se acercaron con notable frecuencia a la historia, bien remota, bien contemporánea; con obras explícitamente históricas o con referencias habituales en comedias de todo tipo. Como acertadamente sostiene Delia Gavela (2001, p. 227), “la representación de hechos históricos sobre las tablas podía ser incluso mejor que su enseñanza directa, pues tenía la posibilidad de mostrar cómo podían suceder en lugar de cómo sucedieron”. La profesora Gavela alude con este comentario al que será, a la postre, el objeto último del

¹ El presente trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación, financiado por el Estado español, FFI2010-17870.

presente trabajo, el de la opinión acerca de la historia. Efectivamente, no es la tarea del presente la reflexión acerca de esa suerte de “historia alternativa”, ni son las alteraciones que pudieron sufrir los hechos históricos en manos de los dramaturgos debido a la siempre presente licencia del escritor. Si bien esta teatralización de la historia tiene un indudable interés para el estudioso del teatro áureo, hay otra cuestión no menos estimulante de la que intentaré ocuparme en las siguientes páginas: se trata de las diferentes opiniones que el teatro vierte sobre unos mismos sucesos históricos en virtud de los más variados criterios. Dicho de otro modo, en una época en que la disensión crítica respecto a la autoridad política no es demasiado habitual, y con unos autores dramáticos que, de un modo u otro, participan en un espléndido aparato de propaganda al servicio del estado, nos encontramos, sin embargo, que de tanto en tanto, pareciera que inopinadamente, las tablas nos devuelven una jugosa suerte de opiniones heterodoxas, o nos muestran alianzas supuestamente prohibidas con enemigos tradicionales de la España contrarreformista. Estos pequeños deslices, si así queremos entenderlos, suponen un magnífico contrapunto de la mayor parte de la actividad dramática áurea, ocupada en servir de cauce y soporte a la campaña de legitimación del Imperio español y, dado que consiguieron, en su mayor parte, pasar sin problemas los numerosos filtros censores, explícitos e implícitos, de la época, nos dan a oportunidad de reflexionar acerca de los mecanismos profundos sobre los que giraba nuestro teatro nacional.

La revisión de estas opiniones y relaciones heterodoxas en el teatro áureo pasa, según nuestra selección, por considerar algunos grandes temas que tratan y reflejan diversos encuentros, pactos y familiaridades que, de no ser por la cobertura que proporciona el hecho teatral (su pretensión de ficcionalidad, su función lúdica, la consideración incluso como espectáculo antes que como literatura seria) estarían, *a priori*, vedados en la sociedad de la época. Son muchos los ejemplos a los que podríamos remitirnos, si bien, en esta ocasión, nos limitaremos a tratar dos ámbitos de especial relación con la materia histórica (o historiográfica) dentro del teatro:

- el conflicto flamenco;
- las relaciones con judíos/moros/conversos.

Es obvio que ambos espacios tuvieron una especial notoriedad durante los siglos XVI y XVII, bien por la vía de la confrontación exterior (las campañas de Flandes), bien para resolver conflictos de política interna (las sucesivas expulsiones de carácter inicialmente religioso). Pasaré, sin más dilación, a recorrer cada uno de esos ámbitos aludidos.

Herejes y rebeldes: la imagen del enemigo

La tan traída y llevada cuestión flamenca fue tema principal en un buen número de comedias, amén de frecuentes apariciones, de más difícil localización y clasificación obviamente, en muchas otras de temática no necesariamente bélica. La taxonomía, como suele ocurrir, no es absoluta ni cerrada. Amén de las muchas comedias aún por descubrir, la consideración de la centralidad del conflicto bélico respecto a otros en determinadas comedias, por un lado, o incluso localizaciones más o menos cercanas pero no estrictamente flamencas, hacen que el número fluctúe. Podríamos hablar, con la consabida prudencia, de cerca de 40 obras que abordan, desde muy diversas perspectivas, todas las fases del conflicto. En general, estas comedias eran piezas de encargo y, como tales, servían principalmente al objetivo de difundir la propaganda nobiliaria y nacional, formando parte de un muy bien armado sistema de legitimación y enaltecimiento de los diferentes reinados Austrias, que había estado vigente durante gran parte del XVI y que en el XVII va a constituirse en una maquinaria de extraordinaria efectividad.

La cuestión antes aludida es, muy posiblemente, la causa de que este núcleo de comedias cuenten, en primer lugar, con escasa consideración para la crítica actual, que rara vez las ha incluido en el canon ‘oficial’ del teatro áureo. En segundo lugar, y muy relacionado con lo anterior, se da la circunstancia de que las más famosas en la época, y también las más transmitidas hasta la actualidad, suelen ser las más “complacientes” y las menos conflictivas desde el punto de vista ideológico, consecuencia, por otra parte, lógica. Esto obliga al esforzado lector a escudriñar más en la búsqueda, y también en la consideración, de visiones alternativas del hecho histórico. Como parecía afirmar el propio Calderón en el final de *El sitio de Bredá*, inspirador como es sabido de *Las lanzas* de Velázquez, es difícil desplegar el ingenio, cuando se trata de construir una obra con requisitos tan explícitos por parte del ordenante:

Y con esto se da fin
al Sitio, donde no puede
mostrarse más quien ha escrito
obligado a tantas leyes. (p. 139b)

La campaña de Flandes, como es sabido, atravesó tres fases bien diferenciadas: desde 1568 hasta 1609, con una fuerte carga diplomática y la esperanza (también en cierto modo la certeza) de que la corona española lograría controlar finalmente el conflicto; desde 1609 hasta 1621, cuando, tras la firma de la conocida después como Tregua de los Doce Años; y la etapa final, de 1621 hasta 1648, en que España fue sufriendo paulatinamente –incluso a pesar de infligir diversas e importantes derrotas al enemigo– la pérdida de su hegemonía en el territorio flamenco,

hasta su pérdida definitiva. Las comedias de cada una de esas fases, como es de esperar, responden a intereses diferentes y proyectan una imagen de España también diferente.

De la primera fase son representantes significativos *Los españoles en Flandes*, *El asalto de Matrique*, ambas de Lope de Vega, *El señor Don Juan de Austria*, de Alonso Remón, *Lo que le toca al valor o Príncipe de Orange*, de Mira de Amescua. En estas obras podemos encontrar visiones cambiantes e incluso contradictorias del enemigo neerlandés, lo que hace más probable la posibilidad de encontrar actitudes no del todo negativas frente a dicho enemigo, aunque, en honor a la verdad, este será habitualmente representado como ambicioso, belicoso, testarudo, codicioso, hereje o rebelde. Las visiones más transigentes, aun existiendo, son la excepción que confirma una regla, males todos encarnados en Guillermo de Orange, de cuyo asesinato hizo comedia Mira de Amescua en *Lo que le toca al valor*.

Sin embargo, y sobre todo en esta primera época, también se cumple una cierta consigna que pretende distinguir entre los soldados (que a imagen y semejanza de sus caudillos herejes responden a esa descripción facilitada: rebeldía, crueldad, codicia, etc.) y el pueblo de Flandes, cuya culpa, si la hay, es la de ser demasiado acomodaticio, siguiendo a los caudillos rebeldes, levantados contra el legítimo monarca. Desde este punto de vista se entienden determinadas opiniones favorables y se explicarían, entre otras circunstancias, las numerosas alusiones a emparejamientos entre mujeres flamencas y soldados españoles.

Así, en *El asalto de Matrique*, de Lope de Vega, observamos como Aynora expresa su admiración por un soldado español, circunstancia por otra parte esperable dada la particular estructura enunciativa del contexto (tanto el protoemisor como el público anticipado son españoles):

AYNORA En viendo algún español
 se me va el alma tras él
 que me parece que dél
 salen los rayos del sol. (v. 605-609)

En realidad, lo que más llama la atención en obras como esta es que todo está contado con absoluta naturalidad, eliminándose las consideraciones morales acerca de la guerra, con unos flamencos vistos todavía con cierta admiración o simpatía. Son valientes y perseverantes. En cuanto a los atacantes (españoles, italianos, alemanes y valones) son un grupo armado que refleja cierta relajación. Van acompañados de sus vivanderas y de los amantes de estas.

Los personajes flamencos, hombres y mujeres, mantienen visiones encontradas y divergentes acerca del soldado español. Hasta tal punto es así que en algunos casos esta diferencia de apreciación se va a convertir casi en tema fundamental de algunas otras comedias, como es el caso de las lopescas *El asalto de Matrique* y *Los españoles en Flandes* o *El señor Don Juan de Austria*.

La visión idílica, y pretendidamente unitaria, de la tropa española se ve, sin embargo, distorsionada en cuanto se introducen determinados elementos en la comedia, como, por ejemplo, las consideraciones acerca de los costos económicos y personales de la guerra. El análisis de los costes que supone la campaña de Flandes va cambiando la propia visión de las tropas. La reflexión sobre los desastres de la guerra pueden llegar a oscurecer la propia contemplación del enemigo directo frente a un enemigo mayor que es la Guerra, con mayúscula, las pérdidas que esta provoca y las desgracias personales, más dos nuevos elementos, que suponen una constante preocupación para la Corona: los motines y los saqueos.

En un lugar ciertamente significativo al inicio de *El asalto de Matrique*, Lope hace que el soldado Alonso García manifieste sus muchas reservas ante la campaña:

Guerra, algún bellaco infame
debió de ser inventor
de vuestra furia y rigor,
aunque vuestra frente enrame
laurel de inmortal honor. (vv. 1-5)
[...]
¡no hay más de andar sin comer
tras una rota bandera!
¡Por vida del rey de espadas,
que de España iba a decir,
que no la pienso seguir
sin comer, tantas jornadas!
¡Pesia al caminar, amén,
somos acá los vencidos! (vv. 19-27)

Un poco más adelante se hace explícita la opinión que muchos soldados tienen sobre la campaña:

¡Vive Cristo, que es un puto
el que se viene a la guerra
a sembrar sangre en la tierra,
que da en quejas todo el fruto! (vv. 359-362)

Estas incomodidades que ya anticipa Alonso García, la falta de comida, los muchos retrasos en el pago de la soldada, fueron moneda común de una guerra larga, exageradamente cara y de una dureza nunca prevista. La campaña se interrumpía en función de otras consideradas prioritarias por la corona. Desde el siglo XVI España mantiene varios frentes abiertos casi de modo permanente, en Italia, Inglaterra y Francia, junto a las varias campañas en el Mediterráneo. Sobre todo respecto a estas últimas, la de Flandes se consideró secundaria durante mucho tiempo. Cada vez que la Armada o la Santa Liga requerían una especial presencia del ejército, la campaña de Flandes se relajaba, de modo que se convirtió en un frente sometido a constantes interrupciones, relegado y, a la postre, costosísimo y largamente sostenido. En estas circunstancias, los motines, a veces muy prolongados, y las deserciones eran frecuentes. De manera inevitable habían de pasar dichas cuestiones a las tablas, aun cuando las obras estuviesen inicialmente dirigidas a sostener y justificar dichas contiendas. En boca del propio Príncipe de Parma coloca Lope, también en *El asalto de Mastroique*, la desatención de los tercios y el temor a que se produzcan motines:

PARMA Señores, ya habéis visto y advertido
 en la poca asistencia, aunque con causa,
 que el Rey nuestro señor hace a este ejército.
 También sabéis que los soldados todos
 han padecido innumerables penas
 y trabajos que son intolerables
 y de ser referidos imposibles,
 mayormente, los fuertes españoles,
 que, en país tan remoto de su patria,
 no tienen otro amparo que el del cielo,
 tengo temor que amotinarse quieren,
 porque la sed y hambre los aflige
 y ha mucho tiempo que la paga esperan,
 si no es que lo empleo en algún sitio
 de tierra, que pudiese la esperanza
 del saco entretenellos algún tiempo. (vv. 261-276)

Se enlazan, como podemos observar, los dos problemas a los que aludíamos antes: los motines y el saqueo; este último única solución que se le alcanza al Duque para evitar el primero. No son estas las únicas referencias en la obra a este tipo de consecuencias de las campañas. En otra de estas comedias flamencas, *Los españoles en Flandes*, también lopesca, se representa la indignidad de unos soldados españoles que, desesperados por la situación de penuria, intentan robar a Rosela, noble dama flamenca. Bien es cierto que el robo se frustra merced a la

intervención de un caballero, Mendoza, que afea el gesto de los soldados y evita que se consume el agravio.

Las comedias flamencas, como se ha venido advirtiendo, contribuyen a formar la imagen que el poder establecido quiere forjar del propio país, una suerte de imagen de marca, *avant la lettre*, en un cuidado ejercicio de mercadotecnia que daba innegables resultados a la corona. Son parte de una propaganda que busca la justificación de las campañas (del gasto humano y económico que suponen) y el engrandecimiento y legitimación del Imperio Español. Por esta razón, estas situaciones, y otras similares, aun cuando queden resueltas en el contexto de la comedia, con la interrupción del hecho deshonroso o con el final victorioso de las tropas, dejan por el camino, toda una serie de opiniones que matizan, cuando no directamente contradicen, esa opinión general a la que precisamente estaban dirigidas. La segunda comedia referida, *Los españoles en Flandes*, presenta –en el marco de los avatares de un grupo de soldados españoles bajo el mando de Alejandro, príncipe de Parma– no sólo los conflictos hasta ahora aludidos sino también un elemento nuevo: el intercambio de mujeres entre los dos bandos. Aquí la transgresión es mayor, pues afecta a la imagen de la mujer española. Son varias las ocasiones en que las nobles flamencas se sienten atraídas por la arrebatadora presencia del soldado español, y precisamente esta admiración es una herramienta más en la exaltación de la cruzada hispana. En esta comedia nos encontramos con dos hermanos claramente antagonistas, flamencos ambos: Rosela y Adolfo, que se alinean en bandos opuestos desde el principio. Esto hace que incluso las descripciones que Rosela hace de su propio hermano sean notablemente crudas: Adolfo es tratado de traidor y se alude frecuentemente al odio que tiene hacia los españoles, tanto más cuando al final de la comedia intenta matar a don Juan de Austria. Será la heroica dama flamenca Rosela la que al final consiga destapar la conspiración y salvar la vida del líder hispánico. En estos dos fragmentos, ambos en boca de la dama, que retratan la visión que tiene de su propio hermano y del español, se muestran claramente los dos mundos antagónicos:

Y que del uno al otro polo
no nació corazón tan temerario,
ni mayor enemigo de españoles;
que como vemos engerir dos árboles,
y alguno con el fruto dulce y agro,
así de un padre diferentes fuimos,
yo amando al español, y él persiguiéndole. (p. 328)

Españoles gallardos, norabuena
volváis a Flandes, que esta vida sola
es oro que en las vuestra se acrisola,

cuyo escudo español Flandes cercena.
 El nombre de español, ¡qué dulce suena!
 ¡Qué briosa nación es la española!
 ¡Qué bien armado, desde el pie a la gola,
 parece el dueño de mi dulce pena!
 Matome un español. ¡Ay! Si dijese
 quién me mató, sin duda el alma, en calma,
 de gloria los sentidos suspendiese.
 Alta esperanza fue sobre una palma;
 mas cuando el cuerpo nunca el fruto viese,
 hasta, señor don Juan, gozarte el alma. (p. 306)

El soneto de Rosaura expresa la metáfora por medio de la cual el drama salva al pueblo de Flandes de la opinión, obviamente negativa, que se tiene del enemigo. En palabras de Yolanda Rodríguez: “Del mismo modo que un árbol no sólo da frutos dulces, sino también amargos, es posible que los neerlandeses –nacidos de un mismo suelo, o por extensión, hijos de un mismo rey– puedan resultar tanto súbditos ‘dulces’ como ‘amargos’, dependiendo de su lealtad al mismo. En la intriga principal de estas comedias se aprecia igualmente esta escisión, al encontrar nobles flamencos tanto al lado de los líderes españoles como en las tropas rebeldes” (2005 pp. 103-104). Estamos asistiendo a una doble estrategia, la de ‘salvar’ a los propios habitantes de Flandes de su participación en el conflicto, y al mismo tiempo, a la de remarcar cómo los españoles no sólo vencen en el campo de batalla, sino que son capaces de trasladar sus virtudes a la población flamenca, especialmente la femenina. Pero lo más importante es que el espinoso problema de que un soldado español acepte una mujer flamenca también queda saldado, ideológicamente hablando, por esta diferenciación entre pueblo y soldados.

En la segunda etapa de la contienda nos encontramos con la llamada Tregua de los Doce Años, que abarca el período entre 1609 y 1621. Comedias representativas de este período son *Pobreza no es vileza*, de Lope, y *El valiente negro en Flandes*, de Andrés de Claramonte, por poner dos ejemplos. La corona, que disfruta de una tregua que para muchos es una claudicación ante los rebeldes, requiere de sus creadores que las manifestaciones teatrales ofrezcan una imagen fuerte y sin fisuras del poderío español, puesto en entredicho por unas condiciones, las de la tregua, que distan mucho de ser ventajosas para los españoles. En su conjunto, las comedias de esta fase van a incorporar con gran énfasis el tema del honor, apoyando, aún más si cabe, la imagen del soldado español digno y honorable. Bien es cierto, y es de justicia decirlo, que esta progresiva incorporación del tema del honor en las comedias no va a ser un elemento exclusivo de este tipo de obras, antes bien, se tratará de una tendencia común en todo el teatro de la época, aunque con una funcionalidad específica en el caso que nos ocupa. En *Pobreza no es vileza* nos

encontramos con las relaciones cruzadas, amorosas y de guerra entre un hermano y hermana españoles y un hermano y hermana flamencos. Relaciones amorosas que, además, acaban en matrimonio. El fondo es el asalto al castillo de Châtelet, aunque en este caso el asunto bélico no es tan sustancial como en comedias del período anterior. Lo importante es que, al final, esas relaciones cruzadas son bendecidas por un final de comedia en bodas. Lope ha colocado en un lugar muy central un conflicto que, si bien contaminado por el fondo bélico, no es estrictamente guerrero. La campaña militar, aun coexistiendo con estos amores cruzados, no deja de ser una ambientación muy detallada de estos, y no el motivo central y absoluto, como lo había sido en las comedias de la primera época. Parece como si la tregua hubiera impuesto una suerte de moratoria en el retrato de las contiendas, aun cuando las obras se refieran a momentos anteriores a la tregua.

En *El valiente negro en Flandes*, comedia de Claramonte compuesta probablemente hacia el inicio de la tregua, la propia contienda sirve, nuevamente, como escenario amplificado a un conflicto de honor y superación: el del ascenso de un personaje de clase humilde, héroe de guerra, frente a un antagonista noble. La lucha entre nacimiento y mérito, muy del gusto de Lope, que la utilizó en innumerables ocasiones, está en juego permanente en una comedia que utiliza, además, una técnica también habitual: la de ambientar conflictos contemporáneos en épocas pasadas, pues la acción se retrotrae al reinado de Felipe II y los inicios de la contienda. En esta comedia, además de la consabida ‘relajación’ del conflicto bélico se produce otra particularidad, y es el ocultamiento de determinadas cuestiones que ‘afeaban’ el retrato, como el hecho de que Alba fracasase en su empresa. Los hechos narrados son una mezcla de ficción y fantasía que, como no podía ser de otro modo, favorecen la imagen del protagonista y subsidiariamente de los españoles. La comedia sirve también como cauce de celebración de los triunfos pasados, en un momento en que no se están produciendo ya. Es probable que la propia comedia naciese al hilo de las discusiones acerca de la pertinencia y alcance de la Tregua de los Doce Años.

Durante la primera fase de la guerra se había forjado tanto la imagen propia como la del enemigo. En cierto modo la imagen de los flamencos se había fijado ya en la primera mitad del siglo XVI, como respuesta a los muchos recelos que produjo el ambicioso séquito de Carlos V, cuando accedió al trono de España. En los inicios del conflicto, en lo que a su representación teatral se refiere, no fueron todos los holandeses los enemigos, sin embargo, la crítica se centró en unos ambiciosos nobles que, como Guillermo de Orange, traicionaron a su rey y, de paso, a sus conciudadanos, al embarcarlos en un levantamiento rebelde injustificado, desleal y hereje. Esta salvaguarda del pueblo flamenco permite, como hemos visto, desde enamoramientos mixtos, como en el caso de *El asalto de Matrique* o *Los españoles en Flandes*, hasta la declaración de opiniones favorables hacia este pueblo. Bien es cierto que, en todo caso, las féminas tienden más a valorar los méritos hispánicos, mientras que los varones holandeses, suelen ser más irracionales

e inclinados a la traición. Pero ciertas virtudes flamencas se pueden vislumbrar en los textos teatrales, como puede ser su pericia como navegantes o como ingenieros (fruto de su lucha permanente por ganar terreno al mar). En el momento apropiado, es verdad, estos elogios se tornarán críticas virulentas, pero aún es posible ver este tipo de opiniones favorables durante la propia tregua. En *Ventura te de Dios*, comedia de Tirso de Molina de hacia 1615, podemos ver esta ponderación de las virtudes de los soldados flamencos:

Por eso es tan estimada
la soldadesca de Flandes,
porque en su región helada
consigue victorias grandes
el ingenio, y no la espada.
Allí sus gentes inquietas
con ardides cada vez
ganan victorias discretas,
y como el ajedrez,
se suelen vencer a tretas. (p. 363)

A pesar de estos destellos de reconocimiento y valoración del enemigo, la tregua, como se ha dicho antes, había sido humillante para España y este hecho, pese a atenuarla, no había eliminado la animadversión hacia el hereje, que explotará con toda virulencia a partir de 1621, al recrudecerse la guerra. Con esta se intensifica la intención cronístico-elegíaca de este tipo de comedias, dedicadas a personajes relevantes o a campañas particulares (v.g. la toma de una ciudad). El número de comedias que relatan acontecimientos victoriosos aumenta de manera notable y parece necesario celebrar todos y cada uno de los éxitos conseguidos, de modo que pasaremos a ver comedias que escenifican acontecimientos más cercanos que los de las dos fases anteriores (Gembloux, Matrique, Gante, etc.). Los holandeses pasan a ser enemigos sin paliativo posible, e incluso los flamencos belgas, supuestamente aliados, son observados con notable recelo. Desaparecerán los enamoramientos mixtos y, elemento muy significativo este, se pasa a considerar la contienda como una guerra contra un enemigo exterior y no como la guerra civil que había sido antes. *El sitio de Bredá*, de Calderón de la Barca, *Los amotinados en Flandes*, de Luis Vélez, *La aldehuela*, *El Brasil restituido* o *La nueva victoria de Gonzalo de Córdoba*, de Lope de Vega, *El príncipe don Carlos*, de Diego Jiménez de Enciso, *El bandolero de Flandes*, de Álvaro Cubillo de Aragón, *El saco de Amberes* (¿Calderón? ¿Rojas?), *El sitio y toma de Namours*, de Lanini Sagredo o *El Hércules de Ocaña*, de Juan Bautista Diamante son dignas representantes de esta época. Tanto *La aldehuela* como *El sitio de Bredá* son particulares respecto al resto, porque recrean acontecimientos lejanos y retienen códigos de la primera fase de la guerra, aunque comparten también los de esta tercera fase.

A partir de 1621, por tanto, la guerra se retoma y en las comedias hay pocas contemplaciones con los enemigos. El rechazo es frontal y los holandeses son despreciados sin discriminación alguna; los propios Países Bajos españoles, como se ha afirmado, se sitúan también a menudo en el punto de mira de las críticas, o al menos de las suspicacias en torno a su lealtad al rey. El recrudecimiento de la guerra (y en gran medida el recuerdo de una tregua humillante) hacen que, en las comedias de este último período no haya ya medias tintas en la consideración de los enemigos, pueblo y soldados son uno solo y es mucho más complicado encontrar relaciones amorosas entre mujeres enemigas y soldados españoles. Sólo en comedias como *El sitio de Bredá* encontramos cierta, y tímida, transigencia con el enemigo y, al menos, opiniones favorables acerca de su valor: así, cuando Justino de Nassau entrega las llaves de la ciudad, Espínola reconoce al recibirlas el valor del vencido. Lo más habitual, sin embargo, es encontrarse con que la figura del enemigo es representada con extrema crudeza que retrata su crueldad:

Es lástima de mirar,
indios, el notable estrago,
los robos, los sacrilegios,
que han hecho en los templos sacros,
las imágenes, que son,
como ya sabéis, retratos
en vida y muerte de quien
obro por nosotros tanto [...]
tiran mil arcabuzazos,
y a las que son de relieve,
cortan caras, rompen manos.
[...] y vi
por estos desiertos campos
viejos, niños y mujeres
que es lástima de mirarlos:
duélase el cielo de todos
que nunca mejor llamaron
a estas islas del Brasil
si ha de quedar abrasado. (*El Brasil restituido*, pp. 269-270)

Este tratamiento de los holandeses en Brasil sirve además a un doble propósito ideológico: por un lado se descarga sobre los holandeses el peso de las barbaridades que constituían la leyenda negra y por otro se proponía una cierta alianza con los indios, que en este caso abrazaban la causa española. Es lo que Yolanda Rodríguez llama inversión de la leyenda negra española (2005, p. 108). Paulatinamente, toda imagen positiva anterior de los holandeses o del conjunto de los flamencos (su pericia como navegantes, sus habilidades comerciales, su inventiva) va a sufrir,

en las plumas de los dramaturgos áureos, una notable degradación conforme avanza la guerra, especialmente después de la tregua, hasta convertirse en piratas, codiciosos, tramposos, crueles, etc.

Como ejemplo final de este enfrentamiento sin concesiones podemos observar cómo en ocasiones la crueldad del enemigo es contestada con una crueldad similar, ofreciéndose entonces una imagen propia de extremada dureza. En *El sitio de Bredá*, Alonso relata el castigo sufrido por los enemigos:

¡Oh, qué maldita canalla!
 Muchos murieron quemados,
 y tanto gusto me daba
 verlos arder, que decía,
 atizándoles las llamas:
 “Perros, herejes, ministro
 soy de la Inquisición santa”. (p. 114)

Llama la atención que expresiones como esta se hagan compatibles, en la misma obra, con otras en las que se da cuenta de la clemencia del ejército español con los vencidos, si bien, analizadas ambas actitudes desde el prisma del catolicismo militante de la España contrarreformista, no existe contradicción alguna, pues, si la cita anterior mostraba el rigor del castigo, la siguiente muestra el favor concedido a través del perdón. Se trata de las condiciones que se autoimpone el ejército vencedor en las capitulaciones que firma con los vencidos:

Que en su religión cualquiera
 pueda vivir quietamente,
 y que para los vecinos,
 que en su religión murieren,
 se le señale apartado
 un jardín donde se entierren.
 Que salgan los dogmatistas
 de la villa brevemente,
 sin que en ella quede uno
 tan solo, pena de muerte. (p. 136)

Cuestión diferente es, por supuesto, que esas capitulaciones se cumpliesen y que esa libertad religiosa fuese respetada en la realidad. Sea como fuere, en 1648, con la firma de los tratados de Münster y Osnabrück, conjuntamente conocidos como Paz de Westfalia, el ‘enemigo’ comienza a desdibujarse sobre las tablas y dejan de producirse comedias sobre el tema.

La segunda parte de este trabajo atañe a cuestiones ‘internas’, como la de los judíos, los moriscos, así como las expulsiones que afectan a estos grupos, por las que veremos que, en los escenarios, rara vez se pasaba más allá de las buenas intenciones.

El enemigo en casa: la guerra contra el infiel

Si en el tema de Flandes aflora, como hemos visto, cierta diversidad en la categorización del ‘enemigo’, el reflejo en el teatro de los judíos y de los moriscos es mucho más complicado, pues los muchos siglos de convivencia con estas minorías y las costumbres compartidas con ellas dificultaban el ataque directo, sin matices. Las relaciones prohibidas con musulmanes y judíos se producen porque la presencia física o cultural de los mismos había sido y seguiría siendo muy fuerte en la sociedad española de la época tras las sucesivas expulsiones. Pero además la larga convivencia habida hacía muy difícil asegurar, como demuestran los frecuentes expedientes de limpieza de sangre abiertos a escritores del XVII, una total ausencia de consanguinidad o relación con los pueblos judío o musulmán, y esto dejaba a veces al dramaturgo en una suerte de dos aguas donde no estaba claro quién o qué era el ‘enemigo’.

Lo anterior lo expresa de modo muy acertado un dramaturgo como Álvaro Cubillo de Aragón. En *El bandolero de Flandes*, un virrey relata los méritos de un converso e incluso se sirve de sus méritos para ponerlos como ejemplo:

Yo confieso que descende
de las tribus de Israel;
mas qué importa si virtudes
le suben donde se ve.
En el tribunal de Dios
noblezas no han de valer [...].
Muy de noble blasonáis,
no os vedo que blasonéis,
pero ultrajar mis ministros
aquesto sí os vedaré. (p. 14b)

El de la comedia de Cubillo es un conflicto judío ambientado en Flandes. Un converso, Osorio, responde perfectamente a la imagen del falso converso, haciendo buenas las permanentes suspicacias sobre la veracidad de las conversiones. Osorio pretende realizar un magno sacrilegio con una hostia consagrada. Se aprovecha de la doctrina oficial de tolerancia con los conversos. Las razones últimas del sacrilego, confesadas al final de la comedia, eran de índole social, pues sólo buscaba reconocimiento público. El fragmento recogido, perteneciente al principio de la

comedia, es el elogio que de este personaje hace el virrey antes de que se demuestre que es un traidor. No obstante, como ocurre en tantas ocasiones, la defensa del mérito, por encima del nacimiento, queda hecha, independientemente de que *a posteriori* el personaje no la merezca.

Son numerosas las obras en las que el temperamento judío (o musulmán) es admirado o tratado al menos con respeto, como en el caso de *El bandolero de Flandes*. Sucede, por ejemplo, en *La hermosa Ester*, de Lope de Vega, tema que recoge también Felipe Godínez en *De Amán y Mardoqueo*. Ambos dramaturgos coinciden en dar una imagen muy positiva del carácter judío. El tema es bastante conocido: Amán, valido del rey Asuero, ejerce su poder despótico en una Persia precristiana hasta que el rey se casa con la hermosa Ester y el tío de esta, salva al monarca de una conjura de su valido.

La ambientación es precristiana, pero en varias ocasiones las referencias, como suele ocurrir, son contemporáneas a la elocución. Los elogios a la figura de la judía son habituales:

(MÚSICOS y baile.)
 Hoy salva a Israel,
 la divina Ester.
 Hoy, Ester dichosa,
 figura sagrada
 de otra Ester guardada,
 para ser esposa,
 más pura y hermosa,
 de más alto Rey.
 Hoy salva a Israel
 la divina Ester. (*La hermosa Ester*, p. 178)

El mismo resultado obtenemos si repasamos algunas de las numerosas obras de tema musulmán que se representaron especialmente en el siglo XVII. En *El Tuzaní de la Alpujarra*, de Calderón, encontramos las difíciles relaciones entre cristianos y musulmanes en la Granada de Felipe II. Calderón la escribe en 1633. Ha pasado mucho tiempo desde la expulsión, pero el tema parece seguir vigente, a tenor de este tipo de comedias. En esta, como en otras, encontramos el moro sentimental y heroico, noble y leal, en el contexto del levantamiento de los moriscos. Y en torno a todo un tuzaní que lucha con honor y que pretende vengar las ofensas recibidas, en concreto la muerte de su amada Clara. Al final el propio Juan de Austria elogiará la gallardía del morisco, quien, junto a los suyos, ha defendido su españolidad durante toda la obra:

Poco has pedido en albricias:
 hermosa Isabel, levanta.
 Viva el Tuzaní, quedando

la más amorosa hazaña
del mundo escrita en los bronce
del olvido y de la fama. (p. 386)

Coinciden la obra de Calderón y la de Lope en colocar estos elogios, de la judía y del moro, al final de la comedia. Si entendemos que la opinión con la que termina una obra es la más legitimada, entonces son ciertamente significativas ambas alabanzas. No son las únicas obras en cumplir esta condición: *Envidias vencen señales*, de Cristóbal de Monroy y Silva, *El español de Orán*, de Miguel de Barrios, *El hidalgo abencerraje*, de Lope de Vega. *El genízaro de Hungría*, de Juan de Matos. Todas ellas son obras en las que el infiel es tratado con respeto. En algunos casos porque establece algún tipo de pacto con el cristiano, son sus criados o sus aliados militares y en otros casos porque se reconoce su comportamiento noble en la batalla y con mucha frecuencia porque hay amores cruzados entre ambos pueblos (en *Envidias vencen señales*, por ejemplo). En aquellas obras que reproducen gestas antiguas, y especialmente en lo concerniente a los moros-romancero, es fácil ver el retrato del moro noble y valiente, a menudo enamorado de una igual (*El remedio en la desdicha*, de Lope de Vega). Es una especie de tipismo o costumbrismo andaluz-islamizante que debía de ser del gusto de la época, a juzgar por lo recurrente de sus apariciones. *El gran príncipe de Fez*, escrita por Calderón en 1669, dos años después de la muerte de su protagonista real, Muley Mohamed, en Madrid dramatiza un personaje que representa al moro noble típico del teatro áureo. Su sapiencia es aprovechable desde el mundo cristiano en el momento en que él abraza la verdadera fe, convirtiéndose desde entonces en el ejemplo paradigmático de lo que era un perfecto converso. Son comprensibles desde este punto de vista los numerosos elogios que recibe en la obra. La pregunta que surge es por qué en algunos casos (o mejor dicho en qué casos) no aflora la sospecha de la falsa conversión, que es una constante, por ejemplo en el caso judío. Hay que recordar que ya en 1623 las cortes habían ya decidido cesar las averiguaciones acerca de los moriscos y, en definitiva, dejar tranquilos a aquellos que habían decidido quedarse por la razón que fuere.

En otros casos, sin embargo, la alusión controvertida no consiste en dibujar al otro como amigo, sino en la mera representación de una escena especialmente truculenta. En *El niño inocente de La Guardia*, de Lope de Vega, se pone en las tablas la extrema crueldad de unos judíos que pretenden simular la muerte de Cristo utilizando a un niño cristiano, martirizándolo lentamente y crucificándolo. Al principio de la comedia los judíos son presentados con comprensión, pues sufren el injusto trato que la Reina Católica les da, impidiéndoles seguir disfrutando de su inclusión en la sociedad española. Sus razones son justas y así se dibujan en la comedia. Cuando llega la hora de vengarse, sin embargo, la desesperación les lleva a un comportamiento abominablemente cruel.

- IACOB Si; mas ¿dónde se ha de hallar,
de un niño en esta ocasión,
el cristiano corazón
y el pan del cristiano altar?
- RABINO Cuanto a la hostia, yo sé
que una vieja que aquí está
la tomará y guardará,
por algo que se le dé;
y haciéndola algun engaño,
cuando al niño que matéis,
cuyo corazón saquéis,
en que ha de fundarse el daño;
porque de la hostia y dél
este hechizo se fabrica.
Que al río donde se aplica,
muere cuanto bebe en él.
Yo he pensado que hay aquí
un hidalgo que ha llegado
a tan miserable estado,
del rico en que yo le vi,
que por dineros dará
un hijo de diez que tiene,
y si el niño a darnos viene,
seguro el hechizo está. (p. 172)

Hay tres cuestiones en esta obra que llaman poderosamente la atención: la primera es la excesiva y extrema dureza del suceso representado, la segunda es el hecho de que quien entrega al niño a los judíos sea un familiar de la Inquisición y la tercera es la parafernalia que rodea a la crucifixión. Todo ello conforma una suerte de espectáculo grotesco y excesivo, impropio de un autor como Lope de Vega, que lleva a pensar si no se esconderá debajo una velada puesta en discusión del trato que están recibiendo los judíos, sometidos también a un martirio permanente por parte de los cristianos. A pesar de que desde 1492 los judíos estaban proscritos y su religión prohibida, y a pesar de que este hecho condicionará toda la visión posterior en el teatro (también en la literatura) más de un siglo después la situación estaba lejos de haber sido normalizada en términos sociales, si juzgamos la cantidad de obras que directa o indirectamente tratan el tema y sus variantes tratamientos. *El niño inocente de La Guardia*, además, rescata una historia preexistente, una suerte de leyenda negra hábilmente difundida para apoyar (o al menos para no entorpecer) la aplicación del edicto de expulsión de 1492. Esta cuestión y el grotesco enfrentamiento entre la absoluta inocencia del niño frente a la absoluta maldad de sus verdugos

fue ya analizada por Lida de Malkiel como posible signo de esa postura crítica de Lope ante el tratamiento recibido por los judíos (1973, p. 98).

A menudo, cuando el tema de la convivencia de religiones sale a relucir en el teatro lo hace en la forma del eterno problema de la limpieza de sangre y en este caso los dramaturgos, muchos de los cuales pasaron sus vidas reivindicando sus limpias estirpes, suelen defender el planteamiento de que los plebeyos son los que más limpios han mantenido sus linajes, a diferencia de clases más altas, más sospechosas de haber contaminado su sangre. En *Los hidalgos del aldea*, Lope sutilmente discrimina a la alta aristocracia y a los hidalgos, sospechosos de una sangre más manchada que la de los plebeyos:

En los príncipes es clara
la nobleza verdadera.
Yo sólo de hidalgos trato. (p. 291a)

Hay muchos factores que influyen en una notable heterogeneidad en el tratamiento del tema en función del género (Pedraza, 2001, p. 159), del medio y del paso del tiempo. La presencia de los judíos en las comedias es obligada cuando se trata de las bíblicas y la Biblia es un recurso frecuente en dichas comedias por la familiaridad que sus temas tenían para el público del XVII. Son temas “contrastados”, ideales para el drama y con el marchamo de historia legendaria, pues la historia sagrada tiene toda la consideración de historia con mayúsculas para la época. No es raro que la opinión vertida sobre los protagonistas judíos de los dramas bíblicos no sea tan negativa como la de los judíos “contemporáneos” ya que, por un lado, aquellos no están manchados por la culpa de la muerte de Cristo, y por otro, esos mismos argumentos prefiguran (esto es una honda discusión exegética) para los cristianos el propio cristianismo del Nuevo Testamento.

El caso de *La hermosa Ester* es, como afirma Pedraza, significativo (2001, p. 164). Su composición se produjo muy poco después del decreto de expulsión de los moriscos 1609. Es cuanto menos curioso que el antagonista de la comedia tome medidas similares a las que se están tomando en la realidad de España contra los moriscos. Al igual que ocurría con *El niño inocente de La Guardia*, el asombro por la barbarie es un elemento capital en la comedia y deja, de nuevo, la puerta abierta a una interpretación filo-judía de las obras.

También encontramos en *El Brasil restituído* una suerte de justificación de los actos de los hebreos, que tienen que reaccionar ante la violencia ejercida sobre ellos (Pedraza, 2001, p. 194), en una situación que, nuevamente, nos lleva a *El niño inocente de La Guardia*. Los judíos se alían en este drama histórico con los holandeses. Sin embargo, y se repite nuevamente el esquema, tienen razones para hacerlo, ya que se han visto forzados ante las injusticias que sufren.

Independientemente de que se conviertan en los antagonistas de todas las obras aludidas, se cumple la condición de que el dramaturgo, en este caso Lope, les dé voz y atienda a las razones de su rebeldía o de su traición.

A modo de conclusión

Una vez hecho este repaso, ni sistemático ni exhaustivo, de las comedias áureas que conformaban nuestros ámbitos de trabajo, quedan pendientes unas conclusiones, con toda la reserva que plantea un primer acercamiento, como es el presente caso. Quizá la conclusión más evidente viene dada ya por el título del trabajo y es que no existe una homogeneidad, ni siquiera considerando a los autores individualmente, a la hora de retratar a estos colectivos ‘enemigos’ o ‘minoritarios’ que sin duda fueron fuente permanente de discusión durante el siglo XVII.

Aun partiendo de la idea de que todos ellos –judíos, musulmanes, conversos y flamencos– son claramente encarnación del ‘enemigo’ en la España contrarreformista de la época, es cierto que la consideración acerca de los mismos podía variar, y mucho, en función de factores muy diferenciados, entre los cuales están el tiempo transcurrido desde el suceso que se escenifica, su carácter de obra de encargo y las circunstancias concretas del momento de enunciación. Con pocas excepciones los grandes autores suelen ser más sutiles y dejar más margen a la interpretación, mientras que los comúnmente denominados epígonos tienden más al maniqueísmo en su representación de los hechos o las relaciones. Incluso en los casos extremos en que un autor como Lope pone en escena a unos personajes completamente antagónicos y diametralmente opuestos, esta suerte de maniqueísmo extremo hace sospechar, sin embargo, de la existencia de consideraciones del autor que no están expuestas en el nivel más superficial de interpretación de la obra. Por otro lado, Calderón, incluso en una obra tan idealizada y con una visión tan idílica del dominio español en Flandes como *El sitio de Bredá*, deja espacio para deslizar opiniones que apuntan tanto a la crueldad de los propios, como a las virtudes de los ajenos.

Hay que ser conscientes de que el comentario heterodoxo, la relación prohibida legitimada por la ‘polifonía’ teatral, debe ser puesta en contexto para su completa comprensión, dado que, en la mayor parte de las ocasiones, dicho comentario o relación prohibida es desmentida, bien por el origen del enunciador de la misma (judío, hereje...), bien por el decoro restaurado que supone el final de la comedia. Pero no es menos cierto que, aun con todas esas salvedades, estas opiniones, controvertidas y críticas, dejan, vistas todas a vuelapluma, una impresión en el lector atento de que la opinión del dramaturgo no es tan monolítica como pudiera parecer.

Para no colocar a sus autores en comprometidas situaciones, las comedias tenían que cumplir, al menos formalmente, con el código moral, político y religioso al final de las mismas. Una imposición, sin duda, que condicionaba notablemente toda la producción teatral, pero que permitía un delicioso resquicio en la espera: hasta llegar al final de la comedia muchas de ellas hacían recorridos verdaderamente peculiares, representando escenas absolutamente reprobables en todos los órdenes e inadmisibles de todo punto si no fuese porque un giro final (muchas veces abrupto y puramente formal) devuelve las cosas a su 'justa' ortodoxia. En una sociedad en la que los autores no sólo no eran libres para expresar sus opiniones, sino que a menudo eran requeridos explícitamente para expresar otras muy diferentes de las suyas, hay que rastrear las obras para buscar las verdaderas intenciones en las aristas, en los pliegues escondidos, en las sutilezas, en los silencios, en esos recorridos inesperados transitados antes de llegar a finales esperables.

Pero también se puede afirmar que la contingencia dramática –el tema, la dinámica interna, la circunstancia– condiciona esos quiebros, que no han de ser tomados necesariamente como expresión directa de una idiosincrasia sino también como un vuelo momentáneo de la pluma en la compleja mecánica (casi mágica) de la creación teatral.

Referencias bibliográficas

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra*, en *Obras completas*, vol. I, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, [1956] 1973, pp. 349-386.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Sitio de Bredá*, en *Obras completas*, vol. I, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, [1956] 1973, pp. 103-139.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *El vandolero de Flandes. Comedia famosa*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s.a. [BNE, T/10955].
- GAVELA, Delia, «Lope de Vega y el Duque de Pastrana. El contexto cortesano en ¿De cuándo acá nos vino?», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español. Actas del III coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad, 2001, pp. 227-240.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «Lope de Vega y los judíos», en *Bulletin Hispanique*, 75, 1-2, 1973, pp. 73-112.

- MOLINA, Tirso de, *Ventura te dé Dios, hijo*, en *Obras de Tirso de Molina VI*, ed. María del Pilar Palomo, Madrid, Atlas 1971 [Biblioteca de Autores Españoles, nº 242], pp. 335-395.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Los judíos en el teatro del siglo XVII: la comedia y el entremés», en *Judíos en la literatura española*, eds. Jacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 153-211.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, «Leales y traidores, ingeniosos y bárbaros. El enemigo de Flandes en el teatro español del Siglo de Oro», en *Hazañas bélicas y leyenda negra: argumentos escénicos entre España y los Países Bajos [Coloquio Internacional, Béthune, 25-26 de marzo de 2004]*, eds. Alain Barsacq y Bernardo José García García, 2005, pp. 94-115.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El asalto de Mastroque por el Príncipe de Parma*, ed. Enrico di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. I, eds. Alberto Blecua y Guillermo Serés, Lleida, Milenio, 2002, pp. 289-411.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Brasil restituido*, en *Obras de Lope de Vega. XXVIII*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas 1970 [Biblioteca de Autores Españoles, nº 233], pp. 259-296.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los españoles en Flandes*, en *Obras de Lope de Vega. XXVI*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas 1969 [Biblioteca de Autores Españoles, nº 224], pp. 279-341.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La hermosa Ester*, en *Obras de Lope de Vega. VIII*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas 1963 [Biblioteca de Autores Españoles, nº 159], pp. 137-179.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los hidalgos del aldea*, en *Obras de Lope de Vega*, t. VI, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipología de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928, pp. 288-323.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El niño inocente de La Guardia*, en *Obras de Lope de Vega. XI*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965 [Biblioteca de Autores Españoles nº 186].