

## INTRODUCCIÓN

SABER DEL MAL Y EL BIEN: AUTORÍA, TÍTULO Y FECHA

La *Comedia famosa de saber del mal y el bien* apareció publicada por primera vez en 1636 en la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, impresa en Madrid por María de Quiñones «a costa de Pedro Coello, y de Manuel López, mercaderes de libros». El hermano del dramaturgo, don Joseph Calderón, fue el que recogió las doce comedias que componen este volumen, aunque se sospecha que fue el propio don Pedro el que llevó a cabo esta tarea editorial. La justificación de esta *parte de comedias* la proporciona el colector en la dedicatoria al condestable de Castilla don Bernardino Fernández de Velasco y Tobar:

La causa [...] no ha sido tanto el gusto de verlas impresas como el pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora, por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son en su nombre y otras que lo son en el ajeno, y aunque es verdad que en lo uno y en lo otro él era el que aventuraba menos, pues siempre iba a ganar, así en que sus errores se le achacasen a otro, como en que los aciertos de otro, que siendo ajenos los serían, se le atribuyesen a él. Con todo eso, he querido que el que las leyere las halle cabales, enmendadas y corregidas a su disgusto, pues las he dado a la estampa con ánimo solo de que, ya que han de salir, salgan enteras por lo menos (Calderón, *Primera parte*, p 8).

También debió de influir en esta decisión el hecho de que desde 1625 a 1635 estuvo prohibida la publicación de comedias<sup>1</sup>; una vez levantada esta prohibición parece que don Pedro intentó aprovechar la oportunidad para obtener ingresos extras. Todos los testimonios

<sup>1</sup> Sobre esta prohibición y sus consecuencias ver Moll, 1974.

conservados, tanto manuscritos del siglo xvii, como sueltas y ediciones del xviii, atribuyen la obra a Calderón. Únicamente el manuscrito 16.999 de la Biblioteca Nacional de España, procedente de la biblioteca de Osuna, da como autor a don Francisco de Rojas, y le cambia el título a la comedia, que aparece como *Saber de una vez*. Pero se trata de una copia tardía y con una gran cantidad de errores, que no contiene la comedia completa y que, en palabras de Yolanda Novo, debe de ser «una copia apresurada de compañía, pensada para una reposición muy finisecular» (2005, p. 395). Por todo ello no le concedemos ningún valor como prueba contraria a la paternidad calderoniana.

Si la cuestión de la autoría no ofrece ningún problema, el título presenta una pequeña variación según los diferentes testimonios: en la *princeps* y las dos ediciones posteriores, además del manuscrito A, leemos: *Saber del mal y el bien*, mientras que en el manuscrito B y la edición de Vera Tassis, el título es: *Saber del mal y del bien*. Esta segunda opción refleja un octosílabo, razón por la que Martínez de Mora y Vera decidieron subsanar este pretendido error calderoniano. Pero creo que no se trata de ningún error, simplemente es el título que le dio Calderón cuando entregó los originales a la imprenta y así lo entendieron el copista del cuidado manuscrito A y las dos impresiones de 1640 y ¿1670? Por esta razón respeto la que yo considero voluntad de don Pedro, algo que también ha hecho Luis Iglesias Feijoo en su edición de la *Primera parte de comedias* (2006).

La fecha de redacción resulta algo problemática, pues no disponemos de ninguna referencia interna en la comedia que permita aventurar ninguna hipótesis. Lo que sí sabemos con absoluta certeza es que la obra fue representada a finales de 1627 o principios de 1628 en el Pardo, pues poseemos un documento en el Archivo del Palacio Nacional, *Cuentas del Secretario de la Cámara*, que recoge un pago a Roque de Figueroa de 2.000 reales por ocho particulares que su compañía había representado en fecha sin determinar ante Su Majestad, cuatro en El Pardo y cuatro en el Salón del Alcázar en Madrid (DICAT). Shergold y Varey (1961, p. 284) establecieron que *Saber del mal y el bien* fue una de las cuatro comedias representadas en El Pardo<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Cotarelo, 1981, p. 131, se equivoca al afirmar que la comedia fue representada en el Palacio Real el 28 de marzo de 1628. También Novo (2005, p. 384) afirma que fue una de las particulares que se dio en el recinto del Palacio Real.

No tenemos constancia de que esta puesta en escena palaciega de *Saber del mal y el bien* fuera precedida por su representación en un corral de comedias, pero Novo (2005, p. 381) cree que es posible que esto hubiera sucedido y que pudo haber formado parte de la cartelera de uno de los dos corrales de la Corte.

Por todo lo dicho hasta ahora, tenemos claro que la comedia calderoniana estaba ya redactada antes de finales del año 1627, fecha en la que el rey y miembros de la nobleza pudieron haberla disfrutado en los salones de El Pardo. Pero los problemas se presentan a la hora de establecer el *post quem*. Con certeza podemos establecer un arco que iría desde 1623 hasta finales de 1627; más allá de estas fechas todo lo que presentamos son meras conjeturas basadas en datos externos. Hilborn cree erróneamente que pudo haber sido escrita en 1628 por las semejanzas de ciertos rasgos que aparecen en *La gran Cenobia*, *El sitio de Bredá* y *Lances de amor y fortuna*, obras que fueron representadas en palacio o escritas entre 1624 y 1625 (1938, pp. 9-12).

Yolanda Novo lanza la hipótesis de que «1625 podría ser el momento a partir del cual ya pudo ser compuesta» (2005, p. 385). Este año es importante en la biografía de Calderón, que entró al servicio del condestable de Castilla —a quien precisamente dedicó la *Primera parte de comedias*— y recibió el encargo del gobierno de Olivares de escribir *El sitio de Bredá*, estrenada en el Alcázar el 5 de noviembre de ese año, lo que demuestra su cercanía al nuevo equipo de gobierno<sup>3</sup>. Todo ello lleva a afirmar a Pedraza que con veinticinco años Calderón «se había convertido en poeta oficial y propagandista del régimen» (2000, p. 30).

Después de la revisión de estas hipótesis creo que podemos establecer un arco que abarcaría los años 1624 a 1627, años que entrarían en el tercer período que Cauvin estableció en la producción del subgénero de «comedias de privanza»: 1620-1635 (1957, p. 475). Recordemos que en marzo de 1621 murió Felipe III y subió al poder Felipe IV, que nombró valido al conde duque de Olivares, lo que de alguna manera favoreció la escritura y representación de comedias con los privados como protagonistas; Mira de Amescua escribió: *Próspera y adversa fortuna de don Álvaro de Luna* (1621-1624) y *El ejemplo mayor de la desdicha* (1625)<sup>4</sup>; y

<sup>3</sup> Alcalá-Zamora afirma que Calderón fue «cortesano y confidente de Olivares y del Rey» (2000, p. 41).

<sup>4</sup> Acepto las fechas propuestas por Muñoz Palomares, 2007, p. 155.

Pérez de Montalbán: *Ser prudente y ser sufrido* (1624-1625)<sup>5</sup> y *Cumplir con su obligación*, «probablemente alrededor de 1618 o 1620», de acuerdo a Vaiopoulos (2013, p. 169).

Con todos estos datos me inclino a conjeturar que Calderón escribió *Saber del mal y el bien* entre los años 1624 y 1627, aprovechándose del interés despertado entre el público, y por qué no, entre Olivares y su camarilla por este subgénero de comedias en los que se ensalzaba la figura del privado o valido como amigo y ayudante del monarca. Por otra parte, debemos recordar que por estos años el conde duque había tomado plena conciencia del poder de la propaganda, tal y como pone de relieve John Elliott:

[Olivares] no tardó en darse cuenta de que los grandes autores, dramaturgos y artistas que se apiñaban en los alrededores de la corte podían hacer mucho a la hora de presentar al mundo una nueva imagen favorable del rey y también poner de relieve las actividades de sus ministros (1991, p. 189).

Es también, no lo olvidemos, la época en que se debió de escribir la famosa «Epístola satírica y censoria» de Quevedo dirigida a exaltar la política olivarista<sup>6</sup>. No quiero sugerir con esto que Calderón recibiera el encargo explícito por parte del valido de escribir una comedia de privanza, pero creo que está claro que en los años 1624 a 1627 existía en el ambiente teatral un gran interés por representar en los corrales y en los salones de Palacio comedias en las que se presentaran al público ejemplos de la relación amistosa y de colaboración entre el monarca y su privado.

#### EL TRATAMIENTO DE LA HISTORIA: EL REINADO DE ALFONSO VII «IMPERATOR TOTIUS HISPANIAE»

Calderón escoge para su obra el reinado de Alfonso VII de Castilla y de León (1126-1157) e incluye en la acción a un personaje de la nobleza portuguesa, don Álvaro de Viseo que ha debido huir de su país perseguido

<sup>5</sup> Aunque Victor Dixon, 1964, p. 36, afirma que esta obra «was probably not by Montalbán», Parker, 1975, pp. 64-65, la incluye entre las atribuidas.

<sup>6</sup> Díez Fernández, 2008, p. 53, afirma: «Parece que la epístola pudo escribirse hacia 1625, poco tiempo después de la muerte de Felipe III y de la llegada del nuevo rey que tantas esperanzas despertó. La *epístola* muestra una gran sintonía con las intenciones reformistas del valido».

por la justicia real. La relación de este noble portugués con don Pedro González de Lara, conde castellano de la corte de Alfonso VII, se constituye en el núcleo sobre el que gira la trama de esta «comedia de privanza», en la que el dramaturgo madrileño fundamenta el tópico de la caída de un privado y la ascensión de otro.

Nos encontramos, pues, ante una obra que hace uso de la historia como soporte para la acción dramática. Calderón utilizó el trasfondo histórico en muchas de sus obras con distintos fines; Ignacio Arellano (1994b) estableció una taxonomía con cinco categorías: las que perseguían una exaltación celebrativa (*El sitio de Bredá*); las que resultaban en un enaltecimiento religioso (*El príncipe constante*); los dramas históricos con elementos críticos (*El Tuzaní de la Alpujarra*); la tragedia de asuntos privados con una plausible propaganda bélica (*El alcalde de Zalamea*), y, por último, aquellas en las que sigue los preceptos clásicos del uso de temas históricos (*Los cabellos de Absalón*). *Saber del mal y el bien* encajaría en esta última categoría, pues Calderón utiliza la historia como telón de fondo para abordar el tema de la inestabilidad de la privanza y de las difíciles relaciones entre el rey y su privado. Se trata de un tema de actualidad, pero el dramaturgo madrileño prefiere recurrir a la historia medieval castellano-leonesa para demostrar al espectador que esta «forma de gobierno» recuperada por Lerma y Felipe III gozaba de una amplia y antigua tradición entre los reyes castellanos. De esta manera las relaciones entre Alfonso VII y don Pedro González de Lara cobran un sentido de actualidad que la hace más atractiva para el espectador madrileño del siglo XVII.

El reinado de este controvertido monarca<sup>7</sup> fija el marco temporal de la comedia, pero los sucesos relatados no se corresponden con los reflejados en las crónicas históricas de la época: los contenidos en la *Chronica Adefonsis Imperatori*, la *Primera Crónica General de España* escrita bajo la dirección de Alfonso X, los *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo Zurita o la *Historia general de España* de Juan de Mariana, por citar los más destacados. Es decir, el dramaturgo no se atiene a los hechos históricos narrados por estos historiadores, algo que no ha sido

<sup>7</sup> Para Ubieto «el resultado de la política de Alfonso VII fue la disgregación de los Estados cristianos, a consecuencia de su intento de instaurar en la península el sistema feudal (que existía en el resto de Europa y aun en Cataluña desde siglos antes) cuando ya estaba en decadencia... Alfonso VII sacrificó los destinos de España en aras de su propia vanidad» (1977, p. 178).

comprendido por algunos críticos<sup>8</sup>. Y no lo hace porque don Pedro no pretende escribir un texto que narre la realidad de lo acontecido en esos años turbulentos del pasado de Castilla; quiere escribir un texto poético, y utilizo este término en el sentido en el que lo concibió Aristóteles:

El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular (*Poética*, 1451b1-1451b7)

A partir del texto aristotélico los autores de poética clásica como López Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, defendieron esta misma concepción del teatro «histórico»:

Mucho más excelente es la poesía que la historia [...] porque el poeta es inventor [...] Los poemas que sobre historia toman su fundamento son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y la fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela, y es de tal modo que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere<sup>9</sup>.

Pero no fueron solo los teóricos los que salieron a la palestra para defender la libertad del poeta a la hora de representar encima del escenario personajes y hechos históricos, sino que los propios dramaturgos expresaron su interpretación del concepto aristotélico. Tirso de Molina en su *Cigarrales de Toledo* y tras la representación de *El vergonzoso en palacio*, contesta a sus críticos:

Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro —siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor—, en ofensa de la casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de

<sup>8</sup> Ver como ejemplo Villar Castejón, 1979 y Andrés, 1991, que acusan a los dramaturgos de deformar la historia.

<sup>9</sup> Citado por Arellano, 2012, p. 103.

su jardín ;Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas! (p. 224).

Otro dramaturgo posterior a Calderón, pero que escribió su propia poética teatral *Teatro de los teatros*, Francisco Antonio Bances Candamo, recuerda:

la Poesía enmienda a la Historia, porque esta pinta los sucesos como son, pero aquella los pone como debían ser (p. 35).

Calderón participaba, como no podía ser menos, de esta forma de entender la relación entre la Historia y el teatro. Las obras en las que aparecen personajes históricos le sirven para incluir o tratar temas de actualidad sin querer decir con ello que debamos ver paralelismos entre sus reyes y privados con Felipe IV y el conde duque de Olivares<sup>10</sup>. Otra cosa distinta es que en obras como, por ejemplo, *La vida es sueño* se pueda ver un modelo de comportamiento del buen monarca (Segismundo) y del mal monarca (Basilio) para los presentes y futuros gobernantes o, en otros textos, el soberano aparezca como espejo en el que deben mirarse sus propios vasallos, tal y como propone en el auto sacramental *El segundo blasón del Austria*:

Mas ¿qué mucho si nace  
de su monarca el culto, que a su ejemplo  
haga el vasallo lo que el dueño hace? (vv. 31-33).

La intención didáctica, pues, no puede estar más clara en estos casos<sup>11</sup>. Pero el interés de Calderón como el de sus contemporáneos iba más allá de las pretendidas intenciones didácticas, pues estos hechos y personajes presentaban la oportunidad de explorar las pasiones humanas sin incurrir en críticas a los gobernantes de su época, críticas que

<sup>10</sup> Interpretaciones políticas que creo se alejan de la praxis calderoniana pero que han sido defendidas por algunos críticos como Frederick de Armas, 2011 y 2016. Como respuesta a estas interpretaciones ver Fernández Mosquera, 2015, pp. 199-240.

<sup>11</sup> Para este auto sacramental en concreto ver el estudio de Arellano, 2001a, p. 574, que recoge textos del *Eclesiástico* y emblemas de Saavedra Fajardo que abordan el mismo tema.

podrían haberles acarreado algún que otro problema con el poder y que no se entenderían en individuos que gozaban de la protección real o de las principales casas nobles, y que, por tanto, compartían los mismos conceptos ideológicos; el tradicionalismo y el inmovilismo estamental que «están en la base del sistema que defiende la comedia» (Díez Borque, 1976, p. 130)<sup>12</sup>. Recuérdese que Calderón se relacionó con el condestable de Castilla, con el duque de Frías, con el duque del Infantado y con la casa del duque de Alba y que, por tanto, «esta nobiliaria red clientelar le permitió a Calderón estar en el mismo cogollo de la “comunidad política” más influyente de la monarquía hispánica» (Bernardo Ares, 2002, p. 66). Aunque tendríamos que matizar estos conceptos del tradicionalismo y conservadurismo de Calderón acuñados por Menéndez Pelayo y que tanto daño le han hecho para su recepción y lectura en nuestra época<sup>13</sup>.

*Saber del mal y el bien* forma parte de un grupo de obras dramáticas ambientadas en la época medieval, entre las que destacaría *El médico de su honra*. Calderón en esta comedia se retrotrae al primer tercio del siglo XII, concretamente a los primeros años del reinado de Alfonso VII, que reinó en Castilla y León entre los años 1126 y 1157, que fue proclamado emperador en la iglesia de Santa María de Regla en León en 1135, «Imperator Totius Hispaniae», proclamación que, en palabras del jesuita Mariana:

parecía, pues tenía por sujetos y feudatarios a los aragoneses, los navarros, los catalanes con la parte de Francia, que bien le cuadraba aquella corona y majestad (*Historia general de España*, p. 300)<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> En esta misma dirección ver el clásico libro de Maravall, 1990. Aunque habría que matizar estas generalizaciones, pues en ocasiones nos encontramos con un Calderón crítico con las actuaciones de algunos reyes españoles, como ejemplo *El Tuzaní de la Alpujarra*, donde Felipe II y don Juan de Austria son descritos «con rasgos poco simpáticos» (Alcalá-Zamora, 2000, p. 63). Por otra parte, hay que tener en cuenta que ciertos conceptos sobre la aparente inmovilidad social están siendo revisados por historiadores como Soria Mesa, 2007.

<sup>13</sup> Para ver la trayectoria de esta lectura «conservadora» de Calderón desde el siglo XVIII hasta el franquismo ver Pérez Magallón, 2010.

<sup>14</sup> Concepto que ya había expresado la *Primera crónica general de España*: «era rey et sennor destos tres regnos: Castiella, León et Aragón ca pues que el rey de Aragón su uassallo era, el regno tal era como suyo» (p. 654).

Este hecho trascendental para la monarquía castellanoleonese no es mencionado por el dramaturgo madrileño, pero sin duda tuvo que ver con su elección de este monarca por la relación de los reyes españoles con la monarquía visigoda, tal y como recuerda, García de Cortázar:

[la proclamación] sancionaba el viejo título que, desde hacía un siglo, se habían venido atribuyendo los reyes leoneses como recuerdo de la herencia unitaria del reino godo, del que se estimaban legítimos sucesores; a la vez, testimoniaba lo que parecía un hecho consumado: la hegemonía del reino castellanoleonés sobre los demás Estados peninsulares (1988, p. 263).

Aparecen también otros personajes con gran trascendencia en esos momentos: la reina Urraca, mencionada en dos ocasiones, y don Pedro González de Lara. A ellos habría que unir a don Álvaro de Viseo, noble portugués. Este personaje que, como veremos supone un anacronismo en la comedia, aparece como parte de ese interés por la «materia portuguesa» que se da en los dramas españoles de la primera parte del siglo XVII, que se aprecia sobre todo en Lope de Vega y en Tirso de Molina<sup>15</sup>. Hay que recordar sobre este personaje que Lope de Vega escribió entre 1608 y 1609 *El duque de Viseo*, obra en la que se narran acontecimientos relacionados con el personaje calderoniano. Calderón escribió otras dos comedias de ambiente o personajes portugueses: *El príncipe constante*, publicada también en la *Primera parte*, y *A secreto agravio, secreta venganza*.

Desde la muerte de Alfonso VI, acaecida en 1109, hasta la ascensión al trono de su hijo, en 1126, el reino castellanoleonés fue el escenario de constantes luchas por el poder, en las que intervino el rey aragonés Alfonso I el Batallador, esposo de la infanta Urraca, hija de Alfonso VI. Calderón no menciona estos hechos, pero sí alude a la inestabilidad política, cuando el Conde afirma:

Solo eso pudo obligarme,  
porque, como está Castilla  
deshecha en parcialidades  
con mi privanza, no sé  
si tengo de quien fiarme,  
y así me faltaba solo  
un amigo (vv. 1019-1025).

<sup>15</sup> Sobre este tema ver Ares Montes, 1991, Oteiza, 2011, y Domínguez Matito, 2015, entre otros.

Quizás sean estos versos los que llevaron a Cruickshank a lanzar la hipótesis de los paralelismos entre Alfonso VII / don Pedro y Felipe IV / Olivares (2002, p. 100)<sup>16</sup>. Pero el ambiente que se vivía en la corte madrileña en la década de 1620 no tenía nada que ver con las tensiones y disputas, incluso la guerra civil, que se vivían en los primeros años del siglo XII en el reino castellanoleonés. Tampoco encuentro ningún tipo de paralelismo entre las relaciones Alfonso VII / González de Lara, en las que el rey llega a despojar de sus posesiones y título a su privado, y las que mantenían Felipe IV y Olivares en los años 1624 a 1627 en los que se escribió y representó la comedia, que no lo olvidemos fue escenificada en El Pardo, representación en la que se hallarían presentes el monarca y su fiel valido. Me parece inconcebible que un joven Calderón, recién incorporado a la vida cortesana, se hubiera atrevido a escribir una comedia en la que «critica discretamente», parafraseando a Cruickshank, a los dos hombres más poderosos del reino enfrente de toda la nobleza<sup>17</sup>. Todos ellos conocerían la historia de Alfonso VII y las vicisitudes de doña Urraca, su madre, y el conde don Pedro González de Lara, amante de la reina, por lo que parece inimaginable que ninguno de los espectadores cortesanos hiciera una conexión entre ambos monarcas y sus privados.

Calderón tenía varias fuentes históricas en las que basarse para la redacción de la comedia: la *Chronica Adefonsis Imperatori*, traducida por fray Prudencio de Sandoval y publicada en Madrid en 1600<sup>18</sup>; los *Anales de Aragón* de Jerónimo Zurita, cuya edición revisada por el autor salió a la luz en 1585, o la *Historia general de España* de Juan de Mariana, publicada en castellano en 1609. Las tres obras presentan una visión muy aproximada del reinado de Alfonso VII y de los principales personajes de la comedia. Pero, como ya hemos visto, el dramaturgo las poetizó para adaptarlas a su concepto dramático y al público que iba a presenciar la representación.

<sup>16</sup> Cruickshank (2009, p. 96) reitera este supuesto paralelismo.

<sup>17</sup> Recordemos que Pedraza, 2000, p. 34, afirma que en 1629 Calderón debía de tener excelentes relaciones en Palacio «probablemente con el mismo Rey».

<sup>18</sup> *Chronica del ínclito emperador de España, don Alonso VII... sacada de un libro muy antiguo escrito de mano con letras de los godos, por relación de los mismos que lo vieron y de muchas escrituras y privilegios originales del mesmo Emperador y otros. Por f. Prudencio de Sandoval, Madrid, Luis Sánchez, 1600.*

Quizás donde más claro podemos apreciar esa adaptación de los hechos históricos a los poéticos sea en el papel otorgado a la reina Urraca I de León, a la que Calderón menciona solo en dos ocasiones a lo largo de la obra: en la primera de ellas, al principio de la comedia, hace referencia a su encarcelamiento, en palabras puestas en boca de doña Hipólita, hermana del Conde:

El rey don Alfonso, hijo  
de doña Urraca, a quien pone  
o la envidia o la traición  
injustamente en prisiones,  
porque dicen que trataba  
de entregar el reino al conde,  
mi hermano don Pedro, y esto  
la tiene en aquesta torre  
donde vivimos (vv. 31-39).

En la segunda, al principio de la segunda jornada, presenta el mismo tema carcelario:

Por complacer al gran Conde de Lara  
a la reina ha traído  
al alcázar y aquí más advertido  
la tiene (vv. 1071-1074).

En la primera referencia, Calderón deja entrever las relaciones que mantuvieron la reina y el futuro privado de su hijo, mientras que en la segunda muestra el poder que el Conde ejercía sobre la voluntad del rey, al que convenció para que llevara a Toledo a la reina. El dramaturgo madrileño no pasa de ahí, porque no quería poner en escena a una reina castellanoleonesa que había mantenido relaciones con su privado, aunque estas eran *vox populi*, tal y como habían reflejado los historiadores a los que había tenido acceso; así Mariana escribió que

las deshonestidades de la reina con disimulación se tapaban y cubrían, en que no sin grave mengua suya y de su marido andaba más suelta de lo que sufría el estado de su persona (*Historia general de España*, p. 287).

Incluso se afirma que tuvo hijos con varios amantes: uno con el conde don Gómez de Candespina, según la *Primera Crónica general de España*, p. 647, y varios con el mencionado don Pedro González de Lara<sup>19</sup>, que quería contraer matrimonio con ella, según Zurita:

Sucedió después que atreviéndose el conde don Pedro González de Lara en el lugar y privanza que con la reina tenía —de la cual según afirma Muño Alfonso hubo algunos hijos e hijas— y como nunca perdonó a su mismo honor ni hizo diferencia de los maridos a los adúlteros, pensó de casar con ella (*Anales de Aragón*, p. 127).

No creo que Calderón desconociera o dudara de estos hechos, tal y como ha escrito Fox: «eloquently endorses the skepticism of surface appearances... Fame, like fortune, is not to be trusted hastily» (1986, p. 33). Creo que por cuestión de decoro y de respeto hacia la monarquía española y hacia la familia Manrique de Lara, herederos del conde don Pedro, prefirió omitir aquellos episodios que podían comprometer el honor y prestigio de ambos personajes<sup>20</sup>. Los hechos y la fama de la reina, tal y como hemos visto, hacían difícil presentar un retrato positivo de la mujer casquivana y ansiosa de poder que presentaban las fuentes históricas inmisericordes con Urraca, incluso a la hora de relatar las posibles circunstancias de su muerte, pues como recuerda Mariana no se sabe exactamente cómo ni cuándo murió, aunque el jesuita aventura dos posibilidades: de parto «gran mengua y afrenta de España»; explotó en una iglesia, «manifiesto castigo de Dios» (*Historia general de España*, p. 290). De hecho, solo sabemos a ciencia cierta que murió en Saldaña en 1126<sup>21</sup>.

Por todo lo dicho, queda claro que Calderón se inventó la mediación de don Pedro para que el rey aceptara trasladar a su madre al Alcázar

<sup>19</sup> Mariana niega que tuviera hijos con nobles (*Historia general de España*, p. 290). Pero Manzano Moreno (2011, p. 322) afirma que efectivamente tuvo dos hijos con Pedro González de Lara: Elvira Pérez de Lara y Fernando Pérez Hurtado. Doubleday conjetura que «it is possible that Pedro González wished to place his son by Urraca, Fernando Pérez, on the throne» (2001, p. 26)

<sup>20</sup> En el caso de las reinas únicamente recuerdo dos ejemplos de reinas presentadas de una manera negativa o ambigua: Semíramis en las dos partes de *La hija del aire* y la reina Cristina de Suecia en el auto sacramental *La protestación de la fe*, que, como recuerda Arellano (2001b, p. 134), fue prohibido por Felipe IV.

<sup>21</sup> Zurita, *Anales de Aragón*, p. 160, afirma que la reina murió de parto en Saldaña el 10 de marzo de 1126.

toledano. Sabemos que Urraca fue cercada por Alfonso en el castillo de León y que al final ambos «se concertaron que la reina dejase a su hijo el reino, dádole con gran voluntad de los grandes y del pueblo, y a ella señalasen rentas con que pudiese pasar» (Mariana, *Historia general de España*, p. 290).

Si Calderón optó por no presentar en el escenario a esta reina «liviana», no mostró los mismos escrúpulos con la figura del pretendido privado de Alfonso VII, don Pedro González de Lara. Su personalidad histórica tampoco gozaba, como en el caso de Urraca, de demasiadas simpatías por parte de los cronistas del reinado del emperador. Basta aquí recordar el durísimo juicio emitido por Juan de Mariana que lo define como: «hombre no menos afeminado que cobarde» (*Historia general de España*, p. 289). Hace aquí referencia el jesuita a su actuación en la batalla de Candespina en la que las tropas castellanas se enfrentaron a las aragonesas de Alfonso I el Batallador, y en la que se compara su cobardía con el valor del conde don Gómez, el otro amante de la reina:

Comenzándose a herir de ambas partes la batalla, desamparó luego el conde don Pedro González el estandarte real, y salió huyendo del campo; y el conde don Gómez con los castellanos de su batalla estuvo en ella muy firme, pero fueron a la postre desbaratados y vencidos y quedó el conde don Gómez vencido y muerto en el campo (Zurita, *Anales de Aragón*, p. 124).

La cobardía de don Pedro, impropia de un noble, contrasta, pues, con la valentía de don Gómez y justifica los adjetivos descalificadores que le dedicó Mariana. No es este el único aspecto negativo de González de Lara que destacan los historiadores, pues también hacen referencia a sus pretensiones reales, a las que se alude en la comedia calderoniana:

[...] y pocos favores hace  
a un hombre que su cuchilla  
pudo hacer rey en Castilla (vv. 491-493).

Estas palabras con intencionalidad crítica pronunciadas por don Íñigo, enemigo del privado, concuerdan con las opiniones expresadas por los historiadores citados que veían en el de Lara a un noble usurpador del poder real; basta como botón de muestra la descripción de la *Primera crónica general*:

El conde don Pedro, atreuiéndose en la priuança que auie con la reyna [...] metiosse él en el regno por mayor que todos, et mandaua et uedaua como rey (p. 648).

Como veremos en el siguiente apartado, la acusación de usurpación del poder del rey por parte del privado fue considerada como el mayor delito que podía cometer un noble, sobre todo para aquellos que veían en el monarca un elegido por Dios. Este elemento de la personalidad del histórico don Pedro no aparece reflejado en la comedia por la ausencia de la reina Urraca, por lo que Calderón pudo convertirlo en un retrato del perfecto privado.

El excesivo e ilegítimo poder acumulado por el privado de la reina provocó que, según cuenta Zurita, los ricos hombres y condes castellanos se opusieran a su intención de ser rey y fue prendido y encerrado en el castillo de Mansilla por Gutierre Fernández (*Anales de Aragón*, p. 127). En ese momento los nobles proclamaron rey a Alfonso VII y Lara, que se oponía al nuevo rey, se sublevó contra él y derrotado, sus feudos fueron confiscados y él fue desterrado. Se exilió en Aragón, donde sirvió al rey Alfonso el Batallador y murió en el cerco de Bayona en 1130, herido por el Conde de Tolosa, al que retó a un duelo (Doubleday, 2001, pp. 26-27).

Noble cobarde, usurpador del poder de la reina, desleal con el legítimo heredero de la corona castellana; ninguno de estos rasgos podían adornar al personaje de la comedia calderoniana, y el dramaturgo madrileño no tuvo más remedio que ocultarlos si quería que su protagonista fuera recibido como un noble merecedor de la confianza de sus pares y de la amistad de su monarca. Creo que también debió de influir el hecho de que sus sucesores alcanzaron la Grandeza de España y, por tanto, el ver a un antepasado en las tablas como un cobarde y traidor hubiera podido causarle algún disgusto al autor. Calderón se comportó en este punto como el poeta que cuenta la historia tal y como «podría suceder» o haber sucedido, en este caso.

La reescritura de la historia que lleva a cabo el dramaturgo no consiste solo en la ocultación de ciertos hechos o episodios nada favorables para el privado, sino que altera algunos que sí acaecieron pero que no fueron protagonizados por el personaje. En estos casos, apreciamos la intencionalidad de la exaltación de las virtudes propias del perfecto ministro y la imagen de don Pedro González de Lara es la del perfecto vasallo que defendió a su monarca y sus derechos a la corona, algo que, como ya hemos visto, no sucedió.

Es curioso que Calderón atribuya a su protagonista actitudes y hechos que tuvieron como actor al noble gallego don Pedro Froilaz, conde de Traba, al que le fue encomendada la educación del futuro Alfonso VII. No debemos olvidar que en el testamento de Alfonso VI se estipulaba que si su heredera se casaba se había de entregar «el reino de Galicia a su nieto, y muerta la madre sucediese en todo» (Zurita, *Anales de Aragón*, p. 118). Fueron precisamente los nobles gallegos quienes coronaron en 1111 rey de Galicia al pequeño Alfonso con Froilaz como regente, y que fue, precisamente, el conde de Traba, «ayo de don Alfonso» el que lo acompañó a Toledo en 1117 donde fue reconocido como rey, convirtiéndose en «el principal movedor de todas estas tramas» (Mariana, *Historia general de España*, p. 288). Además, Froilaz se enfrentó a Urraca, que incluso llegó a encarcelarlo, por permanecer leal al futuro Alfonso VII.

Esta es la historia, pero Calderón invierte los papeles y don Pedro Froilaz se convierte en don Pedro González de Lara. Recordemos el papel que el don Pedro de la comedia se atribuye en el reconocimiento a Alfonso como heredero de la corona y que le recuerda al monarca en el momento en el que este lo ha acusado de traidor:

Yo, que en vuestra infancia, cuando  
 el clavel recién nacido  
 desplegado no se abría  
 de su rosado capillo,  
 despreciando inconvenientes,  
 atropellando peligros,  
 de vuestra primera cuna  
 os saqué en los brazos míos  
 y en las mantillas, que así  
 lo canta el pueblo atrevido,  
 dije: «¿Cómo, castellanos,  
 confusos y divertidos  
 os mostráis, teniendo rey  
 que, aunque agora tierno niño,  
 gigante será que dé  
 miedo a los futuros siglos?  
 Este es vuestro rey, hidalgos,  
 de Alfonso y de Urraca hijo,  
 legítimamente dueño  
 de las Barras y Castillos».  
 Esto dije, y en la iglesia

mayor os obedecemos,  
yo el primero. (vv. 1837-1858).

La larga tirada de versos sirve a Calderón para establecer la figura de don Pedro González de Lara como fiel vasallo de su señor desde el mismo momento de su nacimiento a pesar de los inconvenientes y problemas que afirma le causó su actuación. El único problema es que sabemos que este episodio nunca sucedió, puesto que el noble que se ocupó del príncipe fue el conde de Traba, don Pedro Froilaz<sup>22</sup>. Pero es que además, Calderón aduce otra alteración histórica, pues Alfonso VII no fue hijo de Urraca y de Alfonso VI, sino que era nieto de Alfonso e hijo de Raimundo de Borgoña, el primer marido de la reina Urraca, esta sí hija del mencionado Alfonso y de su esposa Constanza de Borgoña. Puede ser error de información o alteración de la historia para concederle más prestigio a Alfonso haciéndolo hijo y no nieto del monarca leonés. En esta misma línea en el verso 1795 se nos menciona una falsa carta escrita por don Pedro:

la firma contrahíce  
del Conde y una carta en ella hice  
con tan grande cuidado  
que a las manos del rey habrá llegado,  
fingiendo que la envía  
a su hermano Manrique, en que decía...  
(vv. 1790-1795).

El problema de esta carta es que Calderón ha equivocado el nombre del hermano de don Pedro, Rodrigo González de Lara, con el del hijo, Manrique Pérez de Lara, que sirvió fielmente a Alfonso VIII.

A continuación el personaje del Conde hace otra proclamación que no se ajusta a la realidad histórica:

pero que advirtáis os digo  
que antes que vos fuerais rey,  
era yo leal: testigos

<sup>22</sup> Sandoval, *Crónica del ínclito emperador de España, don Alonso VII*, p. 3, lo describe como «gran señor de Galicia, y de quien en las historias se hace mucha mención, por haber sido varón de estremada virtud en guerra y paz, y de muy alta sangre».

son los cielos. En ausencia  
 vuestra, a ser más atrevido,  
 quisieron hacerme rey,  
 y quizá, señor, los mismos  
 que hoy quieren hacerme nada (vv. 1862-1869).

Los textos cronísticos, desde la *Chronica Adefhonsis Imperatori* hasta Mariana, coinciden en señalar los ya mencionados deseos del conde don Gómez<sup>23</sup> y de don Pedro González de Lara de ocupar el trono junto con la reina Urraca: «procurando cada uno destos dos caballeros quitar al infante del reino, y hazerse señor dél y de la triste reina» (Sandoval, *Crónica*, p. 8). De nuevo Calderón altera la historia para ajustarla a su interés dramático: debe presentar a un noble leal al servicio de su rey desde la infancia de este, porque esa era la realidad de los validos de su época, tanto del duque de Lerma como del conde duque de Olivares, que se habían encargado de la educación de los jóvenes príncipes, a los que con posterioridad habían servido en la función de validos. Aunque curiosamente, el duque de Lerma había sido acusado de usurpar la autoridad real<sup>24</sup>. Por tanto, se inventa a un conde castellano de currículum intachable que nada tenía que ver con el modelo del siglo XII, pero que, como veremos, se ajusta a la perfección con lo que los politólogos de los siglos XVI y XVII presentaban como el ideal del privado, que para algunos escritores de la época en ese momento era encarnado por don Gaspar de Guzmán.

La alteración más extrema de los hechos históricos no es, sin embargo, ninguna de las mencionadas hasta ahora, sino que se centra en la figura de don Álvaro de Viseo. Calderón sigue esa moda de la aparición de personajes históricos portugueses en la obras dramáticas del Siglo de Oro, que ya hemos mencionado. Para ello escoge una de las familias de más alcurnia en el reino lusitano: los duques de Viseo, cuyo título fue creado en 1415 por el rey don Juan I a favor de su tercer hijo el infante don Enrique. El personaje irrumpe en el escenario de una manera abrupta: luchando con los monteros del rey Alfonso que se han negado a compartir con él la comida de los perros:

<sup>23</sup> Doubleday recuerda que «Count Gómez González has been favored to marry the queen by a majority of the bishops and nobles of the realm after the death of Urraca's first husband, Count Raymond of Burgundy, in 1107» (2001, p. 21).

<sup>24</sup> Fray Jerónimo de Sepúlveda había afirmado que «Lerma no solo tiene el apoyo del rey, él es el rey» (citado por Feros, 2002, p. 209). Sobre la relación Lerma Felipe III ver Roncero, 2017b.

me obligó a quitar a un perro  
 aqueste pan y feroces  
 vuestros criados sacaron  
 las espadas (vv. 179-182).

Este tipo de aparición no es atípica en el teatro calderoniano, basta solo recordar la de Rosaura en *La vida es sueño*, pero lo que la hace diferente es que presenta a un personaje histórico en un contexto de gran miseria, hasta tal punto que despierta la compasión del monarca y de don Pedro que lo ayudan a salir de esa vida desgraciada; enseguida el noble portugués se convierte en amigo del noble castellano y le cuenta los hechos que le han llevado a verse en una situación tan desesperada. De esta relación me interesan los versos en que describe los dramáticos eventos que le sucedieron a él y su familia:

dígalo quien ayer era  
 hermano de un condestable,  
 de un Conde de Guimarans  
 cuñado, y deudo por sangre  
 de otros muchos caballeros,  
 todos nobles y leales  
 y muertos a manos todos  
 de la envidia, monstruo infame  
 disimulado en lisonjas  
 como entre flores el áspid  
 En un público teatro...  
 —mas, ¡ay memorias, dejadme!  
 a don Pedro de Coimbra  
 vi agonizando en su sangre  
 —¡ah, plega a Dios no la oiga  
 cuando inocente le aclame!—  
 y al condestable, ¡ay de mí!,  
 en palacio —¡duro trance!,  
 ¡fuerte error!, ¡triste desdicha!  
 ¡espectáculo admirable!—  
 muerto a las manos de un rey,  
 y aquel que poder tan grande  
 tuvo le vi reducido  
 a siete pies de un cadáver (vv. 834-865).

El personaje de don Álvaro le sirve a Calderón para presentar las dos caras de la Fortuna, que desde las obras de Salucio del Poyo y de Mira de Amescua, entre otros, se habían convertido en tópicos en el tratamiento de los privados<sup>25</sup>. Funciona, por tanto, como contrapeso a la figura de don Pedro. Pero lo que me interesa ahora subrayar es el anacronismo en el que incurre Calderón al presentar los hechos narrados por don Álvaro: más de 350 años, pues las ejecuciones acaecieron en 1482 y 1483. No fue esta la primera vez que se representaron en los corrales madrileños las desgracias de los Guimarans y Viseos, pues ya, y sirva como ejemplo, entre 1608 y 1609, Lope de Vega escribió su drama titulado: *El duque de Viseo*, que debía de conocer Calderón y del que quizás se sirvió para las vicisitudes de este noble portugués<sup>26</sup>. En este drama «del poder injusto»<sup>27</sup> el malvado don Egas conspira para que el duque de Guimarans y el de Viseo sean ajusticiados por el monarca portugués don Juan II, que se lamenta amargamente de las injustas muertes de sus nobles, incluso de doña Elvira, muerta por amor al duque de Viseo:

¡Válame Dios! ¿Si don Egas  
en estas cosas me ha puesto,  
pues Dios le castiga así? (p. 202).

Los hechos que narra don Álvaro se corresponden con los acontecimientos acaecidos en la corte portuguesa de Juan II «el Tirano» entre 1483 y 1484, en los que el rey imaginando la existencia de una conspiración de los nobles contra él decidió cortarla de raíz para lo que ordenó la decapitación del duque de Braganza y Guimarans en Évora el 20 de junio de 1483 y mató con sus propias manos a Don Diego, duque de Viseo, primo y cuñado suyo, en 1484 en Palmela. Lope refiere ambos castigos, añadiendo en el primer caso una intención admonitoria para el de Viseo:

En más razón me fundo que imaginas.  
Alzad esas cortinas, porque estimo

<sup>25</sup> Ver Gutiérrez, 1975.

<sup>26</sup> Se ha propuesto como modelo de esta comedia calderoniana otra de Lope, *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*. Ver Sloman, 1969, p. 14; González Cañal, 2005, p. 157 y Vega García-Luengos, 2010.

<sup>27</sup> Ruiz Ramón, 1966, p. 18.

que este ejemplo mi primo mire atento,  
 porque también le sirva de escarmiento (p. 134).

A continuación la acotación aclara la visión del ejecutado: «Tirada la cortina, vese en una mesa de luto al Duque de Guimarans degollado» (p. 135). En el caso de Viseo, vemos a un rey que ordena a don Egas que mate al noble, pero al negarse a hacerlo, decide tomarse la justicia por sus manos:

¿Nadie me mata a un traidor?  
 Pues muera de aquesta muerte...  
 Yo ejecuté la sentencia,  
 y de mi mano me pago (p. 197).

No hay ninguna referencia en el texto de Lope a don Pedro de Coímbra, personaje aun más anacrónico y con un final muy distinto al de la obra calderoniana, pues don Pedro, 1<sup>er</sup> duque de Coímbra murió en la batalla de Alfarrobeira el 20 de marzo de 1449 derrotado por las tropas de Alfonso V. Tampoco coinciden los títulos nobiliarios de los portugueses con la época en que transcurre la acción: el título de condestable de Portugal fue establecido por el rey Fernando I en 1382; el ducado de Viseo fue creado por Juan I en 1415, y el título de duque de Guimarans, por Alfonso V en 1475. Por tanto, ninguno de ellos existía a principios del siglo XII, cuando Portugal estaba aun en sus orígenes como nación.

La figura de Alfonso VII tampoco escapa a la «poetización» a la que somete Calderón los hechos narrados en su comedia. Ciertamente, no se hace referencia a ninguno de los acontecimientos importantes de su reinado: batallas, conquistas, relaciones con la familia de Lara, pues tampoco se menciona en la obra que el hermano de don Pedro, Rodrigo, también se enfrentó al rey castellanoleonés, aunque lo apoyó frente a la invasión de los almorávides. El dramaturgo, aparte del episodio de la falsa traición de don Pedro, presenta a un monarca centrado básicamente en los asuntos amorosos, concretamente en su pasión por doña Hipólita, hermana del conde de Lara<sup>28</sup>, pasión que aparece en el principio de la obra y que termina en los momentos finales, declarando que

<sup>28</sup> Personaje también inventado por Calderón, pues las hermanas de don Pedro se llamaban Teresa y María, y la primera de ellas entró en el monasterio de Sahagún y fue abadesa de San Pedro de las Dueñas. Ver Doubleday, 2001.