



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

El personaje del rey
en *El valiente justiciero* de Agustín Moreto

Tesis que para optar por el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas
Presenta

Paula Colin Badillo

Asesora: Dra. Lilián Camacho Morfín

Ciudad Universitaria, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A todas aquellas personas que me
acompañaron en esta aventura llamada tesis.

Agradecimientos

Finalmente, quisiera agradecer a todos mis compañeros del seminario de tesis coordinado por la Dra. Lilián Camacho Morfín, por todo su apoyo brindado a lo largo de la elaboración de esta tesis. Les agradezco que sesión tras sesión siempre estuvieran dispuestos a escucharme, a aconsejarme y, sobre todo, a plantearme preguntas tan inquisitivas que lograron que esta tesis sea lo que es. Le agradezco especialmente a mi asesora por tenerme paciencia y haber confiado en mí, le doy las gracias por su amabilidad y su severidad, rasgos esenciales que hacen del seminario un lugar ameno, donde la tesis ya no resulta ser un monstruo atemorizante al que no podemos enfrentarnos.

ÍNDICE

Introducción.....	5
I. El personaje del rey en el teatro del Siglo de Oro.....	11
1.1. Los trágicos de fin de siglo.....	11
1.1.1 El rey de los trágicos.....	13
1.2. La comedia española.....	14
1.2.1. El personaje del rey en la comedia.....	16
1.2.2. El rey de la comedia burlesca.....	21
1.3. La comedia al servicio de la monarquía española.....	23
II. <i>El valiente justiciero</i> : la comedia de un rey.....	27
2.1. Agustín Moreto: vida y obra.....	27
2.2. <i>El valiente justiciero</i>	31
2.2.1. Refundición.....	32
2.2.1.1. <i>El valiente justiciero</i> frente a <i>El rey don Pedro en Madrid</i>	34
2.2.2. <i>El valiente justiciero</i> : generalidades.....	38
2.3. El rey don Pedro en el teatro del Siglo de Oro.....	43
III. Á El Rey Don Pedro en <i>El valiente justiciero</i> de Moreto.....	48
3.1. El carácter.....	49
3.1.1. Decoro.....	49
3.1.2. Virtudes.....	53
3.1.3. Emociones.....	58
3.2. El poder del rey.....	63
3.3. La bizarría de don Pedro.....	69
Conclusiones.....	79
Bibliografía.....	89

INTRODUCCIÓN

El género dramático tuvo un éxito total en la España del Siglo de Oro; la comedia se instauró como un producto de masas que atrajo a toda la sociedad española, que veía en las tablas un entretenimiento que mostraba temas afines con su pensamiento ideológico. La comedia se convirtió en el llamado teatro nacional.

El drama renacentista no tuvo un gran auge comparado con el que se dio en el siglo XVII, debido a que las técnicas no estaban todavía bien ejecutadas y a que los temas no terminaban de ser del agrado del público. Hacia el final del siglo XVI los dramaturgos, especialmente los de las grandes ciudades como Valencia, comenzaron a implementar y modificar varios aspectos de sus producciones para la creación de una nueva fórmula dramática que cosecharía un triunfo rotundo. El máximo exponente del teatro áureo es Lope de Vega, quien se percató de lo que se estaba fraguando en torno al género dramático y se encargó de integrar todos los elementos y dar forma a la comedia española. En *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), Lope sienta las bases del teatro español en el Siglo de Oro, desde la estructura hasta el contenido, cada pieza queda establecida y fijan un modelo que seguirá vigente durante más de un siglo.

Los personajes que desfilan en la comedia reflejan las distintas clases sociales de la España del XVII, aunque no de manera fidedigna. Sobre el personaje del teatro del Siglo de Oro la crítica ha dicho que carecen de profundidad psicológica y son sólo tipos, otros manifiestan que se trata de un teatro de acción y que lo que importa es lo que hacen y dicen, algunos opinan que son simbólicos y representan ideas del colectivo, por lo que no se puede hablar de una individualización, además se ha destacado que debe estudiarse al personaje en cuanto a su función dramática nada más.

Se tiene, pues, que la opinión más extendida es que las figuras dramáticas áureas procuran mostrar modelos con características determinadas y funciones específicas. Los personajes se mueven en un medio donde es más relevante la intriga y las técnicas dramáticas; en tanto, que los galanes, las damas, los reyes y demás figuras sólo cumplen el

papel para el que fueron destinados. El galán y la dama, por ejemplo, con su valor y apasionada dedicación amorosa, tienen que lidiar con los obstáculos que impiden su relación; el rey, por su parte, con su poder omnipotente debe poner orden castigando a los malos y premiando a los buenos.

El análisis del personaje dramático implica un debate sobre el criterio metodológico que se debe emplear. José María Díez Borque menciona que para el análisis del personaje dramático del Siglo de Oro conviene no ceñirse a una sola metodología, para así poder estudiar al personaje en plenitud sin exclusiones o limitantes.¹

Los personajes de la comedia española han suscitado un gran interés por parte de la crítica, algunos más que otros. En cuanto al rey, hay varios prólogos, ensayos, tesis, etc., que lo han trabajado desde distintas perspectivas al tratarse de una figura de autoridad y poder, además de constituir un papel importante dentro del pensamiento español del XVII.

Para esta tesis se consultó el material del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), que ha trabajado a profundidad los temas de autoridad y poder en la época áurea en los Seminarios que ha organizado con la University of Oxford, la Westfälische Wilhelms Universität (Münster) y la Université de le Sorbonne Nouvelle (París III). Gracias a la financiación de la Universidad de Navarra, surgió el proyecto “Red Europea: Autoridad y poder en el Siglo de Oro”,² el cual desde su creación se ha encargado de elaborar diversas actividades que tienen como epicentro dichos temas. Es interesante ver cómo un tema que

¹ “No puede actuarse en forma simplista y excluyente al abordar el estudio del personaje de nuestro teatro áureo, porque no puede reducirse a mecanismos, principios unificadores, ni a sus funciones, ni a sus valores analógicos..., pues reúne toda la complejidad que encierra el concepto de *dramatis personae* y las específicas peculiaridades que derivan de su concreta realización en una época y espacio determinados, por lo que no parece recomendable el exclusivismo metodológico, a no ser a costa de sacrificar la poliédrica riqueza del objeto de estudio”, DÍEZ BORQUE, J. M., «Notas sobre la crítica del personaje en la comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría del personaje*, compilación de C. Castilla del Pino, Madrid: Alianza, 1989, pp. 115.

² Información obtenida de: <http://www.unav.edu/evento/autoridad-poder/> [consultada el 6 de febrero de 2014] Además, en este portal también se puede encontrar el siguiente catálogo bibliográfico: *Hacia una bibliografía sobre autoridad y poder en el Siglo de Oro* de A. J. Sáez [<https://grisounav.wordpress.com/2012/03/12/hacia-una-bibliografia-sobre-autoridad-y-poder-en-el-siglo-de-oro/>] con un total de 884 fuentes. Esta tesis se valió de dicho compendio para el estado de la cuestión acerca del personaje del rey; sin embargo, también se contemplaron materiales que no estaban registrados y que se fueron encontrando durante el proceso de la investigación.

ha sido ampliamente estudiado sigue atrayendo a los amantes del teatro áureo, pues, con base en este panorama, pareciera que no hay más que decir sobre el tema; sin embargo cada año se incorporan nuevos trabajos, se elaboran ponencias, artículos o libros relativos a la autoridad y el poder, por todo ello, resulta conflictivo realizar una investigación que permita la elaboración de un estudio que sea un verdadero aporte académico y no un trabajo que repita lo que tantos otros ya han dicho.

Los principales ejes que se consideran para estudiar la autoridad y el poder en el teatro áureo son los siguientes: las figuras de autoridad, asuntos políticos en las obras y el poder en las comedias (ya sea el de algún personaje, de alguna acción suya o de una idea manejada por el dramaturgo); de cada uno se van desglosando múltiples formas o maneras de abordar determinado aspecto en una obra, autor o teatro en general.

El trabajo realizado por el proyecto “Red Europea: Autoridad y poder en el Siglo de Oro” pone de manifiesto el gran interés que tiene la crítica por investigar estos aspectos en el teatro áureo y, de forma específica ayudó a la presente investigación a observar la manera como ha sido tratado el tema del poder y de la autoridad en el personaje del rey, además de proporcionar un amplio panorama sobre la situación de la monarquía española en el Siglo de Oro.

El personaje del rey en la comedia española ha sido estudiado ampliamente, la presente investigación contempló 94 títulos,³ entre libros y artículos, que se enfocan exclusivamente en la figura del rey; 29 de los materiales se centran de manera general en el personaje del monarca, mientras que 65 en autores específicos, siendo los más socorridos Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Los aspectos que se toman en cuenta para estudiar al rey son los siguientes: histórico (19 estudios), donde la representación en el teatro de Sancho II, Sancho IV y Pedro I cobran gran importancia, aparte del rey en turno, Felipe IV; bíblico (8), sobresale la

³ De esos 94 títulos no se tuvo acceso a 32, no obstante sí fue posible acceder a una breve reseña de algunos de ellos o en el caso de los libros revisar un índice; hubo materiales que estaban en versión electrónica, pero sólo se podía consultar parcialmente; una pequeña cantidad se encontraba citada o anotada en la bibliografía de otros textos, pero no se hallaban ni física ni digitalmente.

figura del rey David y los monarcas en los autos sacramentales; la representación del soberano en el género burlesco (5); 8 estudios se enfocan en la dualidad terrenal-divina que radica en el gobernante, incluso hay algunos críticos que analizan, por ejemplo, al rey tanto en su naturaleza filosófica como guerrera, identificándolas como dos presencias distintas que coexisten en una persona; además, hay trabajos que se enfocan en cómo manejan la figura del rey determinados autores a lo largo de su obra dramática (13), mientras que otros (14) analizan al monarca en una obra en específico y 9 lo estudian en el teatro en general. Finalmente, 18 materiales giran alrededor de diferentes temas (la educación de la monarquía, la ética moral, la propaganda).

Cabe mencionar que la crítica, al momento de elegir como objeto de estudio el personaje del rey distingue entre rey y tirano, éste último cuenta con una prolija gama de trabajos que lo caracterizan para analizarlo, exploran el tiranicidio, el derecho de resistencia, la razón de Estado y la educación de príncipes, entre otros. En cuanto al tema del poder, la crítica también se interesa por retratar el ejercicio de éste y los juegos que de él se hacen en torno a la figura del soberano, los conflictos que se plantean suelen ser políticos, generacionales o de pasiones y obligaciones inherentes al monarca.

La presente tesis se ha dado a la tarea de analizar al personaje del rey don Pedro en *El valiente justiciero* (1656) de Agustín Moreto,⁴ comedia olvidada por la crítica y escrita por un autor menor del teatro áureo, que hasta hace poco se había subestimado por adjudicársele fama de plagiador o imitador, en el peor de los casos, y de poca originalidad, en el mejor.

El valiente justiciero es una refundición de *El rey don Pedro en Madrid* (1626-33), razón por la que la comedia de Moreto ha sido poco estudiada, aunque es usual que se mencione en las investigaciones sobre refundición o se aluda brevemente a ella en artículos donde se explora la figura del rey en la obra moretiana. La obra fuente, por el contrario, tiene en su haber una larga lista de trabajos, entre los que destaca la discutida autoría de la

⁴ Se utilizó la siguiente edición: MORETO, A., *El valiente justiciero*, en: *Comedias escogidas*, coleccionadas e ilustradas por L. Fernández-Guerra Orbe, Madrid: M. Rivadeneyra, 1856.

comedia, que por muchos años se creyó era de Lope de Vega. *El valiente justiciero* ha quedado eclipsada por la obra que el autor retomó para su creación; así que cuando se habla de *El rey don Pedro en Madrid*, se menciona inevitablemente la comedia de Moreto, y si hay algún interesado en el fenómeno de refundir alude al caso de este drama; asimismo, cualquier aspecto que se explora en *El valiente justiciero* tiene que ser visto bajo la luz de *El rey don Pedro en Madrid*.

Por este motivo parece adecuado, si no es que necesario, analizar al personaje del rey don Pedro en esta comedia que ha padecido el olvido de la crítica, pues merece que se haga un trabajo en forma dedicado a esta obra como una entidad y no como un simple apéndice que se puede omitir, en tanto que no sea la prioridad o, que si lo es, su presencia sea requerida como consecuencia de su relación con el original. Además, precisamente por lo ya dicho, escoger al rey don Pedro en *El valiente justiciero* como objeto de estudio es importante porque pondrá de manifiesto la riqueza de una figura que tiene mucho material para analizar y que puede contribuir en la crítica del monarca de la comedia española del Siglo de Oro.

Ahora bien, se analizó al personaje del rey don Pedro a partir del estudio del modelo del rey lopesco que permeó en la comedia áurea, con lo cual se plantea que Moreto presenta una perspectiva diferente del poder real que consiste en ofrecernos un rey más humano y, por lo tanto, más vital, en vez de mantener una figura real prototípica que obedece a una visión característica del drama del Siglo de Oro. La metodología que se siguió fue estructurar la secuencia de los capítulos de lo general a lo particular, es decir, desde la presencia del rey en el teatro español del XVII hasta el análisis de don Pedro.

El primer capítulo se centra en el personaje del rey en la comedia española, se expone la transición entre el teatro de los trágicos de fin de siglo y la comedia, así como los diferentes cambios que trajo consigo la nueva manera de hacer teatro, tanto a nivel de contenido como de estructura, aparte del distinto tratamiento que se dio a la figura del monarca. Inmediatamente, se explora el manejo que se hizo del rey en el teatro del Siglo de Oro y se enfatiza el modelo del personaje monárquico que predominó en la comedia, en

otras palabras, el perteneciente al canon lopesco. A grandes rasgos, en este apartado se disecciona al personaje mostrando su caracterización y su función dentro del argumento. También se aborda el tema de la comedia como un producto propagandístico al servicio de la monarquía, situación de interés que repercute en la representación del monarca en los dramas, además de que se ponen en evidencia aspectos políticos, sociales y literarios que influyen en el modo como se ha presentado al rey en el teatro áureo.

El capítulo segundo se enfoca en *El valiente justiciero*: en primer lugar se habla de la vida y obra de Agustín Moreto, posteriormente se aborda la comedia y se alude al fenómeno de la refundición, luego se hace una breve comparación entre la obra refundida y la original, y se destaca el distinto manejo del rey en ambas comedias; después, la atención se centra únicamente en *El valiente justiciero*, se expone el argumento y un panorama general de los elementos que la conforman. Finalmente, se muestra la representación que se ha hecho del rey Pedro I de Castilla en el teatro del Siglo de Oro, los principales ejes dramáticos y los dramaturgos que lo han incluido en sus comedias.

Por último, el tercer capítulo está dedicado a la figura dramática del rey don Pedro en *El valiente justiciero*, se analiza al personaje de acuerdo a su carácter, el poder y la bizarría. Para el análisis del rey se recurrió a su caracterización, tanto explícita como implícita, a sus motivos y objetivos y a las relaciones que sostiene con el resto de las figuras, con lo cual se logró conocer a fondo al personaje y mostrar la construcción que Moreto hace del rey.

CAPÍTULO I

El personaje del rey en el teatro del Siglo de Oro

La figura del rey en la comedia áurea contrasta con la que se expuso en la tragedia renacentista. El rey de los dramaturgos del último tercio del siglo XVI aparecía como un tirano, mientras que la comedia presentaba un aspecto favorable de la monarquía, idea que armonizaba con los gustos del público. Resalta la idea de que la comedia fue un producto propagandístico que tiene como objetivo resaltar la figura del rey y mantener el orden de la estratificación monárquico señorial.

Aunque el teatro áureo tiende a presentar la imagen del rey como un ser intocable, no siempre se presenta así, hay ocasiones en que en escena aparece un tirano u otras en que se presenta un rey risible.

1.1. Los trágicos de fin de siglo

Durante el siglo XVI, el teatro no tiene un gran auge, los dramaturgos buscan sin éxito una fórmula dramática que atraiga al público y que vaya acorde con los tiempos. En este siglo prolifera el teatro religioso, el clasicista y el de influjo italiano. Aunque las obras dramáticas renacentistas fueron un fracaso son de vital importancia,⁵ ya que contribuyeron a la formación de la comedia española, la cual sería un triunfo rotundo que duraría más de un siglo.

En el siglo XVI hay dos maneras de concebir el teatro, por un lado el que se da en los espacios escénicos cerrados y por otro el que se da en los espacios abiertos; ambos están pensados para un público distinto. El teatro previsto para representarse en espacios cerrados va dirigido a una audiencia cautiva; en estos espacios se llevaba a cabo el teatro cortesano y el escolar. El teatro cortesano integra obras profanas y religiosas; la dramaturgia representaba para la Iglesia un medio perfecto para la instrucción de la doctrina católica. El

⁵ CANAVAGGIO, J., *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2000.

teatro escolar se desarrollaba en los colegios donde el público estudiantil se sometía a los dictados de la autoridad docente. Posteriormente, con la aparición de espacios abiertos destinados exclusivamente para la representación de los dramas, cambia la manera de presenciar el teatro, pues se congregaba un público constituido por una variedad de espectadores que correspondían a diferentes ámbitos sociales. En este marco surgen los llamados trágicos de fin de siglo:

Quando en el último tercio del siglo surge el grupo formado por los Bermúdez, Virués, Cueva, Argensola, Artieda, Cervantes, etc..., en todos ellos se notan unas inquietudes técnicas, temáticas e ideológicas que, sin llegar a constituir una escuela, forman un entramado de obras que pueden y deben llamarse con toda propiedad tragedia española del Renacimiento.⁶

Los dramaturgos españoles crearon sus tragedias a partir de los modelos grecolatinos, influidos especialmente por Séneca y por el teatro italiano renacentista. Se trata de un teatro que no logró establecer un vínculo con la sociedad de su tiempo. Los trágicos se esforzaron por conseguir el gusto del público; sin embargo sus propuestas ideológicas nunca llegaron a gozar de la aceptación del espectador:

El público no entraba en el juego de las tragedias porque veía en ellas una manera de concebir la sociedad abiertamente opuesta a la que la gran masa aceptaba y vivía. Y por muchas tentativas que los autores hicieran, al no cambiar, porque no querían, su orientación ideológica, aquéllas no fueron suficientes para conquistar al irreductible espectador.⁷

Las tragedias ponían en escena conflictos que incluían reyes con rasgos negativos que contrastaban con el pensamiento del público. Los trágicos encarnaban “un teatro de

⁶HERMENEGILDO, A., *La tragedia en el renacimiento*, Barcelona: Planeta, 1973, pág. 19.

⁷HERMENEGILDO, A., «La imagen del rey y el teatro de la España clásica», *Segismundo: revista hispánica de teatro*, Vol. 12, 23-24, pág. 8 [el número de página corresponde al del archivo en PDF consultado el 20 de septiembre de 2014 en: <http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/13-1976Imagen.pdf>]

reivindicación, de reforma, de alteración del equilibrio colectivo”,⁸ buscaban cambiar la forma de pensar de la sociedad, pero fue inútil.

1.1.1. El rey de los trágicos

El grupo prelopista de los trágicos tenía una idea clara de lo que quería presentar en el teatro, pero al no incorporar el pensamiento ideológico del grueso de la sociedad no consiguió el beneplácito de la audiencia y, por lo tanto, el cambio que pretendía en la cosmovisión de la sociedad española. Uno de los principales fallos de las tragedias es que sus protagonistas fueron reyes carentes de rasgos positivos que están insertos en un ambiente de horror; los trágicos tendrán en Séneca su principal influencia.

La tragedia presenta a la monarquía bajo sus características más agresivas y violentas. Los reyes se alejaban de su carácter divino, benévolo y justo para convertirse en tiranos. El gobernante lleno de virtudes escasea en las obras, los trágicos renacentistas no se preocupan por la figura benigna y justiciera.

Los soberanos aparecen como asesinos o locos, son violentos, crueles, feroces y sanguinarios, su carácter es soberbio y agresivo. Son monarcas que buscan su propia deificación, que descuidan su reino y desean la adoración de sus vasallos. Estos reyes se desenvuelven en un medio corrompido, muchas veces llevan su reino a la ruina y destrucción a través de su agresividad, de su locura o de su incompetencia.

Las tragedias también muestran el abuso del poder y el sometimiento de los súbditos. El rey tiene la necesidad de ejercer el poder de forma agresiva, e impone la autoridad mediante el terror y la violencia.

La imagen de la realeza en su faceta tiránica destaca:

El carácter repulsivo que tiene el monarca para los trágicos prelopistas, para los autores de un teatro que no triunfó porque no encontró la vena en la que bebía el gran público, ese espectador

⁸HERMENEGILDO, A., “La imagen del rey...”, *op. cit.*, pág. 9

medio que creía en otros dogmas distintos de los predicados en las tragedias. Por eso, cuando Lope de Vega descubre dichos dogmas – el del rey, entre otros-, y los incorpora a su teatro, conseguirá que el público le siga de forma irremediable y emocionada.⁹

Lope de Vega conocía los gustos del público y se encargó de escribir obras que la sociedad española consumía en abundancia. El teatro cortesano en los lugares cerrados dio paso al abierto, en el cual los trágicos no pudieron triunfar ante el público por pregonar ideas que no tenían cabida en una sociedad que se sentía cómoda con el pensamiento de una monarquía idealizada; al comprender este paradigma, Lope de Vega conquistó el dominio del género dramático y creó una nueva manera de ver el teatro: las obras adquirirían una estructura definida, cada personaje tendría rasgos específicos y trataría temas que serían la delicia de los espectadores. Con Lope, el público español se encontró ante el nacimiento de la comedia nueva que poco a poco se convertiría en el llamado teatro nacional.

1.2. La comedia española

La comedia española tiene sus raíces en las formas dramáticas y literarias preexistentes, integra aspectos del modelo del teatro italiano, de la fábula de amores, de la tragedia senequista, de la tradición popular, de la *novella* italiana y de las historias bíblicas. La combinación de estos elementos dio pie a la formación de un teatro que alcanzaría su punto más alto con Lope de Vega.¹⁰

Antes de Lope, el género dramático ya había alcanzado un alto desarrollo en las ciudades más importantes: Madrid, Sevilla y Valencia. Los dramaturgos de estos lugares se preocupaban por crear un teatro que fuera del gusto del público, el grupo valenciano ya había hecho algunas conquistas en los campos técnicos y temáticos, con ellos se ven aspectos que serán esenciales en la comedia, como lo es el carácter auditivo y los temas nacionales. Cuando Lope llega a Valencia y se percata del teatro que se está fraguando,

⁹ HERMENEGILDO, A., “La imagen del rey...”, *op. cit.* pág. 15

¹⁰ CANAVAGGIO, J., *op. cit.*; PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M., *Manual de literatura española IV. Barroco: teatro*, Navarra: Cénlit Ediciones, 1980.

decide participar y paulatinamente irá sentando las bases del modelo teatral que será cultivado por más de un siglo: la comedia. Lope no fue el creador de la comedia, pero sí quien se encargó de dar forma a los elementos que la conforman y de presentar la fórmula dramática que triunfaría en el Siglo de Oro.

En 1609 aparece por primera vez en las *Rimas* un texto que Lope leyó ante una Academia de Madrid:¹¹ el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Se trata de una poética hecha por encargo que concentra la estructura y el contenido que deben tener las comedias. Lope apela a la libertad y variedad temáticas, menciona que él escribe para el vulgo que es quien consume su producción y, debido a esto, hay que darle gusto. Dice, por ejemplo, que en las obras debe combinarse lo cómico y lo trágico porque es del agrado del espectador. También hace hincapié en la importancia de la unidad de acción y establece de manera definitiva la división en tres actos; además, acentúa la relevancia de la intriga. La comedia es una obra libre de acotaciones en la que la palabra será un elemento fundamental, dentro de esta línea la prosa queda desterrada y el verso será la herramienta esencial en este teatro de carácter auditivo. Con respecto al lenguaje, tendrá que ajustarse a la posición social de los personajes que se estén representando. Para Lope el teatro es un reflejo de las costumbres y de la sociedad española; por esta causa es importante que los personajes actúen con el decoro respectivo a su persona. Lope de Vega sintetizó en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* las características de la comedia española.

Las leyendas y relatos de tradición popular, los mitos clásicos, las historias bíblicas y hechos históricos son fuente inagotable de material para los dramaturgos a la hora de escribir sus obras. Cualquier fuente de inspiración tenía cabida en las comedias, sin importar que el molde (casi) siempre fuera el mismo (buen manejo de la intriga, la fábula de amores como argumento, un final feliz o un desenlace por justicia poética en caso de que la historia lo amerite). A pesar del patrón al que estaban sometidas, el público estaba

¹¹ En la España del Siglo de Oro surgieron diversas academias literarias en las que los poetas y los nobles se reunían para discutir temas literarios o humanísticos; son imitación de las academias italianas que nacieron en el Renacimiento.

encantado con ellas y pagaba por consumir un producto que, aunque conocido de sobra, producía gozo y emoción.

Lope siempre estaba en contacto con su público, sabía qué era lo que le gustaba y procuraba darles lo que quería. Esta interacción entre el dramaturgo y el espectador permitió que la comedia buscara constantemente perfeccionarse, aunque el molde fuese el mismo, había una motivación para mejorar y superar lo ya hecho.

A lo largo de los años la comedia fue evolucionando, desde los elementos que poco a poco la fueron conformando, pasando por su consolidación de la mano de Lope, hasta la perfección técnica de las obras de Calderón de la Barca. Tras un largo periodo de victorias la comedia sufrió de un anquilosamiento provocado por la falta de nuevos dramaturgos que, tras la muerte de los grandes, no se preocuparon por renovar un teatro que había caído en la rutina.

1.2.1. El personaje del rey en la comedia

En la comedia los personajes tienden a tener siempre los mismos rasgos; por ejemplo, la dama es hermosa y el galán es gallardo, además, suele utilizar los mismos personajes (galán, dama, gracioso, criada, padre, hermano, marido, villano y rey), los cuales suelen cumplir una función específica:

Los personajes que aparecen en la comedia no acostumbran a ser individuos complejos y únicos. [...] En la comedia, las criaturas de ficción tienen una funcionalidad dramática. Su existencia está justificada porque posibilita el desarrollo de una acción que mantiene en vilo al espectador durante dos horas. Existe naturalmente una gradación (más considerable de lo que a menudo se piensa) en el calado psicológico de esos seres destinados a trenzar y destrenzar una intriga capaz de mantener en el asiento a uno de nuestros coléricos antepasados.¹²

¹² PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M., *op. cit.*, pág. 76.

La mayoría de las comedias presentan personajes planos, es decir, se tiende a exaltar un solo aspecto de su carácter; los dramaturgos se preocupan más por la trama de la historia que por la profundización de la psique de sus personajes, pero hay ocasiones en que sí se da un tratamiento más profundo a algunos personajes; esto se puede apreciar especialmente en los monólogos, donde se revela cierto grado de complejidad, dejando entrever una persona y no un tipo. La comedia, aunque no es una imagen fiel de la sociedad, estableció en las figuras dramáticas modelos que serían presentados como una realidad social, tal es el caso de la monarquía.

Como ya se mencionó, Lope de Vega revolucionó el teatro español e instaló un gusto por ciertos modelos que al público le gustaba ver, es así que la comedia dio un giro en la representación del rey al mostrar una figura idealizada. Alfredo Hermenegildo expone que:

El triunfo total y devastador –el mismo Cervantes lo reconoció– de Lope de Vega se debe, más que al perfeccionamiento formal del arte de hacer comedias, al condicionamiento ideológico de su teatro por la opinión de la gran masa española, coronada, en la cúspide del orden social establecido, por un monarca prácticamente intocable. Lope de Vega triunfó porque incorporó en su teatro la manera de pensar del grueso de los españoles.¹³

Lope de Vega se da cuenta de la devoción que el pueblo siente ante la monarquía y en sus creaciones el rey se vuelve intocable; es el encargado de mantener el orden y de castigar a quien lo quebrante. Lope se preocupó por cuidar la imagen de la realeza y enaltecerla en su obra teatral,¹⁴ en *El arte nuevo de hacer comedias* tiene cuidado al referirse al rey:

¹³ HERMENEGILDO, A., “La imagen del rey...”, *op. cit.* pp. 8-9.

¹⁴ La crítica ha hablado sobre la adulación que Lope hacía a los reyes en sus producciones, representaciones que buscaban congraciarse con los monarcas para obtener una mejor posición; Lope quería ser el cronista de la corte, pero no lo consiguió. Antonio Ferós dice que: “Una de las funciones del teatro y la poesía era sin duda ‘adular’ a los poderosos, o mejor contribuir al establecimiento de la ‘verdadera gloria’ de los monarcas,

*Elijase el sujeto, y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes,
aunque por esto entiendo que el prudente
Filipo, rey de España y señor nuestro,
en viendo un rey en ellos se enfadaba,
o fuese el ver que al arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe (vv. 157-164).¹⁵*

El rey, pese a encontrarse en la cúspide de la sociedad estamental puede aparecer en las comedias, siempre y cuando su persona conserve el decoro. Lope dice más adelante que “si hablaré el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real” (vv. 269-270), las palabras del rey, sus gestos y sus acciones deben de expresar autoridad y respeto, los dramaturgos no deben poner en boca del rey las frases propias de un criado o de un labrador.

En la comedia áurea el rey mantiene el decoro y se comporta de manera solemne. Los rasgos fundamentales con los que Lope dotó al personaje del rey, y que luego perpetuaron el resto de los dramaturgos, son su absolutización, su condición como fuente de la ley y espejo de la justicia, la intangibilidad de su poder y de su persona, y la importancia de su presencia como factor para el equilibrio social.¹⁶ Es así que, la imagen del rey que permea en la comedia es la que presenta un soberano cuyo poder tiene un origen divino, que es ejemplar, carece de vicios y es capaz de controlarse a sí mismo por el bien de su reino; también, es justo y equitativo al momento de otorgar mercedes y castigos, está a la disposición de sus súbditos y defiende la verdad; además, nadie puede ir en contra

que sólo podía ser el producto de hechos y virtudes sin iguales”, en «“Vicedioses, pero humanos”: el drama del rey», *Cuadernos de historia moderna*, 14, 1993, pág. 105 [consultado el 20 de septiembre de 2014 en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/viewFile/CHMO9393110103A/23814>]

¹⁵ VEGA, L. de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de J. M. Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [consultado el 20 de diciembre de 2014 en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html]

¹⁶ HORMIGÓN, J. A., «Los mitos en el espejo cóncavo: transgresiones de la norma en el personaje del rey» en *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. Ruiz Ramón, ed. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 162.

de sus mandatos ni ofenderlo, ya que las decisiones que toma son inapelables. El objetivo principal del monarca es la tranquilidad y el orden público, su máxima preocupación deben ser sus vasallos, pues de él depende que se mantenga el orden social, de lo contrario, surgiría la arbitrariedad y la tiranía; todo lo que haga tiene que ser para beneficio de su pueblo, para la protección de su reino y la paz de este.¹⁷

De estos rasgos el más significativo es el de la absolutización, ya que la autoridad y el poder del rey provienen de Dios, hecho que establece así la estrecha relación de la monarquía con la divinidad. El monarca de la comedia española aparece como el representante de Dios en la tierra y, como tal, posee sus mismas cualidades, por lo que encarna la justicia y la benevolencia. Aunado a esto, los vasallos le tendrán el mismo respeto y temor que sienten hacia Dios; de esta manera el rey se convierte en una entidad intocable.

Los dramaturgos juegan con esta relación rey-Dios mostrando a veces a un delegado de Dios y otras divinizando al soberano; en ocasiones es difícil distinguir los distintos niveles de gradación en que aparece el aspecto “divino” en los reyes. Alfredo Hermenegildo menciona al respecto que:

Desde la simple idea de que el rey tiene el poder como delegado de Dios hasta la deificación del soberano, hay matices que no siempre son fáciles de aislar. Una cosa es clara, sin embargo: la estrecha relación que el autor establece entre Dios y el rey.¹⁸

En suma, el personaje del rey en la comedia es un ser divino, con virtudes, que guarda el decoro y es intocable. Lope sabe que la imagen de un “buen rey” está dentro del gusto del público, por lo cual ésta será la que predomine en el teatro del Siglo de Oro, la

¹⁷ Esta descripción del “buen rey” concuerda con la imagen que los espejos de príncipes o manuales promulgaban para la educación de los monarcas. Por otra parte, Antonio Ferós (*op. cit.* pág. 105) dice que: “la adulación podía convivir con la crítica. Los poetas cortesanos, conocían perfectamente que mecanismos y temas utilizar, y que límites no podían cruzar. Expresar cómo deberían ser, y cómo deberían comportarse los poderosos aparecía a los ojos de muchos no como el simple producto de la adulación sino como la guía, el espejo que debían seguir para alcanzar la virtud y evitar los vicios que conducían a la tiranía”.

¹⁸ HERMENEGILDO, A., “La imagen del rey...”, *op. cit.* pp. 20-21.

imagen del rey que presentaban los trágicos contrasta con la que surge en la comedia nueva, los espectadores jamás sintieron simpatía por un rey cruel y violento, pero sí por uno benévolo y justo que transmitía orden.

La comedia, al ser un producto de consumo, busca satisfacer la demanda del público; por lo tanto, si la sociedad española gustaba de ver monarcas idealizados es lógico que en las comedias esta fuera la figura prototípica del rey; no obstante hay algunas obras en las que se puede apreciar un tirano que recuerda al expuesto por los trágicos de fin de siglo.

Junto al buen rey que reinaba en el tablado, también surgieron obras que retrataban la monarquía desde perspectivas diferentes. De acuerdo con esto, el personaje del rey puede aparecer como un galán, un barbas¹⁹ o un viejo. Cuando el rey es interpretado por un barbas o un galán se comporta de manera impetuosa y soberbia, contrario al rey viejo que se presenta como un ser lleno de sabiduría que imparte justicia y pone fin al caos. En las comedias en las cuales el rey es joven, se ve un hombre que está en busca del amor de su dama, que actúa con vigor y suele cometer faltas porque aún no posee la experiencia y sabiduría del viejo; en estas obras el rey tiende a ser el causante del conflicto, poniendo en aprietos a sus súbditos que no saben cómo actuar ante un gobernante que desea satisfacer sus deseos.

En consonancia con lo anterior, Pedraza Jiménez dice que se puede hablar de tres tipos de reyes en el teatro del Siglo de Oro: el rey benigno y débil, el tirano y el justiciero.²⁰ El primero consiste en un rey viejo que trata de enseñarle las buenas costumbres a su hijo; el segundo es un monarca dominado por sus pasiones que comete cualquier agravio con la finalidad de obtener lo que desea, puede ser un galán o un barbas; finalmente, el rey justiciero es aquel que siempre está dispuesto a castigar los abusos y los delitos de los poderosos.

¹⁹ Un barbas representa a hombres de cierta talla e importancia como padres o reyes.

²⁰ PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., “Reyes de comedia. *El caso de El burlador... y otros casos*” *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo* / coord. J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia, Madrid: CSIC, 2009.

El rey tirano es uno de los personajes favoritos de la crítica, existen varios estudios sobre esta figura que se contraponen a la del rey justo. En las comedias que tienen como protagonista a un tirano suele haber un trasfondo político, por lo que la historia se desarrolla la mayoría de las veces en lugares lejanos o en épocas pasadas; en ocasiones el argumento es algún hecho histórico. En estas obras el rey persigue el objeto de sus deseos y en el desenlace puede que se redima, sea asesinado o desterrado; las ideas sobre el tiranicidio y el derecho de resistencia tenían un papel importante en la creación de estos dramas. Los temas del honor y la lealtad son importantes, así como la relación entre el rey y sus vasallos.

Dependiendo de la caracterización del rey será la función dramática que desempeñe. Lo más común es que los reyes asuman un papel secundario y aparezcan al final de la comedia, otorgando mercedes, castigando agravios y, usualmente, arreglando matrimonios; como *rex (judex) iustus*, su función es restablecer el equilibrio con un acto de justicia inapelable (muy similar al *deus ex machina* del teatro clásico). Cuando el rey resulta ser el protagonista del drama, su participación es importante dentro del conflicto planteado en la obra y donde no siempre es un espejo de virtudes y un impartidor de la justicia. Los tiranos son los personajes que logran conseguir con más frecuencia un papel estelar.

Estas formas de representar al rey en el teatro áureo conviven con otra imagen del monarca que cambia por completo todo lo dicho hasta ahora, se trata del rey de la comedia burlesca.

1.2.2. El rey en la comedia burlesca

En la comedia burlesca se da otro tipo de monarca: el rey al revés. Todas las características que posee el monarca en la comedia “seria”, aquí se verán a la inversa presentando a un rey con aspectos acentuados o exagerados que generan risa. Los personajes de la comedia burlesca aparecen de forma ridícula y jocosa, los modelos serios son invertidos y revelan seres risibles que provocan las carcajadas del público.

La comedia burlesca, también llamada “de disparate”, “de chanzas” o “de chistes”, no se representaba en el corral, por el contrario, estaban diseñadas para ser del deleite exclusivo de los cortesanos durante fechas específicas, tales como el Carnaval o el día de San Juan. Estas representaciones muestran un “mundo al revés” donde ningún personaje está a salvo, al respecto, Carlos Mata Induráin menciona que:

La desintegración de los valores serios de la comedia (la belleza de las damas, la valentía de los caballeros, la medida y la majestad de la realeza, el honor...), esto es, la ruptura del decoro, afecta por igual a todos los personajes de las comedias burlescas. Téngase en cuenta que aquí no hay un agente único de la comicidad, sino que lo son todos los personajes, incluidos los de más alta alcurnia.²¹

La comedia burlesca se vale de varios recursos para mostrar un mundo en el que todo tiene un aire cómico, jocosos y ridículos, desde los valores, como el honor, hasta los gestos y la vestimenta. Los reyes que desfilan por estas obras aparecen en situaciones cómicas donde el decoro es degradado, el rey parodiará todos y cada uno de los aspectos presentados en la *comedia*, en vez de tener un rey intocable y de postura solemne, habrá un monarca completamente ridiculizado, con rasgos exagerados y comicidad en el habla. El rey en estas obras aparece con nombres o títulos ridículos y hace parodia de la gravedad y la medida real. En otras palabras, los reyes no guardan el decoro propio de su persona, hablan con un lenguaje bajo, son grotescos y poseen cualidades que demeritan su posición real.²²

La mojiganga, por su parte, es una mascarada que tiene su origen en las fiestas que se celebraban para festejar acontecimientos públicos, se llevaban a cabo especialmente durante el Carnaval. En este género también aparece un rey ridículo.

²¹ MATA INDURÁIN, C., «El “noble al revés”: el antimodelo del poderoso en la comedia burlesca del Siglo de Oro», *Literatura: teoría, historia y crítica*, 6, 2004, pág. 151 [consultado el 25 de septiembre de 2014 en <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/11575/12214>]

²² *Ibid.*, pp. 149-182, el autor ahonda en cada una de las características aquí mencionadas a través de un análisis completo en el que proporciona múltiples ejemplos.

1.3. La comedia al servicio de la monarquía

La comedia española no es una imagen fiel de la sociedad de su tiempo; el teatro muestra las diferentes clases sociales y la jerarquía que hay entre ellas, pero la manera en que aparecen los labradores, los nobles y la realeza dista mucho de la realidad española del Siglo de Oro.

Antonio Maravall dice que la comedia fue un producto condicionado por la base social de su época, y que dicho producto tenía finalidades sociales específicas:

El teatro español, sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva.²³

El teatro es un entretenimiento y gracias a su influencia sobre las multitudes es transformado en propaganda. Se trata, pues, de un instrumento político y social cuyo objetivo es mantener el orden monárquico-señorial. En este teatro no importa tanto el carácter psicológico, sino las acciones, a través de ellas se transmite al espectador la idea de que la felicidad se encuentra en el decoro y que es de vital importancia conservar el equilibrio social establecido por los estamentos.

En la comedia española aparecen todo tipo de personajes, pero no son iguales, cada uno actúa de acuerdo a su posición social. Maravall apunta que hay una legitimidad del “ser social” sobre el sentir. Uno es quien es y debe ser leal a su posición y no a su sentir. La frase “soy quien soy” corresponde a la idea de actuar de acuerdo con la figura que representamos, es decir: “soy quien me corresponde ser en la pirámide social”. El objetivo principal del teatro es mostrar que la armonía se encuentra en dicha estratificación monárquico-señorial (sólo en casos excepcionales, y siempre por intervención del rey, se puede ascender o descender socialmente):

²³ MARAVALL, A., *Teatro y literatura barroca*, Barcelona: Crítica, 1990, pág. 113.

[«soy quien soy»] es un principio que se enuncia siempre en relación con el comportamiento social, como una obligación de obrar de cierta manera –que es la propia, en atención a su calidad estamental, y que se impone en circunstancias especialmente graves de nuestra relación con los demás. Es, pues, el reconocimiento de la obligación de conducirse según el modo que a la figura social de uno corresponde [... Se trata] de hacer admitir una mera y rigurosa correlación entre lo que uno va a realizar y lo que le corresponde socialmente y los demás esperan de él.²⁴

Esta propaganda al servicio de la corona conmina a la gente a aceptar el papel que le tocó desempeñar en la sociedad y ser feliz con él, al menos eso es lo que se enseña en las comedias cuando, por ejemplo, muestran a un labrador contento de su condición, sin aspiraciones de ascenso y siendo un gran promotor del estatismo social. Sólo a veces hay explosiones episódicas y ejemplarizantes de carácter justiciero contra el que se ha salido de las obligaciones de su papel.

El teatro barroco presenta conflictos sociales, la idea del colectivo, un sentido de “justicia armonizadora” y, lo más importante, que siempre estará a favor de la monarquía. El Conde Duque de Olivares se encargó de que el teatro fuera el medio idóneo para impulsar una campaña propagandística que glorificara la figura del rey, necesitaba un instrumento que creara obras que apoyaran la causa de enaltecer y encumbrar a la realeza para contrarrestar los escritos de la oposición. Sobre esto, John H. Elliot menciona que:

La aplicación de las artes teatrales a la vida política, y en especial a la proyección de la realeza, constituye una de las principales características de las monarquías del siglo XVII [...] los símbolos de la monarquía fueron manipulados para realzar el poder y majestad de los reyes de la época.²⁵

²⁴ MARAVALL, A., *op. cit.*, pág. 62.

²⁵ ELLIOT, J. H., «La propaganda del poder en tiempos de Olivares», en *Historia y crítica de la literatura española. III/1. Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento*, ed. F. Rico, Barcelona: Crítica, 1992, pág. 76.

Contrario a otros géneros que presentaban a la monarquía desde una perspectiva más severa, el teatro representó un elemento que no sólo transmitía un mensaje político, sino que también se amoldaba a las peticiones y gustos del público. Los espectadores acudían encantados a ver obras que mostraban en las tablas a un rey ejemplar.

La sociedad española que asiste al corral a ver las comedias espera una obra en la que se engrandezca la imagen del soberano. Lope, desde luego, es consciente de esto y le proporciona a su audiencia lo que pide: comedias donde desfilan reyes sin ningún defecto:

Esta posición singular del rey queda perfectamente clara en la comedia. Los escritores teatrales de nuestro siglo XVII emplean términos insuperables en la afirmación del carácter absoluto, imposible de resistir, que posee la soberanía del rey. [...] Es curioso advertir que ni los escritores de otros géneros –por ejemplo, la novela- ni muchos menos los moralistas y escritores de política sostuvieron nunca en España el principio del absolutismo monárquico como se exaltó una y otra vez, cientos de veces, en la comedia.²⁶

El contraste entre las comedias y otras expresiones literarias radica en el enfoque y el propósito de cada uno, es así que los espejos de príncipes, los emblemas o los tratados políticos tenían una intención totalmente distinta a la de la comedia, que tenía por objetivo entretener. Por otra parte, hay quienes consideran exagerado hablar de una gran campaña propagandística que estaba al servicio de la monarquía señorial, él menciona que las comedias defienden las ideas políticas de la época, pero no tanto porque sea una propaganda como porque responde a los sentimientos e ideología de la sociedad española.²⁷

Es notable que entre la exaltación desmedida por la monarquía surjan obras que tratan temas como la licitud del tiranicidio y el derecho de resistencia, con respecto a esto Ignacio Arellano apunta:

²⁶ MARAVALL, A., *op. cit.* pág. 77-79

²⁷ PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M., *op. cit.*

El tiranicidio y el derecho de resistencia provocaron notables debates entre los defensores del poder limitado de los monarcas y los defensores del Estado absoluto durante los siglos XVI y XVII. Es interesante comprobar cómo, frente a ciertas ideas extendidas en que la literatura del Siglo de Oro, especialmente el teatro, se considera la mencionada máquina de propaganda monárquico nobiliaria, una de las posturas favorables al derecho de resistencia es precisamente la de la Escuela jurídica española, coincidente en ciertos aspectos con los protestantes franceses. Estas tesis no se limitaron a debates intelectuales, sino que tuvieron repercusiones prácticas y en efecto, traspasaron los géneros de la filosofía política para manifestarse en las acciones del teatro, con público masivo que podía presenciar tiranicidios y rebeliones en escena.²⁸

Si bien sí había comedias en las que aparecían reyes tiranos, cabe mencionar que a dicho personaje se le debía obediencia y, aunque fuera malo, era forzoso respetarlo. Se considera que la venganza que se hace contra el rey no es legítima, quien va contra el orden social es considerado traidor, puesto que la realeza está por encima de cualquier mal que pueda ocasionar; no obstante, hay ocasiones en que los autores desarrollan la trama de tal forma que dando muerte al rey es la única opción de restablecer la armonía.

Finalmente, la máxima, en sí, era defender y engrandecer a la monarquía y mantener una imagen ordenada de la realeza y de la sociedad estamental.

²⁸ ARELLANO, I., «Introducción», *Los rostros del poder en el Siglo de Oro: ingenio y espectáculo*, Sevilla: Renacimiento, 2011, pág. 12.

CAPÍTULO II

El valiente justiciero: la comedia de un rey.

2.1. Agustín Moreto: vida y obra

Agustín Moreto y Cavana fue un clérigo y dramaturgo del Siglo de Oro, un hombre sencillo, modesto y pacífico con una amplia producción dramática. Cuando las obras de Calderón de la Barca triunfaban en el teatro, apareció Moreto, a quien Valbuena Prat llama “el Alarcón del segundo ciclo dramático”.²⁹ Este dramaturgo carece de grandes aventuras o anécdotas que contar a diferencia de sus contemporáneos (como Lope, por mencionar alguno); esto se debe en gran medida a su personalidad tranquila, la cual contrasta con el entusiasmo que imprime en sus obras.

Moreto nació en Madrid en 1618 en el seno de una familia de comerciantes. Sus padres tenían casas en la villa y en la corte; la suya era una posición acomodada. Estudió sùmulas, física y lógica de 1634 a 1637 en la Universidad de Alcalá de Henares y en 1639 se graduó en Artes. En 1642 comienza su carrera eclesiástica, obtiene un beneficio simple servidero en Santa María Magdalena, iglesia Parroquial de Mondéjar y, aunque era de la Diócesis de Toledo, su residencia habitual fue Madrid. A la par, inicia su producción dramática en la corte junto con otros dramaturgos reconocidos, como Calderón, con quien cultivó una amistad cercana. Con poco más de treinta años era ya considerado un escritor reconocido y ya formaba parte de la Academia Castellana. A lo largo de su vida compuso comedias, loas, entremeses y bailes dramatizados. Sus obras se representaban tanto en los corrales como en la corte; fueron varias las obras que compuso para las fiestas reales. Hacia 1657 se ordena sacerdote, pero esto no impidió que continuara con su producción teatral; de hecho, los años posteriores a su ordenación sacerdotal participa más activamente en el ámbito dramático, al igual que Calderón; ambos siguieron produciendo obras para las

²⁹ “Moreto viene a ser como el Alarcón del segundo ciclo dramático, con todas las variantes de esa generación respecto a la anterior”, VALBUENA PRAT, Á., «El arte expresivo y teatral de Moreto» en *El teatro español en su Siglo de Oro*, 2da. ed., Barcelona: Planeta, 1969, pág. 377.

fiestas del Corpus y otras de tipo palaciego, poco después, entra al servicio del arzobispo de Toledo, don Baltasar de Moscoso y Sandoval, quien lo nombra capellán de la Hermandad del Refugio de San Pedro. También trabajó en el Hospital de San Nicolás. Muere en 1669 en Toledo, deja todos sus bienes a los pobres y, pese a que había dispuesto que lo enterrasen en el pradillo del Carmen, fue sepultado en la bóveda de la Escuela de Cristo en la iglesia de San Juan Bautista.

La obra dramática de Moreto es abundante, ya en su vida de estudiante había comenzado a escribir sus primeros poemas y obras teatrales breves, como el entremés *El poeta* en el que hay referencias a los concursos poéticos. El hecho de que sus comedias fueran tan solicitadas tanto en la corte como en los corrales deja entrever el gusto que el público sentía por sus obras. Se puede decir que Moreto fue uno de los dramaturgos más representados de su tiempo, incluso él mismo contrataba directamente algunas de las compañías que quería que representaran sus comedias. Algunos de los mejores *autores* contaban con una buena relación de trabajo y de amistad con él, tres son los más importantes: Antonio García de Prado, Gaspar Fernández de Valdés y Diego Osorio.

Lo anterior demuestra que Agustín Moreto fue un dramaturgo que gozó de una buena recepción dentro de la sociedad y los críticos de su tiempo, e incluso de buena parte del siglo siguiente; sin embargo hay un factor que granjeó cierto desdén por parte de la crítica actual hacia su trabajo: la refundición.

Moreto, al igual que otros dramaturgos de su época, refundió varias obras y colaboró en la composición de otras, motivos que le han restado mérito por una supuesta falta de originalidad;³⁰ Patricia Trapero menciona:

³⁰ María José Caamaño Rojo comenta: “Refundición y colaboración son dos términos que suelen correr parejos –aunque no con el viento– en el teatro áureo. Ambos procedimientos creativos han dado lugar, en los últimos años, a un buen número de acercamientos críticos que, desde diferentes perspectivas, han intentado a la medida de lo posible erradicar la general infravaloración que tanto las refundiciones como las comedias en colaboración suscitaban entre la crítica. Más allá de la mayor o menor calidad literaria que puedan ofrecer los textos producto de este tipo de técnicas, lo cierto es que se trata, sobre todo el de las comedias *de consuno* –esto es, las escritas entre varios dramaturgos–, de un fenómeno particular y específico del teatro áureo español, insólito en otros sistemas dramáticos coetáneos y de una gran aceptación por parte del público, por lo que merece una atención especial”, en «Refundiciones y procesos de colaboración en el teatro del Siglo de Oro»,

No cabe duda de que las inevitables palabras leídas por Jerónimo de Cáncer y Velasco en su *Vejamen literario* de 1640 ante la Academia de Madrid referidas al trabajo dramático de Agustín Moreto han configurado una corriente de opinión entre los estudiosos del teatro áureo donde se acusa al autor de plagio, opinión tan sólo subsanada por la valoración de sus obras originales, principalmente *El desdén con el desdén* y *El lindo Don Diego*.³¹

Además, la crítica al comparar sus obras con las de Lope, Calderón o Tirso de Molina, ha generado que se pasen por alto los aciertos de su producción teatral.

En el Siglo de Oro la originalidad no era entendida como ahora, era común que se retomaran textos ajenos o propios para la creación de algo nuevo. Desde luego, Moreto no fue el único que recurrió a estas prácticas, pero:

Quizá sí uno de los que más se sirvieron de él. En todo caso, el autor madrileño no se limita a acumular préstamos de otros dramaturgos, sino que conforma los materiales de un modo personal y obtiene, a menudo, un resultado superior a sus modelos.³²

Si bien Moreto tomó elementos de otras obras, se encarga de hacerlas suyas y presentar ante el público una historia fresca que hacía olvidar que su origen procedía de otras plumas; su labor consistió en seleccionar y reelaborar adecuadamente lo hecho ya por otros dramaturgos para que fuera un producto que se adaptara con el contexto en el que se sitúa. Bien dice Patricia Trapero que “sus textos son re-creaciones dramáticas y no meros

en *Compostella áurea: Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Snatiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, 2008, pág. 53 [consultado el 18 de noviembre en: https://dspace.usc.es/bitstream/10347/10697/1/pg_054-065_cc197c.pdf]

³¹ TRAPERO, P., «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto», *Epos: Revista de filología*, 11, 1995, pág. 191 [consultado el 18 de noviembre de 2014 en: <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/viewFile/9924/9466>]

³² PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M., *op. cit.* pág. 544.

depósitos de testimonios sobre reminiscencias de obras anteriores”.³³ Francisco Sáez Raposo, por su parte, menciona:

Moreto es, a mi entender, el nexo de unión entre los ciclos lopesco y calderoniano, engarzado como un eslabón más, eso sí, destacado, en la cadena que conforma el proceso de reescritura constante al que ha estado sometido el teatro y la literatura, en general.³⁴

En los últimos tiempos ya casi se ha eliminado el estigma de plagiador de la figura de Moreto y se han comenzado a hacer estudios que lo ponen a la altura de los grandes dramaturgos de la época, en lugar de considerarlo un autor menor del teatro áureo. De tal manera, María Luisa Lobato dice:

Agustín Moreto, uno de los dramaturgos de más mérito en los siglos XVII y XVIII, sin embargo, no parece haber merecido una atención crítica a la altura de sus propuestas teatrales [hasta ahora, ocasión en la que] conviene destacar la importancia de que por fin en el siglo XXI un grupo de críticos se interese por la figura y la obra de este dramaturgo, siempre considerado entre los primeros del Siglo de Oro, junto a Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua, por no citar a la mejicana Sor Juana con su estupendo teatro escrito en castellano.³⁵

A pesar de la tendencia peyorativa que permeó durante mucho tiempo la labor dramática de Moreto, se ha alabado su gran habilidad técnica y su soltura y naturalidad en la versificación. El lenguaje que utiliza suele estar en consonancia con lo que requiere la situación planteada. Valbuena Prat ha destacado que Moreto es uno de los dramaturgos del XVII que más recurrió a la música y al canto, resalta en sus obras el tono delicado, la

³³ TRAPERO, P., *op. cit.* pág. 192

³⁴ SÁEZ RAPOSO, F., «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, coord. N. Fernández Rodríguez, España: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pág. 221 [consultado el 18 de noviembre de 2014 en: <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Biblio/SaezRaposo.ElEquilibrio.pdf>]

³⁵ En la Introducción de *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 9-10.

musicalidad y un fino sentido estético.³⁶ Rasgos que anuncian el mundo del dieciochesco y que, por tanto, conseguirán que se mantenga en el gusto de los espectadores.

Entre sus obras más destacadas se encuentran *El desdén con el desdén* (1654), *El lindo don Diego* (1662), *No puede ser el guardar una mujer* (1654-60) y *El parecido en la corte* (1650-52). La obra teatral de Moreto influye en el teatro francés, Molière escribe *Princesse d'Élide* (1664) a partir de *El desdén con el desdén*.

2.2. *El valiente justiciero*

La comedia *El valiente justiciero* aparece con este nombre en las ediciones de Madrid (1656) y Valencia (1676), en la edición de Salamanca el título es *El valiente justiciero y el rico-hombre de Alcalá*.

El valiente justiciero es una refundición de *El rey don Pedro en Madrid*, obra atribuida a muchos dramaturgos, entre ellos Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara y Calderón de la Barca (este último negó que la obra fuese suya). Otras de las comedias que pudieron servir de inspiración para la creación de la comedia de Moreto son *Los novios de Hornachuelos* (1627-29) y *Deste agua no beberé* (1630), debido a que comparten algunas similitudes con el tema del cual se habla. Cabe mencionar que *El valiente justiciero*, a su vez, también fue refundido por Dionisio Solís y por José Fernández Guerra,³⁷ ambas obras inéditas.

Mientras que *El Rey don Pedro en Madrid* cuenta con varios estudios (especialmente sobre su autoría y su publicación), *El valiente justiciero* casi no se ha estudiado, aunque es muy frecuente encontrar la obra mencionada en los artículos que hablan sobre refundición para analizarla en relación con la comedia fuente. En el apartado anterior se habló acerca de que Moreto era un dramaturgo que tendía en gran parte a

³⁶ VALBUENA PRAT, Á., *op. cit.* pp. 378-381.

³⁷ En el siglo XIX ambos autores refundieron la comedia *El valiente justiciero* de Moreto. Dionisio Solís abrevió la comedia y repartió en cinco actos lo hecho por Moreto en tres jornadas; de la obra de José Fernández-Guerra no se cuenta con muchos datos, excepto que se trata de un drama inédito. LOMBA Y PEDRAJA, J. R., "El rey don Pedro en el teatro", *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid: V. Suárez, 1899, T. II.

refundir obras, aquí se ha dicho que *El valiente justiciero* es una refundición, pero, aunque pareciera claro saber qué es una refundición, la realidad es que se trata de un fenómeno complejo que causa muchas discusiones entre la crítica del teatro áureo.

2.1.1. Refundición

La diferente concepción que se tiene sobre plagio y originalidad en el Siglo de Oro y en la actualidad, provocó que la refundición haya sido estudiada con severidad por parte de la crítica; sin embargo, en los últimos años este pensamiento ha ido cambiando.

El acto de refundir obras era una práctica frecuente en la España barroca; la idea de plagio no tenía el mismo significado, por el contrario, se consideraba que el retomar materiales preexistentes permitía la búsqueda de perfección. La refundición daba la oportunidad a los dramaturgos de crear una obra a partir de otra, a veces con mejores resultados que la original. Francisco Sáez Raposo apunta que:

La crítica aún no se ha puesto de acuerdo a la hora de analizar y considerar de manera apropiada el fenómeno de la refundición, clave en la creación dramática (y literaria, en general) en nuestro Siglo de Oro. Nos enfrentamos, por consiguiente, a una cuestión compleja, heterogénea, globalizadora y tendente al prejuicio. Buena prueba de esto es la multiplicidad terminológica con la que se intenta dar una respuesta satisfactoria a una realidad mucho más diversa de lo que pudiera parecer a primera vista.³⁸

Entre los diferentes términos que se han utilizado se encuentran revisión, remodelación, versión, reelaboración y adaptación; esta multiplicidad terminológica implica diferentes puntos de vista y significados distintos. Resulta difícil encontrar una sola definición de un concepto tan complejo del que se habla y alude constantemente al estudiar el teatro áureo. Sáez Raposo agrega que:

³⁸ SÁEZ RAPOSO, F., *op. cit.* pág. 195.

La delimitación y análisis del tema resultan tan complejos que en ocasiones se ha recurrido a criterios puramente estadísticos para intentar discernir en qué medida un texto dramático fue modificado con respecto a la fuente que le sirvió de base.³⁹

Como es el caso de Carol Bingham Kirby que, para determinar qué tantos cambios sufrió un texto en relación con el original para establecer si se trata o no de una refundición, analiza *El valiente justiciero* aplicando las siguientes categorías:

Las seis categorías son las siguientes: (1) uno o más versos retenidos sin cambios en la refundición; (2) uno o más versos retenidos en la refundición, pero que han sufrido alteraciones en alguna(s) palabra(s), el locutor o la posición en el texto; (3) texto de un mínimo de dos o más versos que se ha reducido por uno o más versos en la refundición; (4) texto de un mínimo de un verso en que la fuente se ha ampliado a un pasaje de dos o más versos presentes en la fuente pero omitido(s) en la refundición; y (6) texto de uno o más versos nuevos que se han añadido al texto refundido.⁴⁰

Con base en esto, ella concluye que “lo que hizo Moreto en *JV* [*El valiente justiciero*] constituye el tipo de modificación que tradicionalmente se ha estudiado como una refundición”.⁴¹

Profeti, por su parte, establece que hay dos tipos de refundición: una en que un texto da origen a otro que guarda con el primero una semejanza en el contenido y otra en que no sólo se utiliza otro texto para la elaboración de uno nuevo, sino que se retoman escenas completas de la obra original.⁴²

³⁹ SÁEZ RAPOSO, F., *op. cit.*, pág. 196.

⁴⁰ BINGHAM KIRBY, C., «Hacia una definición precisa del término “refundición” en el teatro clásico español», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. Vilanova, J. M^a Bricall y E. L. Rivers, 4 vols, Barcelona: PPU, 1992, II, pág. 1006 [consultado el 20 de septiembre de 2014 en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_011.pdf]

⁴¹ BINGHAM KIRBY, C., *op. cit.* pág. 1011.

⁴² PROFETI, M. G., «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos (Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 de junio de 1983)*, Madrid: CSIC, 1986.

Como se puede apreciar, el concepto refundición es complejo, tanto por la distinta terminología que se tiende a emplear (y cada término implica un significado diferente), como porque hay una amplia gama de definiciones que tratan de explicar lo que es la refundición. Aquí se entiende el fenómeno de refundir como aquel acto en el que se retoma un texto y se reelabora para presentar algo nuevo. Moreto toma como base *El rey don Pedro en Madrid* para escribir *El valiente justiciero*, conserva varios elementos, pero otros los modifica considerablemente mostrando una perspectiva diferente de la historia; el autor refunde o reelabora una obra brindando al público una versión que, aunque mantiene una semejanza en cuanto a contenido y estructura con la comedia original, se aleja de la obra fuente para exponer una historia nueva.

2.2.1.1. *El valiente justiciero frente a El rey don Pedro en Madrid*

El valiente justiciero conserva parte de la estructura y del argumento de *El rey don Pedro en Madrid*, pero realiza varias modificaciones. Por un lado, respeta varias escenas y por otro cambia u omite otras tantas. Uno de los cambios más significativos es que Moreto sustituye a los labradores de *El rey don Pedro en Madrid* por nobles, lo que cambia el tono de la comedia; por otro lado, los lugares de la primera jornada son distintos, algunas situaciones sufren cambios y las historias incidentales se retoman de diferente manera (mientras que se profundiza la relación que mantiene el rey con su hermano don Enrique, se sintetiza la parte sobrenatural). La primera y tercera jornadas son similares a lo presentado en *El rey don Pedro en Madrid*, pero la segunda es la que padece más transformaciones, el orden de los hechos es diferente, se agregan más escenas y se suprimen otras.

Los cambios que realizó Moreto a las historias incidentales repercuten, en parte, en las modificaciones que padecen las jornadas. Con respecto a la parte correspondiente a la sombra del clérigo, en *El rey don Pedro en Madrid* se plantea desde la primera jornada la relación que hay entre el monarca y la sombra. Posteriormente, se explica la razón por la cual el rey asesinó al clérigo y el motivo por el que el espectro ha venido a encontrarse con don Pedro. Los encuentros entre la sombra y el rey tienen como función revelar el carácter

belicoso de don Pedro: no le teme a las apariciones y es capaz de enfrentarse a ellas. Este asunto es tratado de manera distinta en *El valiente justiciero*, el aspecto sobrenatural tiene lugar hasta la tercera jornada y no se explora mucho el tema, excepto para exponer que se trata del clérigo que el rey mató a puñaladas y que ahora viene a advertir al rey de los designios del cielo. En esta ocasión el rey demuestra su temor, pero también revela su valentía y cólera ante la sombra.

El conflicto fraternal también se aborda de manera distinta en ambas obras. Moreto ahonda más en la relación que hay entre el rey y el conde de Trastámara, mientras que en *El rey don Pedro en Madrid*, don Enrique aparece al final como un augurio de que terminará ocupando el puesto de don Pedro. Durante toda la comedia de *El valiente justiciero* se alude constantemente al conflicto fraternal al que está sometido el rey: la presencia de don Enrique al comienzo representa una amenaza para el reinado de don Pedro, después será la imagen del buen vasallo tras reconciliarse con su hermano, quien ha decidido ignorar falsos augurios. Justamente, la introducción del rey don Pedro en la comedia es cuando está persiguiendo a su hermano.

Ambas líneas argumentales coinciden en mostrar los augurios del destino fatal de don Pedro y señalar la participación de don Enrique en la ejecución del mismo. Ahora bien, el argumento principal es la relación rey-vasallo, la cual es manejada de distinta forma en las dos comedias.

El valiente justiciero inicia con la presentación de don Tello, mostrando su personalidad y el desdén que siente ante el poder real, lo cual sentará las bases para el conflicto entre rey y vasallo que se irá desarrollando a lo largo de las jornadas, concluyendo con la demostración del poder y de la valentía del rey y con un súbdito que ha aprendido la lección. Sin embargo, *El rey don Pedro en Madrid* no profundiza en la relación de ambos personajes, lo que provoca que la figura del rey sea distinta en las dos obras.

En *El valiente justiciero* el rey mantiene una relación estrecha con don Tello, tanto porque debe castigarlo para hacer justicia y reafirmar su poder, como porque necesita demostrarle que es un hombre con valor. A lo largo de la comedia se desarrolla un vínculo

entre el rey y don Tello, que finaliza hasta el desenlace de la obra, cuando el rey lo perdona oficialmente. En *El rey don Pedro en Madrid* la relación entre estos personajes es más distante, aunque el rey muestra su justicia y su valor, los motivos cambian ligeramente, especialmente la parte del valor. En esta obra, el rey dice: “No he tenido otro deseo / sino de ver cómo corta / la espada de este infanzón” (vv. 2175-2177),⁴³ su deseo de batirse en duelo con él es motivado por la curiosidad de saber cómo se conduce don Tello con la espada y averiguar si realmente es valiente o solo un noble engreído. En la refundición de Moreto, por el contrario, el rey expone:

*REY. (Aparte.) No solo por mi justicia
ha de quedar castigada,
para ejemplo a mis vasallos,
desde loco la arrogancia;
mas también por mi valor
ha de conocer que basta
castigar su osadía
la violencia de mi espada.*⁴⁴ (vv. 2075-2082)

El rey ha castigado a don Tello por sus agravios y ahora quiere castigar su osadía por medio de su espada; don Tello ha ofendido al rey en múltiples ocasiones y lo ha acusado de ser sólo un título y no un hombre, lo cual motiva a don Pedro a que pelee con él para enseñarle de lo que es capaz. Mientras que la motivación del rey en la primera obra es una mera curiosidad y la oportunidad de enseñarle a su súbdito que su rey es un hombre valiente y de temerse, el monarca que presenta Moreto es motivado por su honor que ha sido mancillado por las ofensas de su vasallo. En el segundo caso se plantea un asunto a un nivel más personal que pone de manifiesto la personalidad de don Pedro.⁴⁵ Otro ejemplo de

⁴³ VEGA, L. de, *El rey don Pedro en Madrid*, en *Obras escogidas*, estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de F. C. Sainz de Robles, T. I, Teatro, Madrid: Aguilar, 1987.

⁴⁴ MORETO, A., *op. cit.* todas las citas de *El valiente justiciero* son tomadas de esta edición.

⁴⁵ Además, en *El valiente justiciero*, este duelo que expone esta relación más íntima se aprecia cuando don Tello se presenta ante el rey en el palacio y don Pedro deja caer su guante para ponerlo en evidencia y anticipándose a los eventos que se llevarán a cabo en la tercera jornada cuando lo enfrente:

los diferentes caracteres de ambos personajes se presenta cuando el rey visita la casa de don Tello y tras presenciar sus groserías exclama en un aparte:

*REY. (Aparte.)
¡Válgame Dios!
¿Vióse tan gran desvergüenza?
Si a puntapiés no le mato,
es porque más logro tenga
el blasón de justiciero;
que si no, aquí yo le hiciera
ver quién soy. (El valiente justiciero, vv. 826-832)*

*REY. (Ap.) ¡Hay tal desvergüenza! Dalle
cuatro torniscones quiero,
descubriéndome... Mas no,
que en otra ocasión pretendo
ilustrar con este loco
el blasón de justiciero;
y si aquí a coces le mato,
mi misma justicia ofendo,
y me infamo. (El rey don Pedro en Madrid, vv.849-857)*

En ambas, el rey se contiene y no hace nada para que a la larga perdure más el nombre de justiciero y para que el castigo de don Tello sirva como ejemplo, pero en la primera el rey se contiene para no revelar su identidad, en tanto que en la segunda el rey se

*REY. (Aparte. Yo haré que os turbéis.) Llegad.
(Deja caer un guante)
D. TELLO. A vuestros pies, gran señor...
El guante se os ha caído. (vv. 1475-1477)*

Cabe mencionar que esta escena también ejemplifica que es ambigua la línea entre hombre y cargo, pues el rey está en su palacio y debe actuar con decoro, pero en todo su encuentro con don Tello paulatinamente va perdiendo la compostura (empezando por el guante), revelando que no posee un carácter plano que se amolde con el rey ejemplar que predomina en el teatro del Siglo de Oro. Carol Bingham Kirby (*op. cit.* pág. 1010) al tocar el tema del duelo entre el rey y don Tello dice: “Este D. Pedro [el de la refundición] sí quiere castigar al noble con su propia espada, pero su motivación es emblemática (VJ, vv. 2080-87) en vez de personal, como es el caso del D. Pedro de la fuente (N, vv. 2189-91)”, con respecto a lo dicho por Bingham Kirby, yo opino que más bien es al revés.

tranquiliza para no ofenderse e infamarse a sí mismo, pues al ser el rey no debe comportarse de esa manera. La forma en que están expresadas las dos citas expone el pensamiento de cada rey: el primero no se preocupa mucho por su decoro, mientras que el segundo sí. Aunque las dos comedias presentan reyes con carácter fuerte y complejo, ambos se diferencian debido a las situaciones en las que se encuentran y las decisiones que toman. En *El rey don Pedro en Madrid* el monarca mantiene siempre un porte solemne, aunque a veces muestre su lado colérico y fiero nunca pierde la majestad, pues procura actuar con gravedad; en *El valiente justiciero*, en cambio, el rey don Pedro se comporta como rey unas veces y otras como hombre, aunque, pese a que la idea sea distinguir entre el hombre y el cargo, la realidad es que se trata de una sola persona que no se termina de definir por su decoro o por sus emociones, sino que es un todo.

2.1.2. *El valiente justiciero*: generalidades

El valiente justiciero de Agustín Moreto, aparte de ser una refundición, es una obra con sus propias características, por lo que ha llegado el momento de apreciar el contenido de esta comedia por sí misma, comenzando con la exposición de la trama.

En la primera jornada, doña Leonor le pide a don Tello que cumpla su palabra de casarse con ella. Él se niega, pues quiere por esposa a doña María, quien está por desposarse con don Rodrigo. En plena boda, don Tello secuestra a la novia, y Doña Leonor y don Rodrigo van a buscar al rey don Pedro para pedirle justicia. El rey, por su parte, se encuentra persiguiendo a don Enrique, su hermano; durante la persecución su caballo tropieza y muere dejando a don Pedro sin un medio de transporte. Doña Leonor y Don Rodrigo, que fueron testigos de la caída, se acercan a socorrerlo sin saber que se trata del rey. Cuando comienzan a conversar, ellos le cuentan su decisión de ir a ver al rey para pedirle justicia por las fechorías de don Tello; el rey se sorprende de que no le hayan informado de la existencia de alguien así. Don Pedro, fingiendo ser un caballero cercano al rey, les promete ayudarlos y dar aviso de sus quejas, pero antes decide visitar a don Tello para conocerlo. Durante su visita, don Tello se porta grosero con él, pues ignora quién es

(el rey ahora se encuentra interpretando a un hidalgo que va a ver al rey por lo de un pleito), don Pedro confirma lo que le han dicho y decide que le dará un castigo a don Tello, que demostrará que él en realidad es justiciero y no cruel, como dice la voz del pueblo.

En la segunda jornada, el Rey recibe en la audiencia a un soldado y a un contador y da muestras de su justicia y prudencia. Poco después, atiende a don Rodrigo y a doña Leonor (ellos se dan cuenta de que es el mismo hombre que encontraron en el camino), a quienes les anuncia que les hará justicia. Luego, por petición del rey, llega don Tello al salón y al ser ignorado por el rey (quien está leyendo una carta de don Enrique) se siente ofendido. Finalmente, el rey se enfrenta a don Tello con la verdad; después, intenta que don Tello cumpla la promesa que le hizo a doña Leonor, pero éste se niega a obedecer y es condenado a muerte (antes de ir a prisión se reconcilia con doña Leonor); por otro lado, don Rodrigo intenta matar a don Tello en plena corte (aconsejado por don Pedro) para vengar su agravio, y es arrestado por faltarle el respeto al rey.

En la tercera jornada, doña Leonor y doña María le ruegan al rey que cambie su sentencia, a lo que don Pedro se niega. El rey planea un encuentro a solas con don Tello para demostrarle que no sólo es un rey con poder; así que, bajo la identidad de “un hombre de Madrid”, libera a don Tello en la noche. Alejados del palacio, el rey finge que alguien viene y le da una espada a don Tello, se retira y luego reaparece como alguien desconocido; ambos caballeros se baten en duelo. El rey resulta vencedor, don Tello admite su derrota y le rinde homenaje a su rey; don Pedro lo deja libre y le pide que no regrese o de lo contrario, como rey, tendrá que hacer efectiva la sentencia de muerte. Don Tello se va y el rey regresa al palacio, pero en el camino escucha una voz (con anterioridad, don Pedro ya había oído la misma voz) y se encuentra con la sombra de un clérigo que había matado hace años. La sombra le advierte que debe construir un convento como penitencia, además, le comunica que su hermano lo matará con su mismo puñal, el cual queda clavado en la tierra; el rey se sorprende y recela del aviso sobre su hermano, a la vez que acepta fundar el convento. Don Pedro regresa al palacio (de manera paralela a esta escena, Don Enrique recoge el puñal y pretende llevárselo al rey, con lo que espera ser bien recibido), donde le

informan de la fuga de don Tello; el rey manda que lo busquen para que se cumpla la sentencia y declara su deseo de que se construya el convento. Después, llega don Enrique con el puñal, intenta abrazar al rey, pero éste cree que lo va a matar y pide que lo aprehendan, pero su hermano le ofrece disculpas y expresa su deseo de servirle como buen vasallo; ambos se contentan. Los criados de don Enrique atrapan a don Tello y lo llevan al palacio. El rey se ve en la necesidad de cumplir con el castigo merecido, pero su hermano ampara a don Tello. Finalmente, el rey perdona a don Tello y arma las parejas que se han de casar: doña Leonor con don Tello y doña María con don Rodrigo.

Ahora bien, como se puede ver, el tema del poder es muy importante en *El valiente justiciero*. Por una parte, se observa un conflicto de poder entre el gobernante y un bastardo alborotador, entre el rey legítimo y un posible usurpador; don Pedro está convencido de que su hermano está causando estragos en el reino para desestabilizarlo y, por ende, decide ponerle un fin a la situación. El caos fraternal finaliza con el perdón del rey, quien demuestra así su benevolencia, y con don Enrique dispuesto a subyugarse ante su hermano y obedecer a su monarca.

Por otro lado, se encuentra el conflicto entre el rey don Pedro y don Tello, que es más relevante debido a que es el eje principal de la comedia. Desde el inicio queda establecido el conflicto entre rey y vasallo, el cual, por cierto, es uno de los ejes dramáticos a los que solían recurrir los dramaturgos del Siglo de Oro.⁴⁶ Alrededor de este motivo orbitan el poder y el honor, conceptos esenciales en el planteamiento, desarrollo y desenlace del problema de la comedia. Frank P. Casa dice al respecto:

El eje dramático de estas obras tiene como base indispensable, como es sabido, la teórica posición del rey como señor absoluto y su supuesta naturaleza de representante de Dios en la tierra. [...] La diferencia en el tratamiento del conflicto sobre el poder y el honor es debida, en gran medida, al hecho de que, mientras el noble

⁴⁶ La variante de este conflicto es la del noble contra el villano (*Fuenteovejuna*, *El alcalde de Zalamea*), también muy popular y que no presentaba tantos problemas dramáticos como la que incluía al rey en el núcleo del problema. Ambas variantes representaban distintos niveles ideológicos.

rebelde vive lejos del rey, el noble ofendido hace parte del entorno real. La distancia física del poder real lleva al noble lugareño a subestimar el alcance de su poder; en efecto, una vez que está cara a cara con el rey, el noble se da cuenta de la inmensidad de la autoridad real y se humilla ante ella. En el caso del conflicto sobre el honor, el noble es plenamente consciente de la insuficiencia de sus recursos con respecto al poder real y por eso tiene que encontrar otra manera de defenderse y que no conlleve el desafío directo de la autoridad real. El tema, sin embargo, sufre múltiples variantes que no termine ni con el desdoro de la figura del rey ni con la afrenta al honor del noble. Las soluciones o subterfugios de que se valen los autores para evitar este escollo revelan no sólo la imposibilidad de hacer una crítica directa al monarca sino también la necesidad de sostener la dignidad personal.⁴⁷

El conflicto entre el rey y el noble puede ser de dos maneras. La primera muestra a un noble rebelde al que el rey tiene que aplacar y la segunda presenta un rey que buscando satisfacer sus deseos agravia al noble, quien no sabe cómo actuar ante la autoridad real. En *El valiente justiciero* se da el primer caso: don Pedro debe poner orden castigando a don Tello, quien ha abusado de su posición social y se ha burlado del poder real.

El rey se encuentra en la cúspide de la pirámide social, su poder procede de Dios y es absoluto; don Tello es un hombre que piensa que por su riqueza y nobleza está por encima del poder real. Entre ambos personajes hay una constante lucha de poder que termina ganando el monarca, en primer lugar, porque está en una posición jerárquica superior y en segundo porque puede emplear el poder como autoridad, como fuerza y como influencia. Lo anterior se demuestra cuando manda a llamar a don Tello y lo castiga, después cuando lo vence en el duelo y lo obliga a declararse derrotado y, finalmente, cuando estando en su casa crea una farsa que hará que don Tello se muestre tal cual es para más tarde ponerlo en su lugar.

⁴⁷ CASA, F. P., «El conflicto entre el rey y el noble: tres soluciones del tema», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2006, pág. 94.

En la comedia, don Tello se burla del poder real y se jacta de ser superior, esto se debe a que vive distanciado del rey y no teme represalias; don Pedro, por su parte, cuando reflexiona sobre lo que ocurre en Alcalá se excusa, precisamente, con la lejanía que hay entre Sevilla y la residencia del rico-hombre (“Mas como vivo en Sevilla, / de quien Alcalá está lejos, / ve sólo el sol en reflejos / esta parte de Castilla” vv. 966-969). Al final, don Tello sucumbe ante el poder del rey, don Pedro demuestra que no hay nadie por encima del monarca.

En esta obra también tienen relevancia el honor y la honra, el primero es la dignidad del individuo y el segundo es el respeto que le debe la sociedad. Estos temas son los ejes centrales del teatro del Siglo de Oro, por lo que no podían faltar en *El valiente justiciero*. Los personajes están obligados a defender su honor y a recobrar su honra si la han perdido, don Rodrigo, a quien le han quitado a su esposa, tiene el deber de vengar el agravio del que ha sido objeto, pero al no poder hacerlo es juzgado e incitado a que pelee para quitar la deshonra de su figura. Sobre la deshonra y el honor:

La causa más común de la deshonra, en la estructura dramática de la *comedia*, es de orden erótico y sexual. Concebida la mujer como pertenencia, la seducción de la soltera por el galán o el adulterio de la casada constituyen un despojo que el *pater familias* (padre, hermano o marido) no puede consentir. Las leyes del honor son rígidas a ese respecto: el agraviado ha de tomar inmediata venganza, si la ofensa es pública; o inmediata y meditada, si el agravio es secreto [...] la sociedad retiraba toda consideración al individuo que no siguiera puntualmente las sangrientas normas el código de honor.⁴⁸

De acuerdo con esto, era imperdonable que ante la magnitud de tal agravio el hombre no cobrara su honra. En la comedia don Rodrigo se excusa yendo a pedir justicia al rey, quien lo reprende y le recuerda que hay un código de honor, aunque no por eso hará caso omiso de su petición, pues su obligación como rey es devolverle su esposa.

⁴⁸ PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES M., *op. cit.* pp. 88-89.

Don Tello no sólo agravia a don Rodrigo al robarle a su mujer, también atenta contra el rey. En constantes ocasiones don Tello acusa al rey de ser un título y no alguien con valor, razón que orillará a don Pedro a demostrarle a su adversario lo equivocado que está. El honor del rey queda mancillado por don Tello, quien lo hace objeto de varias deshonras, las cuales don Pedro irá vengando.⁴⁹

Con respecto a la historia, los problemas planteados encuentran su resolución en el desenlace: don Tello es perdonado, el rey se reconcilia con su hermano y las parejas quedan conformes, hay un final feliz. Moreto maneja bien la intriga, el personaje del rey al asumir distintas identidades en la primera y tercera jornada permite mantenerse oculto de los otros personajes y lograr sus objetivos (obtener información, liberar a don Tello y pelear con él). Gracias al cambio de identidad del rey, la historia avanza y los conflictos se van resolviendo.

En *El valiente justiciero* se presentan temas destacados del teatro del Siglo de Oro, tales como el honor y la honra. Moreto plantea y desarrolla satisfactoriamente el conflicto entre el rey y el vasallo y maneja adecuadamente la intriga.

2.3. El rey don Pedro en el teatro del Siglo de Oro

Pedro I el Cruel o el Justo (Burgos, 1334-Montiel, 1369) fue rey de Castilla de 1350 a 1369; al ser hijo legítimo de Alfonso XI lo sucede en el trono tras su muerte, sin embargo, su reinado estuvo marcado por las constantes disputas que hubo por el poder real. Pedro I contó con la oposición de los nobles y con la de sus hermanastros; su gobierno padeció rebeliones y vio el comienzo de una guerra civil que luego se convirtió en internacional, debido al tratado de Londres. Finalmente, en 1369, mientras se negociaba la paz en la

⁴⁹ Como se puede observar, el poder y la valentía juegan un papel muy importante tanto en la obra como en la figura del rey, razón por la cual serán estudiados más detenidamente en el siguiente capítulo.

tienda de Du Guesclin, don Pedro es asesinado por su hermanastro don Enrique, Conde de Trastámara, quien se proclama rey.⁵⁰

Pedro I de Castilla fue llamado el Cruel o el Justo por sus detractores y defensores, respectivamente; mientras la tradición popular clamaba que Pedro era un rey justiciero, Pedro López de Ayala lo retrata en su crónica como un monarca cruel. Esta contradicción se debe en gran medida a que Enrique II, tras tomar el trono se encargó de crear una imagen de su antecesor acorde a sus propósitos, la cual contrasta con la del pueblo, que recordaba a su antiguo rey como alguien justo.

En el romancero comienza la tradición literaria de la figura de don Pedro, con las versiones populares a su favor y las cultas en su contra, estas últimas, creadas por los partidarios de Enrique, son las que más sobrevivieron al paso del tiempo y de las que se tienen registros, en tanto que las que apoyaban a don Pedro se han perdido, seguramente acalladas por los opositores; sin embargo aún se conservan algunos romances y “es seguro que en el Siglo de Oro todavía se conocían muchos de ellos, lo que nos parece demostrado [...] por el hecho de que la mayoría de los episodios de la vida de D. Pedro referidos en los dramas de esta época [...] no figuran en ninguno de los romances que conocemos.”⁵¹

Las comedias del Siglo de Oro que presentan al rey don Pedro se inclinan a alguna de las posturas que retrata, ya sea el lado justiciero o el cruel, pero permea un aire de reivindicación de la figura del monarca. José R. Lomba y Pedraja enumera los siguientes motivos dramáticos a los que los dramaturgos recurren para las comedias sobre el rey don Pedro: el carácter violento del rey, las luchas incesantes con sus hermanos bastardos, sus amores, sus venganzas dentro de su propia familia, las terribles predicciones sobre su muerte y la tragedia de Montiel.⁵² Lope de Vega fue de los primeros en incluir a don Pedro

⁵⁰ Resulta interesante el hecho de que don Enrique suba al trono como Enrique II y que continúe el linaje de los reyes de Castilla, considerando que él era un bastardo y asesinó al rey legítimo de Castilla, Pedro I.

⁵¹ MOYA, G., *Don Pedro el Cruel: biología, política y tradición literaria en la figura de Pedro I de Castilla*, Madrid: Ediciones Jucar, 1975, pág. 253-253 (La Vela latina, 33: Historia).

⁵² LOMBA Y PEDRAJA, J. R., *op. cit.*

en sus comedias (*La niña de plata*, 1607-12; *La carbonera*, 1620-26; entre otras), al respecto Rebeca Sanmartín Bastida, dice:

Lope de Vega había hecho participar a este personaje en siete de sus comedias, de las cuales en las propiamente históricas se caracterizaba por su ambición, soberbia y alo justiciero, mientras que en las amorosas se constituía simplemente en un personaje «galán», con alguna que otra huella de su antiguo carácter.[...] Desde los dramas de Lope, la figura del Rey «Cruel» se hará sumamente popular, especialmente por su talante justiciero con nobles altaneros y por su *respeto* a los concejos castellanos.⁵³

Gonzalo Moya, por su parte, comenta:

Están estas obras del Fénix de los Ingenios estructuradas como la mayoría de las suyas: hay en ellas una trama amorosa bastante liviana que en algunos casos sirve para mostrar a D. Pedro en su generosidad y en otros constituye sólo el entramado sobre el que se tejerá un tema político en el que hay una serie de escenas bufas a cargo de criados y ayas para entretener al público de poca hondura intelectual.⁵⁴

Andrés de Claramonte (*Deste agua no beberé*), Juan Ruiz de Alarcón (*Ganar amigos*, 1617), Calderón de la Barca (*El médico de su honra*, 1637), Antonio Enríquez Gómez (*A lo que obliga el honor*, 1642), Luis Vélez de Guevara (*El diablo está en Cantillana*, 1622) y Agustín Moreto (*El valiente justiciero*), entre otros, fueron los autores que escribieron alguna comedia retratando la figura del rey Pedro I de Castilla, unas veces presentándolo como un monarca cruel y otras como justiciero.

Algunas de las comedias en las que se trata la relación entre el rey don Pedro y su hermano don Enrique son: *Ganar amigos* de Juan Ruiz de Alarcón, *Los Ramírez de Arellano* (1599-1608) y *La niña de plata* de Lope de Vega. En las dos primeras don

⁵³ SANMARTÍN BASTIDA, R., «Un viaje por el mito del rey “Cruel”: la literatura y la historia después del romanticismo», *Revista de literatura*, Tomo 65, 129, 2003, pág. 69 [consultado el 20 de septiembre de 2014 en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/164/175>]

⁵⁴ MOYA, G., *op. cit.*, pág. 259.

Enrique está enemistado con el rey, mientras que en la última se muestra una relación amistosa entre ambos personajes. En *Ganar amigos* don Pedro es representado como un rey severo, pero justo y en *Los Ramírez de Arellano* se menciona la legitimidad del trono de don Pedro y se expone que el pueblo prefería como monarca a don Enrique, ya que el rey actual era cruel. En *La niña de Plata* don Pedro actúa como un rey ejemplar e incluso se muestra flexible ante los desvaríos de su hermano el conde de Trastámara.

El diablo está en Cantillana de Vélez de Guevara y *A lo que obliga el honor* de Antonio Enríquez Gómez, por su parte, son ejemplos de comedias en las que don Pedro aparece como un galán enamorado. Vélez presenta un rey joven que, aunque está casado, quiere pasar el rato con bellas damas, no le importa valerse de su autoridad para conseguir lo que desea y al final se reforma por el bienestar de su esposa, de sus vasallos y de su reino. En *A lo que obliga el honor* el rey está enamorado de doña Elvira y desea conseguir su amor por cualquier medio, en esta obra el rey es llamado el Cruel.

En *El valiente justiciero* aparecen los rasgos de cruel y justiciero, el rey don Pedro hace justicia, pero con tal severidad que el pueblo lo llama sangriento y cruel. Al final, el rey se erige como un monarca justiciero que ha restaurado el orden. En la comedia también se muestra el conflicto entre don Pedro y su hermano don Enrique, y el augurio que dice que éste último matará al primero y ocupará su lugar. Sobre la imagen del rey don Pedro que hace Moreto, Lúculo [Salvador Bermúdez de Castro] expresa:

Entre los grandes poetas que han presentado en el teatro el carácter tan dramático como difícil del rey don Pedro, ninguno ha sabido comprenderlo mejor, dibujarlo con tanta claridad y pureza, pintarlo con tan sorprendente colorido. Aquella mezcla de encontradas pasiones, el amor a la justicia llevado hasta la crueldad, los instintos más fieros, animando a aquel alma de desordenada energía, todos esos toques valientes y profundos que iluminan la historia en vez de

alterarla, puede sin temor de decirse que son más verdaderos que ella.⁵⁵

El personaje que presenta Moreto es mostrado como aquella representación del rey Pedro I de Castilla que consigue integrar y combinar magistralmente la personalidad tan compleja del monarca histórico.

En suma, la figura del rey don Pedro resultaba atractiva para los dramaturgos del Siglo de Oro por su carácter, por su faceta amorosa y por los conflictos familiares y de poder que rodearon su vida, los cuales proporcionaban suficiente material para las comedias ya fueran netamente históricas, o no.

⁵⁵ LÚCULO [Salvador Bermúdez de Castro], «Teatro de la Cruz. *Rey valiente y justiciero o El ricohombre de Alcalá*» en *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, estudio introductorio, selección y edición de M. J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca: Almar, 2000, pág. 293. [el artículo es retomado para esta edición de la publicación original en *El Iris. Periódico artístico y literario*, 1841, T. I. (febr.-jun.), pp. 320-322]

CAPÍTULO III

El Rey don Pedro en *El valiente justiciero de Moreto*

El análisis de la figura dramática implica la identificación de los elementos que conforman al personaje para conocerlo a fondo; a lo largo de toda la obra salen a la luz todo tipo de informaciones que son vitales para este propósito, algunas son de manera explícita (acotaciones, diálogos) y otras de forma implícita (la fisonomía, los gestos, la indumentaria, etc.).⁵⁶ Para el análisis del rey don Pedro se consideraron dichas informaciones, con las cuales fue posible caracterizar al personaje, identificar sus motivos y objetivos, y ver su interacción con las demás figuras dramáticas, para así conocer a fondo al personaje y mostrar la construcción que Moreto hace del rey.

El personaje del rey don Pedro en *El valiente justiciero* encarna la imagen del rey lleno de virtudes que es justo, prudente y piadoso; sin embargo, también es propenso a dejarse llevar por sus emociones; se trata de un personaje que guarda el decoro, pero que en ciertas ocasiones tiene problemas para contenerse cuando es dominado por la cólera.

A lo largo de la obra, el rey buscará demostrar que es justiciero y no cruel, que su poder es absoluto y que es un hombre bizarro⁵⁷ y no sólo un título. Moreto presenta la figura de un rey justo, aunque severo, y la de un caballero con valor, aparece en el personaje, pues, una dualidad cargo/hombre: no sólo es rey, sino que también es hombre.

A continuación se abordará el carácter del rey, su poder y su bizzaría.⁵⁸

⁵⁶ ALONSO DE SANTOS, J. L., *La escritura dramática*, 3ra. ed., Madrid, Castalia; CEBALLOS, E., *Principios de construcción dramática*, México: Fideicomiso de la Cultura México-Estados Unidos, 1995; SPANG, K., *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: Eunsa / Ediciones Universidad de Navarra, 1991; STANISLAVSKI, C., *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza, 1985.

⁵⁷ Tal como indica el Diccionario de la Real Academia Española, en español “bizarro” significa “valiente”; este término suele ser empleado con el sentido de “raro o extravagante”, debido a un calco semántico del inglés y del francés *bizarre*.

⁵⁸ Esta separación entre el carácter, el poder y la bizzaría del rey, se debe a que el primero tiene que ver con los rasgos que conforman al monarca, de acuerdo a su caracterización, mientras que los otros están vinculados con los motivos y objetivos del rey, los cuales repercuten directamente con el conflicto entre don Pedro y don Tello.

3.1. El carácter

3.1.1. Decoro

El rey don Pedro actúa de acuerdo con su posición jerárquica, mantiene una postura solemne e intocable, esto se aprecia en la segunda jornada y parte de la tercera donde la acción se desarrolla en el Alcázar de Madrid, espacio en el cual el rey se comporta con el decoro que demanda su cargo. El rey se encuentra en un lugar que lo obliga a mantener un semblante imperturbable y una postura firme y seria que revelan su majestad.

En la audiencia del Alcázar el rey recibe a varios personajes y los atiende con un porte solemne; esta actitud contrasta con la que se presencié en la jornada anterior, cuando el rey se desenvolvía más libremente con el resto de los personajes, debido a que se encontraban lejos de la corte y todos desconocían su verdadera identidad, lo cual le permitió asumir otros papeles cambiando el decoro real por el de un privado y un hidalgo; por eso, durante las audiencias, quienes lo conocieron en Alcalá se sorprenden y constatan las diferencias:

*INÉS. ¡Qué severidad, Señora!
¿Si hace nuestra fantasía
la majestad en los reyes?
Porque cuando allá en la villa
le vimos, me pareció
tan hombre, que yo podía
determinarme a tentarle;
y acá es una estatua viva,
que yo pensé al escucharle
que hablaba de la otra vida.*

*DOÑA LEONOR. Tanto el oficio de rey
a la persona autoriza,
que se ve como deidad
al que como rey se mira. (vv. 1302-1315)*

Tras haber visto al rey en el palacio, Inés y doña Leonor hablan sobre él percatándose de que el tener plena consciencia de quién es el rey, hace que lo vean de manera diferente a cuando creían que sólo era un caballero al servicio del monarca, un hombre más. Doña Leonor menciona que la majestad en el hombre hace que a quien se ve como rey se le vea como deidad y, precisamente, los reyes son dioses en la tierra, por lo que, al igual que la divinidad causa un impacto en los mortales, los reyes provocan lo mismo en sus súbditos. Es significativo que sea Inés quien diga que cuando vio al rey en el campo podría haberse determinado a tentarle al pensar que era un simple hombre, pues doña Leonor al ser una dama no podría hacer un comentario tan atrevido, en cambio Inés al ser una criada puede expresarlo con toda ligereza, consiguiendo hacer hincapié en las dos figuras del monarca: un hombre y un rey-Dios. Más adelante, cuando doña Leonor va a suplicarle al rey que no castigue a don Tello, dirá:

DOÑA LEONOR. La pena mía

no puede, Señor, venir

sino a pedirlos a vos;

que si os mira como a Dios,

fuerza es que venga a pedir.

REY. Justicia me habéis pedido,

y ya la he mandado hacer.

DOÑA LEONOR. Pues lo mismo viene a ser,

Señor, lo que agora pido;

Pues, según de vos se indicia,

por ser imagen de Dios,

lo mismo ha de ser en vos

la piedad que la justicia.

Pues si arrepentido el hombre

llegáis, gran Señor, a ver,

tener piedad es hacer

justicia con otro nombre. (vv. 1892-1908)

Doña Leonor le dice a don Pedro que se le ve como Dios y que por lo tanto viene a pedirle algo, el rey le recuerda que ya le ha pedido justicia y que él ya la ha mandado a hacer. Doña Leonor contesta que lo que le viene a pedir es lo mismo y, puesto que es la imagen de Dios, en él la justicia y la piedad son iguales. El rey, como Dios, es justo y piadoso.

Una vez que el rey rechaza la petición y manda que las damas se retiren, éstas dicen:

DOÑA LEONOR. ¡Qué entereza tan extraña!

DOÑA MARÍA. ¡Qué semblante tan severo!

INÉS. (Aparte.)

Y ¡qué acedo de palabras!

DOÑA LEONOR. Temblando voy de su vista. (vv. 2068-2071)

La imagen que el rey les muestra a sus súbditos es severa, firme e impenetrable, las lágrimas de las damas al suplicar no lo han conmovido, al contrario, lo han fastidiado. El rey habla con autoridad, sus palabras son concisas “Justicia me habéis pedido, / y ya la he mandado hacer” (vv.1897-1898), el rey cumple con su deber, pero no cambia de parecer una vez que ha decidido algo.

Varios elementos influyen en el comportamiento adusto del rey: la consciencia de los personajes al saber que se dirigen ante su monarca, la relación que tuvieron con él antes, las razones que los llevan a verlo y el lugar (el palacio). Todo esto acentúa la majestad del rey, el decoro demanda que hable y actúe con gravedad, como aconsejaba Lope, pero don Pedro no sólo representa cualidades que corresponden a su cargo, sino que tiene la intención de marcar una diferencia entre el hombre que los personajes vieron caer del caballo y aquel que es su soberano. Cuando llega don Rodrigo a la audiencia, exclama:

DON RODRIGO. A vuestras plantas, Señor...

Mas ¡qué miro!

REY. No os turbéis;

alzád, decir, ¿qué queréis?

DON RODRIGO. Reverencia es el temor;

pero ya habiéndoo mirado,

pues de mi queja noticia... (vv. 1058-1063)

Don Rodrigo se turba ante la presencia de don Pedro, primero porque descubre que se trata del mismo hombre a quien le contó sus quejas en Alcalá y, segundo, porque se trata del rey, y como bien dice “reverencia es el temor”. Don Rodrigo, al igual que doña Leonor e Inés, se sorprende de que el caballero que se cayó del caballo sea su rey, puesto que en ambas situaciones revela rasgos diferentes y más aún, porque lo que dijeron en el campo cobra más importancia. Caso similar es la reacción de don Tello cuando llega al palacio y ve a don Pedro: “Sin mi estoy de haberle visto” (vv. 1426), causa por la que deja su altanería y arrogancia y hace todo lo posible por llamar su atención.

Como se puede observar, cuando don Pedro ejerce sus funciones como monarca del reino se comporta con rigor ante sus vasallos y siempre procura conservar el decoro que exige su estatus, tal es el caso cuando le notifican que don Tello ha huido, a lo que responde:

*Grande fue su atrevimiento.
Haced que luego le sigan;
que ha de ser el escarmiento
de Castilla su castigo. (vv. 2650-2653)*

Don Pedro fue quien, bajo nombre de caballero, liberó a don Tello, sin embargo, como rey su deber es castigarlo. El rey no pierde el temple ante la noticia de la huida y ordena que lo busquen para que reciba su castigo; actúa como se espera que lo haga el gobernante. Poco después, don Pedro es informado de que los criados del conde de Trastámara encontraron a don Tello y que ya lo traen, el rey expresa en un aparte su pesar: “Mucho lo siento, / porque es preciso que muera” (vv. 2714-2715), no tiene otra alternativa que castigarlo, así que en alto expresa:

*Gutierre, llévenle luego
a ejecutar la sentencia.
No entre aquí, y el privilegio
de verme la cara alegue. (vv. 2722-2725)*

El rey se mantiene firme ante su deber. Finalmente, don Enrique decide amparar a don Tello, aboga por su vida y le pide a don Pedro que sea el primer premio que le dé como muestra de su reconciliación, a lo que el rey acepta (“Muy poderoso es tu ruego, / hermano; su vida es tuya” vv. 2734-2735), tanto porque se lo pide su hermano, como porque se siente aliviado de no tener que castigar a don Tello, con quien ya había quedado en paz.

Don Pedro actúa con decoro, su figura, su forma de expresarse y su manera de proceder están acorde con su posición, no obstante, en el fondo su personalidad es más profunda que simplemente ceñirse al decoro propio de su estatus, como se verá más adelante. Además, las diferencias que notaron los personajes entre el hombre alejado de la corte y el que conocieron en el palacio o el hecho de que el rey tenía que castigar a don Tello, aunque no lo deseara, ponen de manifiesto que el monarca está dispuesto a mantener una imagen impecable. El rey tiene que actuar como tal, pero don Pedro presenta una forma de pensar particular que no siempre armoniza con su cargo, por lo que se esmera por reforzar la idea de un rey intocable que impresiona a quien lo ve y oye.

3.1.2. Virtudes

Los reyes deben ser ejemplo para su pueblo, pues lo que el rey haga lo imitarán los demás, por lo tanto tienen que ser virtuosos para que no se propaguen los vicios. En *El valiente justiciero* don Pedro es prudente, sabio, modesto, justo y piadoso. Le interesa la tranquilidad y el orden público, su justicia se aplica con tal rigor que en el reino se ha ganado fama de cruel y sangriento, aunque él asevera que sus castigos son proporcionales a los agravios cometidos. El rey es accesible a todos aquellos que soliciten una audiencia con él, a todos trata con igualdad siempre viendo a la persona y no a su riqueza o posición jerárquica. A la hora de distribuir mercedes y castigos demuestra ser prudente y justo.

Cuando el rey recibe en la audiencia a un soldado y a un contador, se observa lo mencionado anteriormente. El soldado es el primero en hablar, se presenta, menciona que es un capitán que tiene veinte años de experiencia, que ha peleado contra los moros y que en toda su vida militar no ha encontrado riquezas sino miseria; es un hombre pobre que lo

único que reclama es un modo de vivir por todos sus servicios prestados, ya que hasta ahora sólo ha conocido la manera de morir. El contador, en cambio, cuenta que don Pedro hace tiempo le dio la administración de las alcabalas de Jaén en agradecimiento al buen servicio que le brindó su padre, quien fuera el contador del rey. La petición del contador es que don Pedro le dé un mejor trabajo para que mejore de partido, a lo que el rey le replica: “Y ¿es servicio enriquecer?” (vv. 1025); don Pedro no está conforme con la solicitud del contador:

*No es sino pedir de vicio,
pues me alegáis por servicio
lo que por premio os he dado.
Si justa merced fue aquella,
y la estáis gozando ya,
servirla bien servirá
de conservaros en ella.
No llaméis a la desdicha
y vuestro oficio gozad;
que tener comodidad
no es menester, sino dicha.
A ese capitán le den
aquesa administración. (vv. 1027-1039)*

El rey habla prudentemente: el soldado quien ha prestado sus servicios valientemente durante tantos años merece lo que pide, es justo; mientras que el contador, quien goza de un premio que no se ha ganado por sus propios méritos, pide algo por lo que no se ha esforzado, eso es ambición y desfachatez. El rey habla y actúa con justicia, recompensa a quien lo merece y aplaca al perezoso y vividor.

Cada uno demuestra dos aspectos diferentes, en tanto que uno representa la imagen del vasallo que toda su vida ha prestado sus servicios al rey sin obtener recompensa alguna y viviendo pobremente, el otro representa al súbdito que sin esforzarse ha conseguido una posición estable que le reporta beneficios gracias a los servicios de terceros. El rey, como

buen gobernante, escucha a ambos en igualdad de condiciones, valora sus peticiones y con su buen juicio procede con justicia.

Poco antes de que el soldado y el contador se vayan, el primero dice:

*SOLDADO. Logres tu reino en sosiego
La edad de Matusalén;
Y pues hoy tal dicha gano,
Sea cabal el interés,
Dándome, Señor, los pies.
REY. No os daré, sino la mano.
(dale la mano) (vv. 1048-1053)*

El soldado agradece la merced recibida alabando al rey y pidiéndole que le dé los pies, el rey le da la mano. El hecho de que don Pedro le ofrezca la mano revela su humildad; no sólo es una “estatua”, también es un rey benigno.

En la audiencia el rey recibe a muchos personajes, ante ellos da muestras de ejemplaridad, realiza su trabajo impecablemente, siempre está dispuesto a escuchar a sus vasallos y a proceder en consecuencia dependiendo de lo que merezcan las peticiones. Cuando doña Leonor va a pedirle al rey que sea piadoso con don Tello, empieza su diálogo expresando que teme enojar al rey, pero éste le dice que no importa:

*La petición que no es buena
nunca ofende la razón;
que una injusta petición,
negándola, se condena.
Y aunque la vuestra haya sido
no justa, escucharla es ley;
que a una y otra debe el Rey
tener igual el oído.
Que él por si nada resuelve;
mas con cuerda distinción
deja entrar a la razón,
y a la sin razón la vuelve. (vv. 1917-1928)*

Con estas palabras don Pedro revela su sensatez, actúa con autoridad y de acuerdo a las leyes, su deber es oír a sus vasallos y, en lo posible, alivia sus males si la petición es justa y lo amerita. Sabe cómo debe responder ante las demandas, como ya se vio con el soldado y el contador, y ahora lo demuestra con doña Leonor.

Cabe mencionar que, pese a que el rey está sujeto a las leyes, éste puede cambiarlas según le convenga. Cuando el rey quiere que don Tello cumpla su palabra de casarse con doña Leonor, éste se niega y agrega que no le pueden castigar por negarse a contraer matrimonio, debido a leyes que anteriores reyes hicieron para proteger a los ricos-hombres como él. Don Pedro le contesta:

REY. ¿Serán más reyes que yo?

DON TELLO. No, Señor.

REY. Pues si lo mismo

soy yo que ellos, de la ley

es árbitro quien la hizo,

y yo la sabré guardar

cuando importe a mis motivos. (vv. 1721-1726)

Don Pedro se enoja y cuestiona si él no es más rey que sus antecesores, expresa y deja claro que puede cambiar o ajustar las leyes de acuerdo a su conveniencia. El rey no puede permitir que sus vasallos se alcen y lo contradigan, él es la autoridad y no hay nadie igual ni por encima de él. Al final, la sentencia la da más por todas las groserías, ofensas y contestaciones que don Tello le ha hecho, que por hacerle justicia a doña Leonor y a don Rodrigo.

Otro ejemplo de la relación entre el rey y las leyes se da cuando don Rodrigo llega a la audiencia a pedir justicia: el rey le dice que debió haber defendido a su esposa con su espada; don Rodrigo se admira de que el rey le diga eso, a lo cual éste replica:

No va contra la justicia

el que defiende a su esposa;

y habiéndolo ya intentado,

*de no haberlo conseguido
quedaba más ofendido,
más veníais más honrado;
que yo, atento a la razón,
podré mandarle volver
a ese hombre vuestra mujer,
pero no a vos la opinión. (vv. 1096-1105)*

En este diálogo, don Pedro manifiesta que don Rodrigo debió haber reñido con don Tello para recuperar a su esposa. También declara que, como rey, es claro que hará justicia y le devolverá su mujer; mas ya no podrá devolverle la opinión de honrado. Sus palabras, por un lado, desvelan la dualidad cargo/hombre, debido a que habla como monarca y como caballero; por otro, contrasta con lo que le dijo a don Tello en Alcalá, cuando fingiendo ser un simple hidalgo yendo a ver al rey por lo de un pleito, desechando la idea de don Tello de arreglarlo con la espada, dice: “La ley es bien que obedezca; / ya el Rey en Madrid, está” (vv. 743-744). Esta diferencia de pensamiento se debe a que ante don Tello tiene que establecer y fijar la idea de que no se deben violar las leyes y, más aún, cuando el rey se encuentra tan cerca; en cambio, en el palacio las palabras del rey a don Rodrigo demuestran que el primero sabe que existen ciertos códigos que deben seguir los caballeros, de tal modo, era imperativo que don Rodrigo por su cuenta hubiera cobrado su esposa y su honra.

En la escena de la casa de don Tello, la postura de éste es de obtener justicia por propia mano, mientras que don Pedro tiene por intención expresar que no se debe olvidar que hay un rey y que es obligación del súbdito obedecer sus leyes e ir a pedirle justicia, puesto que es el único capaz de hacerla. El discurso del rey tiene el objetivo de recordarle a don Tello que hay un monarca al que se debe respetar, que hay leyes y nadie está exento de ellas, aunque sea un hombre acaudalado.

Uno de los rasgos principales del personaje del rey en la comedia es que es justo y piadoso. En *El valiente justiciero*, don Pedro dará ejemplo de justicia al castigar a don Tello por todos los agravios cometidos, mientras que demostrará piedad al perdonar a don

Enrique: “que en él y en Tello han de ver / mi castigo y mi perdón / juntos” (vv.1881-1883). Ante un pueblo que lo considera cruel y sangriento, que lo cree un tirano que no se condele de sus padecimientos y que se ha forjado la idea de que no es justo ni piadoso, el rey pretende demostrarles en las figuras de don Tello y de su hermano, la justicia y la piedad.

El rey es el encargado de hacer justicia; él mantiene el orden y restablece el equilibrio cuando es necesario. Don Pedro demuestra ser justo y prudente, aunque es severo y rígido siempre está dispuesto a escuchar a sus vasallos y a aplicar las leyes, castiga a los tiranos como don Tello y recompensa a los que lo merecen, como el soldado. El rey cumple con su deber, pero en casos como en los de don Rodrigo revela poseer un pensamiento que va más allá de ser un monarca ejemplar. Como se verá en el siguiente apartado, el personaje del rey don Pedro no sólo se limita a ser un espejo de virtudes, sino que también es un ser complejo que demuestra ser alguien que puede sucumbir ante sus emociones y perder el decoro.

3.1.3. Emociones

Como ya se mencionó anteriormente, el rey guarda el decoro correspondiente a su cargo (especialmente cuando se encuentra en el palacio); sin embargo, cuando sus emociones lo dominan revela una imagen más humana que dista mucho del temple real que debería representarlo en cada momento.

El rey don Pedro no sólo es un soberano lleno de virtudes y despojado de vicios, se trata de un hombre que trata de contenerse para no caer presa de sus emociones a las cuales está predispuesto como cualquier ser humano. El rey procura mantener el decoro, es prudente, justo y piadoso, pero también tiene un pasado turbulento, conflictos con sus hermanos y una fama que lo tacha de cruel y sangriento. Don Pedro representa una imagen imperturbable que oculta un hombre de ánimos fuertes que puede dejarse llevar por lo que siente.

Un claro ejemplo es cuando don Tello llega al palacio por mandato del rey, quien lo hace esperar en la audiencia y, una vez que se le presenta, don Tello se da cuenta que es el hidalgo Aguilera, a quien recibió en su casa y trató con grosería e, incluso, insultó en su presencia sin saberlo. Don Tello trata de llamar la atención del rey, pero en cada intento éste lo ignora. Perejil dice: “Álcese el buen Aguilera” y “Tampoco el buen Aguilera / usa en su casa el dar silla” (vv. 1432 y 1442-1443), comparando su actitud con la de don Tello en la escena de la visita en su casa. Por fin, don Pedro le pregunta su nombre, pero sólo escucha su respuesta y se marcha; el que el rey ignore a don Tello es parte de su castigo: lo está poniendo en su lugar. Don Pedro es quien manda y decide qué hacer, cómo, cuándo y dónde; todos los agravios que don Tello le hiciera en su casa se los hará pagar.

Don Tello, por su parte, está impactado e indignado de que el rey lo trate así e intenta irse, pero don Pedro se lo impide; como Dios, el rey es alguien omnipresente. Don Tello tras ser detenido contradice su antigua actitud de fanfarronería, pues se turba ante la presencia y la majestad del rey, aunque lo niega:

DON TELLO. Yo no me turbo.

[...]

REY. (Aparte. Yo haré que os turbéis) Llegad.

(deja caer un guante)

DON TELLO. A vuestros pies, gran Señor...

El guante se os ha caído. (vv. 1472, 1575-1477)

Don Pedro va a hacer que don Tello se desestabilice, va a contrariarlo continuamente para que revele su verdadero ser, irá socavando de a poco su actitud con la intención de que cuando acabe el encuentro don Tello quede preso. El rey deja caer su guante intencionalmente a los pies de don Tello, quien desconcertado lo recoge. El gesto de tirar el guante y hacer que don Tello lo recoja es de gran relevancia, pues aunque el rey lo hace con la intención de turbarlo, es un acto que anuncia el duelo que tendrán después. Don Pedro reta a duelo a don Tello por todas las ofensas que le ha hecho, el rico-hombre al recoger el guante acepta sin saberlo, sin ahondar en los actos del rey y de los suyos propios,

debido a que está más preocupado por lo que el rey le está diciendo en ese momento con respecto a sus delitos:

*REY. En fin, ¿vos sois en la villa
quien al mismo Rey no da
dentro de su casa silla:
el rico-hombre de Alcalá,
que es más que el Rey en Castilla?
¿vos sois aquel que imagina
que cualquiera ley es vana?
sólo la de Dios es digna;
mas quien no guarda la humana,
no obedece la divina.
¿Vos quien, como llegué a vello,
partís mi cetro entre dos,
pues nunca mi firma o sello
se obedece, sin que vos
deis licencia para ello?
¿Vos quien vive tan en sí,
que su gusto es ley, y al vellas,
no hay honor seguro aquí
en casadas ni en doncellas?
Esto ¡lo aprendéis de mí! (vv. 1488-1507)*

El rey le dice sus verdades a don Tello (que no da silla al rey, que desdeña la ley y cree que sólo es digna la del cielo, que parte su cetro en dos, que roba esposas) y le reclama sorprendido que cómo es posible se diga que esas cosas las ha aprendido de él. El rey prosigue con su discurso:

*Esto sabed, ya que no
os lo ha enseñado la ley,
que vuestro error despreció;
porque después de ser rey,
soy el rey don Pedro yo.
Y si a la alteza pudiera*

*quitar el violento efeto,
cuyo respeto os altera,
mi persona en vos hiciera
lo mismo que mi respeto.
Pero ya que desnudar
no me puedo el ser de rey,
por llegároslo a mostrar,
y que os de castigar
con el brazo de la ley.
Yo os dejaré tan mi amigo,
que no darne cuchilladas
queráis; y si lo consigo
a cuenta de este castigo
tomad estas cabezadas.
(dale contra un pote y vase) (vv. 1523-1542)*

Don Pedro le anuncia que él es el rey y está por encima de todos y que si no fuera por su cargo ya le estaría enseñando el respeto que le merece. Agrega que está enojado y admite que no puede despojarse de su título (al menos en ese lugar y tiempo) y enfrentarlo como cualquier otro caballero, por lo que no tiene otra opción que demostrárselo con la ley. Don Pedro lo pone en su lugar, lo amonesta y, finalmente, ya con el ánimo exaltado, lo golpea contra un poste y se retira. Es notable que el rey golpee a don Tello, pues no sigue el decoro, no es algo propio de un rey; con dicha acción confirma que al igual que todos es un hombre presa de la cólera.

En otra ocasión, cuando doña Leonor le reitera su ruego al rey de que se apiade de don Tello, éste le responde:

*La petición, que propuesta,
no me ofendió, replicada,
merecerá de mi enojo
el castigo... (vv. 2063-2066)*

El rey tiene que escuchar todas las peticiones porque es su deber, pero una vez que ha tomado una decisión sobre un tema le molesta que los súbditos insistan en que cambie su veredicto. Don Pedro transmite una ligera advertencia: si vuelve a escuchar otro ruego, desatará su enojo transformado en castigo. Pese a que don Pedro conoce perfectamente cómo actuar ante los protocolos, a veces no logra impedir que sus emociones afloren, por eso trata de contenerse, pero está consciente de que puede explotar ante asuntos que no son de su agrado o van en contra de sus deseos.

Lo anterior también se aprecia cuando se encuentra con la sombra del clérigo que mató hace varios años. Don Pedro escucha una voz que dice que el rey ha de ser “piedra en Madrid”, él lo toma por una alucinación y decide ignorarla marchándose al palacio, mas aparece la sombra y lo detiene; la sombra exhorta al rey a que se quede, don Pedro se muestra valiente aunque irritado. El fantasma le pide que se siente con él. El rey primero declina la oferta, pero cuando su valor queda comprometido, se sienta a charlar con la sombra, quien manifiesta: “Yo, Nerón soberbio, / soy el clérigo a quien diste / de puñaladas” (vv. 2552-2554). No queda clara la causa del asesinato del clérigo ni de lo que defendía, pero el rey afirma que lo hizo porque el eclesiástico cometió un atrevimiento. El asesinato del clérigo es otra prueba de que don Pedro es alguien bizarro que se conduce como cualquier otro hombre.

Después de presentarse, la sombra le quita el puñal a don Pedro y le advierte que los designios del cielo son que con ese puñal don Enrique le dará escarmiento a Castilla; el rey se asombra de que el cielo lo sentencie a muerte a manos de su hermano, sorprendido pide el puñal, pero la sombra lo deja caer y queda clavado en el tablado. Don Pedro perturbado exclama: “Si te pudiera matar / otra vez, te hubiera muerto” (vv. 2567-2568). El clérigo le comunica que el cielo le pide, además, que como penitencia funde un convento de monjas en ese lugar, el cual será “piedra en Madrid”; el rey lo promete. Al final del encuentro, el rey expresa:

Vive Dios, que, a ser posible,

*te hiciera átomos mi aliento.
 Más ¡válgame Dios! ¿qué digo?
 haré edificar el templo,
 porque por él se revoque
 lo que me amenaza el cielo. (vv. 2593-1598)*

El rey está irritado por la actitud de la sombra, si no fuera porque el cielo le manda un aviso, lo volvería a matar; el rey debe temer el poder del cielo, el único capaz de juzgarlo, por consiguiente, tiene que acatar los designios de Dios.

En estas escenas aparece un rey que vive y siente, que procura contenerse y no desbordar sus emociones, labor que resulta difícil para alguien que es muy dado a la furia cuando las cosas le afectan. Moreto presenta un monarca que no puede despojarse de su lado humano para ejercer su cargo y no es tan perfecto como debería ser; por el contrario, es visceral. El rey don Pedro mantiene el decoro, es contenido, intocable, pero también es un hombre pasional que se deja llevar por sus emociones y actúa como cualquier otro caballero, dejando a un lado la investidura del soberano. Es rey y hombre a la vez, pero la línea que separa a uno y otro es ambigua.

Rey don Pedro	
Decoroso Rey-Dios Espejo de virtudes: Justo Piadoso Prudente	Propenso a dejarse llevar por sus emociones

3.2. El poder del Rey

Al inicio de la comedia se plantea el conflicto que hay entre el rey don Pedro y don Tello. Mientras que el rey ostenta el poder máximo por ser el gobernante y la autoridad en el reino, don Tello lo desprecia e impone su riqueza como un factor que lo hace superior a cualquiera y que, incluso, lo hace inmune al poder del rey.

El personaje de don Tello da muestras de tiranía y soberbia, se regodea de que nadie pueda ponerle un freno, ni siquiera el rey; cree firmemente que su posición económica lo autoriza a hacer lo que desee:

*Pues ¿quién ha de poner ley
en un hombre como yo,
que, ya que rey no nació,
tampoco es menos que el Rey?
Mi gusto, aunque en otro daño,
he de cumplir y seguir. (vv. 65-70)*

Don Tello es arrogante y está convencido de estar por encima de cualquier otro súbdito, de cualquier ley e incluso del propio rey. A lo largo de toda la comedia don Tello da contantes muestras de su desdén por el poder real, en cierta ocasión, tiene el descaro de admitir que le quitó la esposa a su amigo sin incurrir en delito alguno, pues no estaban casados todavía y, por ende, doña María era una doncella libre. Inmediatamente se le advierte que el rey será informado de lo que ha dicho, a lo que don Tello responde:

*Decidle que yo lo digo;
y si esto tiene por culpa
que merezca su castigo,
se acuerde que le defiendo
sus reinos. (vv. 1630-1634)*

Don Tello arrogantemente se atreve a amenazar al rey y da a entender que don Pedro no sería nadie sin sus vasallos, pues son estos quienes mantienen el reino y se encargan de cumplir las tareas encomendadas por el monarca y que sin ellos el rey no sería nada.

La primera vez que don Pedro oye de la existencia de don Tello es cuando su caballo tropieza en el campo de Alcalá dejándolo sin medio de transporte, por lo que se topa con doña Leonor y don Rodrigo, que fueron testigos de su caída y se acercan a

auxiliarlo, sin saber que se trata de su monarca. El rey les pregunta dónde se encuentran y a quién pertenece la quinta que pisan:

*DON RODRIGO. Es de don Tello,
el rico-hombre de Alcalá
que por su poder soberbio
no le podéis ignorar.*

REY. ¿Por su poder?

*DON RODRIGO. A que es menos
el del Rey.*

REY. ¿Menos que el suyo?

DON RODRIGO. Según le temen, es cierto.

REY. Nunca lo he oído decir.

DON RODRIGO. No seréis vos deste reino.

*REY. Sí soy; mas los que asistimos
al Rey y siempre le vemos,
otro poder ignoramos. (vv. 380-381)*

Don Rodrigo manifiesta que el poder de don Tello es mayor que el de rey y, por lo tanto, no se le puede ignorar. El rey, tras oír esto, se sorprende y, en consecuencia, finge ser un caballero que trabaja cerca del rey y declara que no hay más poder que el suyo, el cual es absoluto. Conforme el rey va escuchando los agravios que don Tello ha hecho se asombra:

REY. Y ¿no hay para ellos castigo?

*DOÑA LEONOR. Solo podrá darle el cielo;
que el rey no será bastante.*

REY. (Aparte)

*¡Que viviendo el rey don Pedro,
esto se diga en Castilla!
mucho ignoro de mis reinos)*

Pues ¿por qué no podrá el Rey?

*INÉS. Porque es cruel y sangriento,
y no nos hará justicia;*

*que antes se holgará, al saberlo,
de ver que haya quien le imite. (vv. 415-425)*

Doña Leonor empequeñece el poder del rey al mencionar que sólo el poder del cielo será suficiente,⁵⁹ mientras que Inés remata diciendo que el rey no podrá hacer justicia porque es alguien cruel y sangriento que antes de reprenderlo se pondrá contento de que alguien le siga los pasos. Lo expresado por ambas damas indica que la justicia sólo puede venir del cielo, de Dios, alguien justo que sabe castigar a los malhechores; por lo tanto alguien como el rey don Pedro (quien se supone debería ser el representante de Dios en la tierra) un ser cruel y sangriento, no puede castigar a alguien que simplemente está actuando igual que él. Inés da por sentado lo que se dice por todo el reino, no duda de que la fama del rey pueda ser errónea o mal justificada. El rey se admira de lo que dice doña Leonor y se enoja de lo que asevera Inés:

*REY. Esa es voz del vulgo ciego,
que con lo cruel confunde
el nombre de justiciero;
porque él solo poner supo
a la justicia respeto.
Y porque le conozcáis,
yo os haré escuchar dél mesmo,
y sabréis si hace justicia. (vv. 426-433)*

Don Pedro se defiende alegando que el “vulgo ciego” confunde la crueldad por la justicia, precisamente, tras oír la forma como se juzga a don Tello se sorprende de que lo llamen cruel por castigar los agravios de los tiranos (“¡Que haya esta gente en Castilla, / y

⁵⁹ Doña Leonor hace eco de las palabras de don Tello:

*DOÑA LEONOR. ¿No hallaré justicia yo?
DON TELLO. En la tierra, dúdolo;
en el cielo, puede ser (vv. 138-140).*

Lo que dice don Tello es una gran falta de respeto hacia el rey, pues demerita su poder y su autoridad. En son de burla don Tello alude que sólo Dios, en el cielo, es el único con la capacidad de juzgarlo y castigarlo.

no me den cuenta dello! / Y ¡que me llamen cruel / por castigar sus excesos!” vv. 569-572). El rey, en su papel de caballero, asegura que informará al monarca todo lo que le han contado y que verán cómo administra justicia. El rey está determinado a demostrar que lo que él hace es justicia y no crueldad.

El rey decide visitar a don Tello porque tiene curiosidad por conocerlo:

REY. (Aparte. Cielos, ¿qué hombrecillo es este?

A ir a verle estoy resuelto.)

[...]

(Aparte. ¿Qué rico-hombrecillo es este,

que teme tanto este pueblo?)

Vamos, Gutierre. (Aparte. Por verle

me va matando el deseo.) (vv. 587-588, 609-612)

El rey está ansioso por conocer a ese “rico-hombrecillo” al que la gente de Alcalá teme tanto y al utilizar ese diminutivo está degradándolo; a él no le da miedo, simplemente siente curiosidad de que haya un hombre que haga lo que desee sin recibir castigo alguno y que, además, le teman más que al monarca. Don Pedro quiere conocerlo para confirmar lo que ha oído y ver cómo se comporta en su presencia.

El primer enfrentamiento entre don Tello y el rey se da en la casa del primero; en esta escena, don Pedro finge ser un hidalgo que pasa por allí, don Tello al percatarse de que su posición es más alta (tanto en cuna como monetaria) lo trata groseramente y a veces con condescendencia, siempre remarcando que él es superior. Ante los agravios de don Tello, el rey constantemente tiene que contenerse para no revelar su verdadera identidad:

Estoy por echarle a coces

a rodar; pero aquí es fuerza

disimular y encubrirme,

porque su castigo sea

para después escarmiento

de otras tiranas cabezas (vv. 714-719)

*¡Válgame Dios!
¿Vióse tan gran desvergüenza?
Si a puntapiés no le mato,
es porque más logro tenga
el blasón de justiciero (vv. 826-830)*

Don Pedro templa su furia y continúa aparentando, pues tiene la certeza y la satisfacción de que después podrá otorgarle un castigo proporcional a sus tiranas acciones y a sus ofensas. El rey sabe que al final don Tello recibirá su merecido, en la figura del “rico-hombre de Alcalá” demostrará que es justiciero y no cruel, así lo expresa:

*Cielos, ¿Qué esto haya en Castilla,
y haya tenido paciencia
para no matarle a coces?
Mas mi majestad me deba
este noble sufrimiento;
que yo haré que en su cabeza,
los que me llaman cruel,
por justiciero me tengan. (vv. 926-933)*

El rey castigará a don Tello, tanto para demostrar que es justiciero, como porque es su deber ponerle freno a los poderosos y hacer justicia a los agraviados. Además, es menester mencionar que otro de los móviles del rey para castigarlo es postrar la soberbia de don Tello: “mas yo daré en su castigo / circunstancias tan medidas / a su tirana altivez, / que su soberbia se rinda” (vv. 1292-1295). Quiere enseñarle que ningún súbdito está por encima de la autoridad y del poder del monarca; todos los vasallos deben obedecer y temer su poder, pues es quien premia y castiga.

Los reyes, al encontrarse en la cúspide de la jerarquía social y ser figuras de autoridad, ejercen el nivel máximo de poder que proviene de Dios. En *El valiente justiciero* el personaje del rey don Pedro demostrará que el poder real es absoluto y nadie puede violarlo o pretender usurparlo. En la constante lucha de poder que hay entre don Tello y el rey, este último terminará reclamando su lugar y poniendo fin a la insolencia del rico-

hombre de Alcalá. A través de un acto de justicia, don Pedro reivindica su imagen de cruel a justiciero y reafirma su poder como la única autoridad del reino.

Moreto presenta un “rey justiciero”, pero como se verá a continuación, también muestra a un hombre valiente, que a la par que imparte justicia, venga su honra.

3.3. La bizzaría de don Pedro

Los reyes deben ser valientes para defender su reino, no obstante este es un rasgo que suele palidecer ante otros como la justicia o la piedad, no es el caso de *El valiente justiciero*, donde el valor es de vital importancia en la construcción del personaje del gobernante. El rey don Pedro es bizarro, no tolera que se niegue que tenga brío, pondera que no sólo es un monarca que goza de un título, sino que también es un hombre valiente.

Como ya se vio, entre el rey y don Tello hay un conflicto. El segundo ha desdeñado el poder real, por lo que el primero se ha determinado a darle un castigo ejemplar para enseñarle que el poder de los reyes es absoluto. Ahora bien, paralelamente sucede lo siguiente: don Tello ofende al rey y lo acusa de tener sólo majestad, pero no valor, razón por la cual don Pedro decide demostrarle que aunque es rey, también es un hombre valiente.

Cuando el rey va a la casa de don Tello y finge ser un hidalgo, durante todo el encuentro don Tello ofende continuamente a don Pedro, empezando desde su llegada:

DON TELLO. [...]

Sillas a mí y mi esposa.

Sentáos, que así recibiera al mismo rey.

(Siéntase, y sale el Rey.)

CRIADO. Ya está dentro. (Vase)

REY. (Aparte) ¡Buen talle!

DON TELLO. (Aparte.) ¡Buena presencia! (vv. 706-709)

Don Tello se encuentra feliz porque le ha robado la novia a su amigo, se siente poderoso y no duda en decirle a su criado que, aunque del rey se tratara lo recibiría sentado. Don Tello ignora quién es el caballero que ha llegado y, asumiendo que se trata de alguien

de menor estatus que él, alardea y se muestra altanero, sin saber que es su soberano a quien está recibiendo; el hombre de Alcalá ofende doblemente al monarca: por palabra y por acción. Por otro lado, pese a que don Tello desdeña a su nuevo invitado no puede evitar admitir que tiene “buena presencia”; el rey finge que es un simple hidalgo, pero su imagen es la de alguien respetable y que impone. Don Pedro, por su parte, también reconoce que don Tello tiene “buen talle”. Ambos hombres al verse por primera vez advierten que el otro es alguien de calidad, especialmente porque lo expresan en un aparte; la primera impresión de cierta manera causa un impacto en los personajes y, desde luego, no pueden exponerlo abiertamente.

El rey finge ser un hidalgo, el grado más bajo del estamento nobiliario, don Tello al preguntarle su estatus quiere asegurarse de que trata con alguien inferior aunque su aspecto y actitud revelen grandes cualidades. En esta parte se aprecia la importancia de la relación jerárquica que hay entre los dos personajes, don Pedro en su papel de hidalgo está por debajo de don Tello (aunque como se revelará más adelante, el rey demostrará que un hidalgo puede ser más importante). Don Pedro inventa una historia que justifique su presencia: va a ver al rey por lo de un pleito aprovechando que ya se encuentra en Madrid, ante esta observación don Tello exclama:

*DON TELLO. Con doña María, su prenda,
nos vendrá a dar un buen ejemplo.*

*REY. Ya es su esposa y nuestra reina;
y al que no hablare en sus partes
con decoro y con decencia,
con mi espada... (Levántase) (vv. 745-750)*

Don Tello ofende al rey al hablar mal de su vida privada y, más adelante, cuando don Pedro le dice que si el rey lo está esperando ya puede pasar a verlo, agrega:

*DON TELLO. Cuando el Rey valerse quiera
de mí para alguna cosa,
vendrá a verme y hacer venta*

*en mi casa, donde yo
a los reyes que aquí llegan
como a parientes regalo
y hospedo. Y aun se me acuerda
que a don Alonso; su padre,
hospedó esta cuadra mesina
más de una vez, cuyas glorias...
¡Ah, que rey Alonso era!
Mas hoy su hijo las infama.
REY. Tenga vusía y advierta
que habla del rey don Pedro,
que es su rey; y aunque no fuera
su rey, es tan mal sufrido,
que te cortara la lengua
a saber cómo habla dél. (Levántase.) (vv. 757-774)*

En ambas ocasiones, don Tello habla mal de su soberano, y las dos veces el rey está dispuesto a usar la espada para defenderlo. La primera vez, don Pedro pide respeto para la esposa del rey, la segunda, don Pedro no tolera lo que don Tello dice de su persona y le recuerda que está hablando de su monarca y que, aunque no lo fuera, es alguien a quien se debe temer, ya que le cortaría la lengua si lo escuchara y refuerza sus palabras levantándose con la intención de atacar a don Tello. Éste calma al rey y le pide que se siente y alaba sus acciones, quien, a su vez, dice que hace lo que cualquier vasallo haría; don Pedro adopta la actitud del buen vasallo y defiende a su rey como corresponde. Contrastan ambas posturas: el hidalgo a quien se trata con inferioridad resulta más honorable que el rico-hombre. Don Pedro reprende a don Tello y le da una lección al decirle que ofender a un rey es como ofender a Dios:

*Los nobles
deben hablar con decencia
de los reyes, porque son
las deidades de la tierra,
y en ella los pone Dios;*

*y su imagen representa
tanto el bueno como el malo,
pues como a él se reserva
su soberano decreto,
nos le da su providencia,
malo cuando nos castiga
y bueno cuando nos premia. (vv. 800-811)*

Don Pedro explica que los reyes son elegidos por Dios para estar en la tierra y representarlo en su nombre; los soberanos, por ende, adquieren sus mismas características, por lo cual sus súbditos deben respetarlos y tratarlos con decencia, tanto con sus palabras como con sus acciones, sin importar que sea bueno o malo, pues al ser las deidades de la tierra son capaces de castigar y premiar dependiendo de la calidad de cada persona.

Poco después llega doña Leonor e increpa a don Tello por sus delitos y doña María da muestras de resistencia de que no se casará con alguien como él, ante lo cual, don Tello en un ataque de furia desdeña el poder del rey, quien se lamenta de no poder intervenir aunque quisiera, debido a que revelaría su identidad; prefiere esperar sabiendo que don Tello recibirá su castigo. Doña Leonor insiste en que apelará a la justicia del rey y obtiene por respuesta:

*DON TELLO. Siempre en los reyes se teme
más que la espada la alteza.*

*REY. Pues de don Pedro se dice
que es bizarro.*

*DON TELLO. Eso se cuenta
por haber muerto un cantor
y un clérigo.*

*REY. Aunque así sea,
todos son hombres.*

*DON TELLO. No todos
son ricos-hombres. (vv. 888-895)*

Don Tello dice que de los reyes sólo se teme su título, pues sin él no son nada. El rey, en cambio, declara que con o sin título todos finalmente son hombres y don Tello replica que no todos son ricos-hombres, como si eso lo hiciera inmune a todo. Don Pedro alude a la bizzarria del rey, a lo que don Tello contesta que eso se cuenta porque mató a dos hombres. En esta escena se perciben dos posturas diferentes acerca del soberano: por un lado son individuos a los que se teme y respeta por su cargo, por otro, son hombres como todos. El rey expone que don Pedro no sólo es alguien a quien se le debe temer por ser el rey y tener la autoridad y el poder de poner en su lugar a sus súbditos al momento de ejercer su trabajo, sino que también por sí mismo es una persona bizzarra, alguien que sabe manejarse con valentía y dar claras muestras de humanidad, tal como recuerda don Tello sobre el asesinato del cantor y el clérigo perpetrado por la mano del rey. Don Pedro es un personaje que sabe conducirse tanto con su título como con la espada; es un rey, pero también un caballero.

Durante todo el encuentro entre el rey y don Tello, este último ha ofendido al primero. El carácter grosero y desdeñoso de don Tello y sus insultos hacia el rey, provocan que don Pedro quiera demostrarle que, como rey, tiene el poder para castigarlo y, como hombre, tiene valor, pues no se trata sólo de un monarca al que sólo se debe temer por la investidura.

Posteriormente, cuando don Tello ya ha recibido la sentencia del rey, dirá repetidamente que el rey sólo es un personaje que gracias a su majestad puede hacer lo que quiera y nadie puede contradecirlo, pues sería castigado; además, cuando ya ha recibido sentencia por sus delitos, dice:

*Si lo obrara su denuedo,
y cuerpo a cuerpo aquí yo le encontrara,
pudiera ser que el miedo se trocara;
pero riñe el poder con muchas manos,
con quien los bríos son alientos varios. (vv. 2346-2350)*

Don Tello expresa que no le tiene miedo al rey, sino a su poder y título, aparte, reitera su idea de que si se enfrentaran cuerpo a cuerpo, él le demostraría su valía; está enfadado porque don Pedro lo ha apresado y le pesa que no pueda vengarse de tal agravio, pues se trata del rey y alude que si no fuera así, él le demostraría con quien se mete. Mientras tanto, don Pedro manifiesta para sí mismo que castigará a don Tello por medio de su justicia y de su espada:

*No solo por mi justicia
ha de quedar castigada,
para ejemplo a mis vasallos,
deste loco la arrogancia;
más también por mi valor
ha de conocer que basta
a castigar su osadía
la violencia de mi espada. (vv. 2075-2082)*

*Así te doy a entender
que, pues su soberbia loca,
como rey, tengo postrada,
le he de hacer con la espada
lo que a mi valor le toca. (vv. 1884-1888)*

El rey demostrará que puede vencer a don Tello tanto con título, como sin él; de tal manera, todas las ofensas, agravios y groserías que don Tello hizo al rey, tanto a nivel jerárquico como personal, serán castigados. El rey dispone todo para llevar a cabo sus intenciones, elige la noche y el jardín para su encuentro con don Tello porque cumplen con la función de proporcionarle un sitio retirado y un horario en el que podrá ocultar su identidad, además, previene:

*REY.
Me esperad, y allí tened
dos caballos y una espada,
y sólo un mozo los lleve.*

DON GUTIERRE. ¿Espada vos? Pues ¿os falta?

REY. No; que aquí llevo la mía.

DON GUTIERRE. ¡Qué prevención tan extraña!

REY. Es que quiero llevar dos.

En la escuela de las armas

¿no habéis tomado lición

de reñir con dos espadas?

DON GUTIERRE. Sí, Señor, mas como sé

que vuestro valor no se arma

para ningunos peligros

jamás de aquesas ventajas,

esa prevención presumo

de más oculta venganza. (vv. 2087-2102)

Don Gutierre se extraña de que el rey le pida dos espadas, pues él no suele valerse de tales ventajas a la hora de enfrentarse en los combates ni para mostrar su valor; su última oración deja entrever que sospecha la verdad tras la petición del rey. Las palabras de don Gutierre dicen mucho de la condición de don Pedro, se trata de alguien que no huye de los peligros y que siempre los enfrenta, que es valiente, bueno con la espada y que es leal, ya que no se vale de artimañas para ganar.

Con todo listo, el rey libera a don Tello y a Perejil, el criado (nuevamente usa otra identidad, “un hombre de Madrid”). Después el rey se deshace del criado para quedarse a solas con don Tello. Don Pedro, como “hombre de Madrid”, finge que alguien viene, le da un arma a su adversario, se va y reaparece como un “caballero desconocido”. El rey y don Tello se enfrentan de igual a igual, los dos reconocen en el otro valor, a alguien diestro con la espada y un digno oponente. Don Pedro gana y le pregunta a don Tello (quien llama a su contrincante “hombre atrevido” y desea saber su identidad para conocer a la persona que se lleva tanta honra al vencerlo):

REY. Luego yo solo

sin que el ser yo quien soy sea circunstancia,

¿confiesas que he vencido tu arrogancia? (vv. 2436-2438)

La intención de don Pedro es que don Tello confiese que ha sido vencido de justa manera, detalle de vital importancia porque el objetivo del rey es demostrarle a don Tello que no necesita su título para vencerlo, además de una lección acerca de que estaba equivocado cuando decía que en un enfrentamiento entre ambos sería don Tello quien saldría vencedor. Finalmente, don Tello acepta que ha perdido justo en el instante que llega Perejil con la luz y se descubre que el caballero desconocido es el rey don Pedro, quien le dice que todo lo planeó para demostrarle que es capaz de derrotarlo sin la necesidad de su cargo (“para que sepas que puedo / hacer hombre con la espada / lo que rey con el respeto” vv. 2454-2456).

Don Tello está asombrado de lo que sus ojos ven, resignado admite su derrota y escucha con atención las siguientes palabras del rey:

*Pues ya
que por mí mismo te venzo;
y sabes que te vencí
en tu casa por modesto,
y por rey en mi palacio;
y en estos tres vencimientos
me has admirado piadoso
y valiente y justiciero,
vete, pues te dejo libre,
de Castilla y de mis reinos;
porque si en ellos te prenden
has de morir sin remedio;
porque si aquí te perdono,
allá, como rey, no puedo;
que aquí obra mi bizarría
y allá ha de obrar mi consejo.
Allá la ley te condena,
y aquí te absuelve mi aliento,
aquí puedo ser bizarro,
y allá he de ser justiciero.
Allá he de ser tu enemigo,*

*y aquí ser tu amigo quiero;
que allá no podré dejar
de ser rey, como aquí puedo;
porque para que riñeses
sin ventaja cuerpo a cuerpo,
me quite la alteza y solo
vine como caballero. (vv. 2457-2484)*

El rey le dice a don Tello que lo ha vencido en tres ocasiones bajo distintas circunstancias demostrando ser superior. Luego le da la libertad pero le advierte que, ya que es el rey y su deber es castigarlo por sus delitos, tiene que irse a otro reino. En ese momento, en el parque, alejados del palacio, el rey puede comportarse así, el espacio y las circunstancias posibilitan que don Pedro actúe como cualquier otro caballero. El personaje admite que se quitó la majestad para poder enfrentarse a don Tello, como rey la única acción plausible que tenía era sentenciarlo, pero al presentarse como caballero puede pelear de igual a igual contra el hombre que lo ha ofendido. Don Pedro no sólo demuestra su bizarría, sino que representa a alguien que va en busca de su honra; el rey, tras ser agraviado y sido objeto de ofensas que han mancillado su honor, decide actuar como caballero para recuperar la opinión de él. Los reyes tienen que atenerse a ciertas etiquetas que los obligan a actuar de acuerdo al decoro que demanda su cargo; de ahí que don Pedro como rey sólo pueda castigar a don Tello, hacer justicia, pero como caballero tiene derecho a defender con su espada su opinión de ser un hombre valiente y no sólo alguien con un título. Las palabras de don Pedro, más allá de revelar los motivos que lo llevaron a enfrentarse con don Tello en ese lugar y de tal manera, expresan el papel que un rey tiene que representar en el reino.

Anteriormente se había visto cómo el rey se determinaba a mostrar su poder y su carácter de justiciero, ahora se ve cómo actúa sin majestad y hace gala de su bizarría. Don Pedro se despoja de su título y da una demostración de su valor, contradiciendo así la aseveración de que los reyes son sólo título y que sin ellos no son capaces de nada más. Moreto presenta un monarca que está consciente de su cargo, pero que también sabe quién

es y que no puede dejar pasar las acusaciones directas que don Tello ha hecho. Esto es, por un lado el rey debe castigar los agravios de don Tello públicamente para que sea un ejemplo para sus vasallos, pero, además, para reafirmar el poder real; por otro lado, don Pedro debe demostrarle a don Tello en el terreno de lo privado que es un hombre con valor y no sólo un rey con poder y majestad. El rey hace justicia sentenciando a muerte a don Tello y exhibe su valor enfrentándose con él en un duelo.

Rey don Pedro	
Cargo	Hombre
Vida pública	Vida privada
Justicia	Valentía
Decoro, majestad	Honor, honra

CONCLUSIONES

En la comedia española se dan cita toda una serie de personajes que corresponden a las distintas clases sociales, sin embargo, no se trata de un retrato fiel de la sociedad del siglo XVII, sino de una representación con unas características específicas con propósitos definidos. Predominan las figuras dramáticas sin profundidad que sólo cumplen con una función determinada.

A lo largo de esta tesis se ha estudiado al personaje del rey, en un inicio prestando atención a su presencia en el teatro del Siglo de Oro y, posteriormente, de forma más concreta se ha analizado al rey en la comedia *El valiente justiciero*. La secuencia de los capítulos procuró ir de lo general a lo particular.

En el primer capítulo se expuso el tratamiento del rey en la comedia áurea, desvelando que se trata de un personaje idealizado con un papel incidental que cumple con la función de restaurar el caos en el reino, castigar los delitos y premiar a quien lo merece. Es común que el monarca aparezca al final de la comedia para resolver los conflictos, hacer justicia y concertar matrimonios. Tal es el modelo del rey que permea en el teatro del Siglo de Oro, una figura dramática plana de la que no se explora el carácter y se proporciona escasa información.

Lope de Vega fue quien popularizó esta imagen del rey ejemplar e intocable que tanto encantó al público español; él configuró un personaje que obtiene su poder de Dios, que es su representante en la tierra y que, por ende, posee sus mismas características dando por resultado un ser ideal, un rey perfecto carente de defectos. Este modelo de rey conserva el decoro, aspecto de vital importancia de la comedia española en la que cada personaje tiene que actuar de acuerdo a su posición en la pirámide social.

El teatro tenía que mostrar personajes decorosos que se sintieran a gusto con el papel que les había tocado representar en la vida, lo que ha ocasionado que el género dramático sea visto a veces como una propaganda para mantener la jerarquía estamental y otras como un producto que simpatizaba con el pensamiento del pueblo español. Debido a

esto no es de extrañar que el monarca de la comedia difiera de su contraparte de la realidad y sea presentado como alguien intachable. Hay que recordar que los trágicos renacentistas no triunfaron por mostrar un rey tirano que no encajaba con las ideologías de la sociedad española, mientras que el éxito de la comedia derivó, en parte, por la representación de una monarquía ideal. Además, la aparición en las obras de un soberano intocable e intachable, también tiene que ver con una propaganda que pretendía contrarrestar las teorías expuestas por la oposición, las cuales no trataban a la monarquía con tanta benevolencia.

Cabe mencionar que en el Siglo de Oro también hay dramaturgos que se apartan del prototipo del buen rey y prefieren presentar un rey tirano en escena, además de tratar temas como el tiranicidio y el derecho de resistencia, los cuales habían sido motivo de discusión entre los juristas y los teólogos de los siglos XVI y XVII. Y así como hay buenos reyes y tiranos, también hay un rey ridículo, que es el que aparece en la comedia burlesca y trueca todos los rasgos presentados en la “comedia seria”.

Una vez explorada la presencia del rey en la comedia española y visto cuál es la imagen predominante, el segundo capítulo se enfocó en la obra *El valiente justiciero* de Agustín Moreto, la cual trata sobre el poder, el honor, la justicia y la valentía. Primero se hizo una breve semblanza de la vida y la obra del autor, quien en su época fue reconocido por su labor teatral, pero que luego sufrió un detrimento por una acusación de plagio para, finalmente, en los últimos tiempos, ser objeto de una “desmitificación” de su figura. Posteriormente, el capítulo se enfocó en la comedia propiamente dicha, la cual es una refundición (práctica frecuente en el teatro del Siglo de Oro y tema de discusión entre los estudiosos de la comedia áurea) de *El rey don Pedro en Madrid* (obra de autoría discutida), Moreto al refundir dicha comedia conserva el argumento, pero realiza varias modificaciones creando así una obra nueva. Al contrastar ambos dramas se notan las diferencias entre uno y otro, especialmente por los distintos aspectos que querían destacar los dos dramaturgos; en el caso del rey, por ejemplo, en la obra original se presenta un monarca belicoso con un porte grave y solemne, seguro de sí mismo todo el tiempo, mientras que el monarca de la refundición llega a tener dudas y preocupaciones, pasa de lo

decoroso a lo pasional de manera vertiginosa. Hay que mencionar que las dos comedias, como muchas otras, se valieron de la figura histórica del rey Pedro I de Castilla, llamado el Cruel o el Justo, quien resultaba un personaje atractivo que brindaba mucho material para la creación de los dramas. Moreto se inclina por el lado justiciero, por lo que el rey será un fiel administrador de la justicia, ejerciendo su poder a favor de la comunidad, estableciendo el orden y logrando que se cumplan las leyes, castigando a los que lo merecen y premiando a los buenos.

El tercer capítulo se centra en el personaje del rey don Pedro en la comedia *El valiente justiciero*. Don Pedro es rey de Castilla, es un barbas, está casado con doña María (motivo de menosprecio por parte de sus súbditos), tiene problemas fraternales y políticos, carga con un pasado turbulento y tiene una fama peyorativa; don Pedro tiene un alma violenta, orgullosa y piadosa que se percibe en el golpe que le da a don Tello, el duelo y el perdón. Se analizó al rey bajo la luz de los principales rasgos de su carácter, revelando que se trata de un monarca que es decoroso y virtuoso, pero que sus emociones, temores y preocupaciones dejan entrever un personaje más humano. Además, al prestar atención a la relación del rey con don Tello a través de la exhibición de poder y de bizarría del primero, se percibe la dualidad cargo/hombre, la cual se evidencia cuando el personaje, como monarca y hombre, es motivado a cumplir dos objetivos determinados: en primer lugar, como rey, tiene que reivindicar su imagen y reafirmar su poder; en segundo, como individuo, debe demostrar que tiene valor y que su corona no es el único factor que lo define.

Estructurar la tesis de esta manera, yendo de lo general a lo particular, permite apreciar cómo Moreto en *El valiente justiciero* presenta un rey diferente al que predomina en la comedia áurea. Se trata de un personaje activo que, aunque es llamado “justiciero”, no se limita únicamente a hacer justicia y a arreglar matrimonios. En esta obra el rey conserva varios aspectos de la figura prototípica del monarca, tales como el decoro y la ejemplaridad, pero, al mismo tiempo, da muestras de rasgos ajenos a la solemnidad que caracteriza a la autoridad real, como es el caso de exponer sus emociones. Además, el rey no está destinado

a cumplir la función de poner orden al caos en una aparición esporádica; por el contrario, su participación es fundamental en el desarrollo de la obra, pese a que no es un tirano.

Esto se sabe gracias a que a lo largo de la comedia salen a la luz todo tipo de informaciones que son vitales para conocer al rey don Pedro, algunas de manera explícita, como los diálogos, y otras de forma implícita, como los gestos. A través de la caracterización, de las motivaciones y los objetivos del rey, y de las relaciones que éste mantiene con el resto de los personajes se puede advertir que don Pedro es un personaje tridimensional o redondo. Se trata de un personaje, pues, del que se proporciona información abundante y del cual se exploran varios rasgos de su carácter.

El rey que aparece en *El valiente justiciero* presenta características del modelo que permea en la comedia, aquel que Lope plasma constantemente, pero vista desde otra perspectiva que profundiza en la personalidad del personaje, mostrando diversos matices del hombre que ostenta el título de rey. Esto se debe a que Moreto combina aspectos del prototipo del monarca con el retrato de Pedro I, es decir, mezcla la ejemplaridad y la gravedad propias del rey con la fama y el carácter fuerte de la figura histórica

Moreto construye un monarca que, por un lado, es un espejo de virtudes y decoroso, que tiene la autoridad absoluta y cuyo poder tiene un origen divino, que es el representante de Dios y, como tal, se le debe temer y respetar; por otro, revela ser un soberano que tiende a perder el control y que desea que se le reconozcan sus propios méritos, por ser don Pedro, y no sólo por las ideas preconcebidas que se tiene de los reyes.

La principal característica con la que Lope conformó el personaje monárquico es la del absolutismo, rasgo del que derivan su carácter divino, ejemplar e intocable. A lo largo de la comedia, don Pedro defiende continuamente el poder absoluto de la monarquía, pues, aunque encarna los atributos ya mencionados, se aprecia una inestabilidad política que obliga al rey a demostrar que es el único con la capacidad de ejercer el poder, de gobernar y de restaurar el equilibrio.

Durante la Edad Media, el estamento nobiliario tenía un poder importante dentro de la organización política del reino, por lo que el poder del rey se veía limitado por la

nobleza; sin embargo, para el siglo XVII el rey ha ido reduciendo paulatinamente el poder de los nobles y se ha erigido como la única autoridad absoluta. Pese a que bajo el régimen de los Austrias se forja una alianza entre el rey y la nobleza para cosechar beneficios mutuos, la monarquía es la que lleva el mando y tiene bajo su dominio a los nobles. En el Barroco se da una centralización en la que el monarca funge como un instrumento de equilibrio social y representa el poder, la justicia y el estado.⁶⁰ La diferencia entre el absolutismo medieval y el absolutismo del Siglo de Oro son representados en la figura del rey Pedro I de Castilla, cuya fama y apelativos, el Cruel y el Justo, son acuñados por los defensores del poder de la aristocracia (liderados por el conde de Trastámara) y por los partidarios de una monarquía centralizada, respectivamente.⁶¹

La comedia como un medio propagandístico proclama la imagen de un rey que mantiene el orden político-social en la España barroca, el monarca se presenta como delegado de Dios, fuente de la ley y espejo de la justicia, cualidades que contrastan con la realidad, pero que constituyen la idea de absolutismo que se quería fijar en el pueblo español.

En *El valiente justiciero*, don Tello impone su figura e ignora los mandatos reales, basado en que tiene el poder indiscutido de su región y que cualquier abuso que cometa es aceptable, aparte, piensa que sus delitos no pueden ser castigados debido a leyes que crearon los reyes para privilegiar a los hombres como él. El pensamiento de don Tello concuerda con el sistema político medieval, época en la que se desarrolla la comedia; sin embargo, el rey expresa lo contrario al negar lo que otros reyes antes de él hayan dictado. Don Pedro trata con igualdad a sus súbditos, no decanta un favoritismo por la nobleza y, por consiguiente, castiga a quien lo merece; a través de la justicia el rey reafirma su poder. Otro de los móviles del rey para explicitar su posición jerárquica y política es dejar patente

⁶⁰ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955 DÉFOURNEAUX, M., *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro* traducción de H. A. Maniglia, Buenos Aires: Hachette, 1966; MARAVALL, J. A., *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel, 2002.

⁶¹ MOYA, Gonzalo, *op. cit.*

su legitimidad como rey de Castilla, legitimidad que estaba amenazada por la presencia de sus hermanastros y, especialmente, por los augurios que vaticinaban su derrocamiento a manos de don Enrique.

Se tiene entonces que don Pedro presenta en un primer plano los rasgos absolutistas del monarca de la comedia que armonizaban con la ideología política de la época y, en un segundo plano, manifiesta las ideas que favorecían un poder centralizado durante el reinado de Pedro I, lo cual explica la marcada individualidad del personaje, ya que no sólo defiende el concepto de la monarquía, sino que hace hincapié en la autoridad y poder que tiene precisamente él.

Como ya se mencionó, aunque don Pedro tiene correspondencias con el modelo del monarca que instauró Lope, da muestras de actitudes que lo alejan de éste; es así que, hay ocasiones en las que el rey se deja llevar por sus pasiones y no guarda el decoro, claro ejemplo es cuando asesina al cantor y al clérigo (acción que lo ha identificado como un rey bizarro por sus súbitos) o cuando golpea a don Tello al final de la audiencia en el palacio.

A pesar de esto, el personaje de don Pedro está consciente de lo que implica ser rey, por lo cual expone constantemente que sabe que hay cosas que puede hacer y otras que no, pues incurriría en el desdoro de su figura, motivo por el cual se vale de otros medios para llevar a cabo lo que le está vedado como rey. Don Pedro oculta su identidad para llevar a cabo aquellas cosas que no podría realizar por el hecho de ser monarca o porque le proporcionan una ventaja sobre el resto de los personajes, puesto que desconocen que se trata de él; al fingir ser otra persona se entera de lo que piensan de él, verifica información y se enfrenta con don Tello en igualdad de condiciones, todos actos que no tendrían el mismo resultado si hubiera revelado su verdadera identidad.

Lo anterior ilustra la separación que don Pedro hace de su persona, pues al hacer uso de subterfugios para actuar más libremente y cumplir sus propósitos evita que sus acciones hagan mella en su papel de monarca (aunque eso no impide que a veces olvide el decoro y se comporte de forma más pasional), diferenciando así lo que realiza como rey y lo que lleva a cabo como hombre motivado por sus inquietudes o intereses. Además, don

Pedro alude a esta división directamente cuando expresa en diferentes momentos que su cargo le exige que proceda de cierta manera en determinadas circunstancias, pero, a la vez, reconoce que hay acciones que un hombre debe llevar a cabo, como recuperar la honra.

El honor era muy importante para los españoles del Siglo de Oro, especialmente para la clase noble, perderlo era una desgracia que debía ser reparada inmediatamente, tal como se ha visto en la comedia española cuando, por ejemplo, un marido debe recuperar su honra ante la seducción de la que ha sido objeto su esposa. Los códigos del honor y la honra que imperaban en la España del XVII se seguían diligentemente, pues representaban el ejercicio de las virtudes heroicas y caballerescas; ser deshonrado exigía la muerte del perpetuador del agravio.⁶² El rey don Pedro está consciente de estos códigos y de lo que implica el honor para los caballeros, por eso a don Rodrigo, en la audiencia, lo insta a cobrar su honra para no quedar como un cobarde; y él mismo tiene un duelo con don Tello para recuperar la consideración y el respeto de un vasallo que ha mancillado su honor al ofenderlo.

Ahora bien, esta dualidad cargo/hombre va de la mano con la dicotomía justicia/valentía que, como indica el título de la obra (*El valiente justiciero*), son aspectos inherentes del monarca y fundamentales para el desarrollo de la historia, ya que, la justicia es el instrumento con el que el rey cimenta su poder y la valentía es el rasgo que demuestra que don Pedro no sólo representa un título. Esto se evidencia claramente en la relación entre el rey y don Tello: don Pedro, como rey, debe castigar al rico-hombre de Alcalá y, como hombre, debe probar que es alguien bizarro a quien no se debe subestimar. También, ambos rasgos (justicia/valentía) permiten conocer un rey instruido que es un hombre de Estado y, al mismo tiempo, alguien diestro en las armas.

A través de estas dicotomías, Moreto configura al personaje de don Pedro desde el mundo de lo público hasta el de lo privado, es decir, ante la sociedad el rey actúa con gravedad, es más formal, rígido y severo, es la cabeza del reino, pero tras el telón real se

⁶² DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *op. cit.*; DÉFOURNEAUX, M., *op. cit.*

percibe un hombre que expresa preocupaciones, que tiene una personalidad compleja y que encuentra momentos para ordenar su vida íntima. En este aspecto, el personaje de don Pedro se relaciona con la realidad.

La corte española estaba sometida a la más rígida etiqueta, la cual fue introducida por Carlos V y llevada a los niveles más estrictos por Felipe IV, quien dio forma a ese rostro inalterable de la monarquía que abunda en la comedia. Durante el reinado de Felipe IV, éste representó la solemnidad y rigidez que la etiqueta española exigía en sus actividades políticas y en aquellas donde debía mantener el decoro; por el contrario, en la intimidad se desenvolvía con soltura, los juegos y los amoríos estuvieron a la orden del día. En una España de ostentación y miseria Felipe IV trató de mantener cierta estabilidad en su gobierno e intentó comportarse de acuerdo con su título, pero le fue muy difícil separarse de su vida licenciosa y así poderse enfocar en su reino.⁶³

El rey que presenta Moreto se desenvuelve como un ser social y como un ser individual: es el monarca del reino y se comporta como tal, pero, también es una persona con sus propios intereses y que espera ser reconocido por sí mismo. Esta dualidad cargo/hombre, que se refleja en lo social e individual, público y privado, a veces revela cierta ambigüedad, puesto que ambas partes en ocasiones se entrelazan; los dos están tan compenetrados que en lugar de ser excluyentes uno de otro, confluyen presentando una nueva manera de ver la majestad real. Don Pedro es un rey que ante el paradigma de conciliar su vida pública con la privada da muestras de ser un monarca más humano.

Aparte de la justicia y la bizarría, que son los pilares en don Pedro, también el rey demuestra ser astuto, prudente o colérico, atributos a los que no se les da tanta relevancia, pero que están ahí complementando el carácter del personaje y redondeándolo. Contrario a lo que sucede con la representación prototípica del rey que sólo resalta un aspecto y no profundiza en la construcción del monarca, Moreto delinea una figura dramática con varios matices que convergen en un rey poco habitual.

⁶³ DELEITO Y PIÑUELA, J., *El rey se divierte*, Madrid: Espasa Calpe, 1935; DÉFOURNEAUX, M., *op. cit.*; BENASSAR, B., *La España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 2001.

Recapitulando: el rey que presenta Moreto es diferente al prototipo que permea en la comedia española, debido a que el autor muestra una perspectiva distinta del poder real al que pregona la mayoría. Esto se sabe gracias a las informaciones sobre el personaje que se van revelando jornada a jornada, las cuales permiten que se aprecien las características que lo hacen un rey decoroso y ejemplar, al mismo tiempo que una persona con conflictos, emociones y temores. Todo lo anterior pone de manifiesto la labor de Moreto por presentar un rey que se sale del molde y que independientemente del rol que juegue, cargo o individuo, es un humano.

El presente estudio se enfoca en un personaje que ha sido abordado en demasía; sin embargo, la obra seleccionada para analizarlo es una comedia un tanto relegada, por lo cual esta tesis es un aporte, ya que se estudia a un rey que se sale de lo tradicional en una comedia que ha sido olvidada por la crítica. El interés por *El valiente justiciero* recae en el hecho de que es una refundición, por lo que es el tema que predomina al hablar de ella; junto con un análisis comparativo entre la fuente y la creación de Moreto. Escasean los trabajos que estudien esta obra por sí misma, por el valor que tiene como comedia y no como mera refundición, por tanto, el haber escogido *El valiente justiciero* es ya un acierto; además, analizar al personaje del rey don Pedro en esta tesis permitió acercarse a una figura dramática que no es el prototipo del monarca de la comedia y, aunque su participación es fundamental, tampoco es un tirano que va en pos de sus deseos causando estragos en su reino. Don Pedro se distancia del modelo para presentar un carácter más profundo y una notable individualidad que contrasta con el típico monarca del canon lopesco.

En un panorama tan amplio como lo es el del estudio del personaje del rey en la comedia del Siglo de Oro, en el que parece que ya se ha dicho todo y, por tanto, resulta abrumador encontrar algo que agregar a la enorme lista de investigación, es agradable saber que uno de los grandes alcances de esta tesis es que se ha analizado un personaje del cual no se había hecho un estudio en forma al ser opacado por su homólogo en *El rey don Pedro en Madrid*. La crítica se inclina por exaltar al personaje de la obra fuente, mientras que empequeñecen al de Moreto por considerarlo una copia que no está a la altura de su

antecesor. A lo largo de este trabajo se ha demostrado que no es verdad, el rey don Pedro que presenta Moreto es un personaje que merece ser estudiado, además de darle el lugar que le corresponde por ser una figura compleja y con profundidad que se sale de lo tradicional. Ahí estriba otro alcance de esta tesis: sacar al personaje de Moreto de la oscuridad y desnudarlo ante la crítica para que aprecie su riqueza; en otras palabras se trata, pues, de una reivindicación teatral hacia el personaje de don Pedro de *El valiente justiciero*.

Esta tesis, además de ser un aporte a la extensa línea de estudio acerca del personaje del rey, contribuye a ampliar la crítica de *El valiente justiciero* y el campo de investigación de Agustín Moreto, ya que se estudia precisamente al personaje de una comedia escrita por un autor que hasta hace algunos años no se tomaba en cuenta por considerarlo un autor menor poco original. Por lo tanto, este trabajo se une a muchos otros que se han encargado de mostrar que Moreto es un dramaturgo con una gran labor teatral digna de estudiarse.

Una de las limitaciones de este trabajo fue que varios libros y artículos que pudieron ser vitales para su realización eran inaccesibles, lo cual se traduce como una de las carencias de esta tesis. Se espera en un futuro poder contar con los recursos para examinar el material del que no se pudo disponer ahora, para así enriquecer lo ya expuesto.

Esta tesis podría estudiarse bajo otros puntos de vista; una posible línea de estudio sería hacer un trabajo considerando analizar al rey don Pedro de *El valiente justiciero* en relación con las otras representaciones que se han hecho de esta figura histórica en los dramas áureos, y no sólo contemplando *El rey don Pedro en Madrid*. Asimismo, sería interesante estudiar al rey don Pedro enfatizando el retrato que Moreto hace del monarca Pedro I de Castilla, viendo coincidencias, contrastes, posturas políticas y demás con el controversial rey; por otra parte, también se podría analizar al personaje del rey don Pedro junto con los otros reyes que hay en la obra dramática de Moreto, para ver si el caso del monarca que se ha estudiado aquí se repite en otras comedias moretianas o sí se trata de una excepción, pero todo ello tendrá su espacio en trabajos futuros.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

MORETO, A., *El valiente justiciero* en: *Comedias escogidas*, coleccionadas e ilustradas por L. Fernández-Guerra Orbe, Madrid: M. Rivadeneyra, 1856.

CITADA

ALONSO DE SANTOS, J. L., *La escritura dramática*, 3ra. ed., Madrid: Castalia, 2008 (Literatura y sociedad, 61)

ARELLANO, I., «Introducción», en *Los rostros del poder en el Siglo de Oro: ingenio y espectáculo*, Sevilla: Renacimiento, 2011.

BENNASSAR, B., *La España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 2001.

BINGHAM KIRBY, C., «Hacia una definición precisa del término “refundición” en el teatro clásico español», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. A. Vilanova, 4 vols, Barcelona: PPU, 1992, vol. 2, pág. 1005–1011. [Descargado el 20 de septiembre de 2014 en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_011.pdf]

CAAMAÑO ROJO, M. J., «Refundiciones y procesos de colaboración en el teatro del Siglo de Oro», en *Compostella áurea: Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Snatiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008, III, pág. 53-63. [Descargado el 18 de noviembre en: https://dspace.usc.es/bitstream/10347/10697/1/pg_054-065_cc197c.pdf]

CANAVAGGIO, J., *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2000.

CASA, F. P., «El conflicto entre el rey y el noble: tres soluciones del tema», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pág. 93-104.

CEBALLOS, E., *Principios de construcción dramática*, México: Fideicomiso de la Cultura México-Estados Unidos, 1995 (Col. Escenología)

DÉFOURNEAUX, M., *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro* traducción de H. A. Maniglia, Buenos Aires: Hachette, 1966.

DELEITO Y PIÑUELA, J., *El rey se divierte*, Madrid: Espasa Calpe, 1935.

- DÍEZ BORQUE, J. M., «Notas sobre la crítica del personaje en la comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría del personaje*, compilación de C. Castilla del Pino, Madrid: Alianza, 1989, pp. 97-120.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.
- ELLIOT, J. H., «La propaganda del poder en tiempos de Olivares», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento*, ed. F. Rico, Barcelona: Crítica, 1992, pág. 75-80.
- FERÓS, A., «“Vicedioses, pero humanos”: el drama del rey», *Cuadernos de historia moderna*, 14, 1993, pág. 103-131. [Descargado el 20 de septiembre de 2014 en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/viewFile/CHMO9393110103A/23814>]
- HERMENEGILDO, A., «La imagen del rey y el teatro de la España clásica», *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 12, 23-24, pág. 53-86. [Descargado el 20 de septiembre de 2014 en: <http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/13-1976Imagen.pdf>]
- _____, *La tragedia en el renacimiento*, Barcelona: Planeta, 1973, pág. 19.
- HORMIGÓN, J. A., «Los mitos en el espejo cóncavo: transgresiones de la norma en el personaje del rey», en *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. Ruiz Ramón, ed. de Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 158-181.
- LOMBA Y PEDRAJA, J. R., «El rey don Pedro en el teatro», *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid: V. Suárez, 1899, T. II. pp. 257-339.
- LÚCULO [Salvador Bermúdez de Castro], «Teatro de la Cruz. Rey valiente y justiciero o El ricohombre de Alcalá», en *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, estudio introductorio, selección y edición de M. J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca: Almar, 2000, pág. 292-294 [el artículo es retomado para esta edición de la publicación original en *El Iris. Periódico artístico y literario*, 1841, T. I. (febr.-jun.), pp. 320-322]
- MARAVALL, J. A., *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel, 2002.
- _____, *Teatro y literatura barroca*, Barcelona: Crítica, 1990.
- MATA INDURÁIN, C., «El “noble al revés”: el antimodelo del poderoso en la comedia burlesca del Siglo de Oro», *Literatura: teoría, historia y crítica*, 6, 2004, pág. 149-182. [Descargado el 25 de septiembre de 2014 en <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/11575/12214>]
- Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. de M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 9-10.

- MOYA, G., *Don Pedro el Cruel: biología, política y tradición literaria en la figura de Pedro I de Castilla*, Madrid: Ediciones Jucar, 1975 (La Vela latina, 33: Historia).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., RODRÍGUEZ CÁCERES, M., *Manual de literatura española IV. Barroco: teatro*, Navarra: Cénlit Ediciones, 1980.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Reyes de comedia. *El caso de El burlador... y otros casos*», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coord. J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia, Madrid: CSIC, 2009, pp. 535-546.
- PROFETI, M. G., «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos (Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, 20-25 de junio de 1983)*, Madrid: CSIC, 1986, pp. 673-682.
- SÁEZ, A. J., *Hacia una bibliografía sobre autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011 [<https://grisounav.wordpress.com/2012/03/12/hacia-una-bibliografia-sobre-autoridad-y-poder-en-el-siglo-de-oro/> PDF descargado el 15 de agosto de 2014]
- SÁEZ RAPOSO, F. J., «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, coord. N. Fernández Rodríguez, Barcelona: Gráficas Cellar, 2010, pág. 195-226. [Descargado el 18 de noviembre de 2014 en: <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Biblio/SaezRaposo.ElEquilibrio.pdf>]
- SANMARTÍN BASTIDA, R., «Un viaje por el mito del rey «Cruel»: la literatura y la historia después del romanticismo», *Revista de literatura*, Tomo 65, 129, 2003, pág. 59-84. [Descargado el 20 de septiembre de 2014 en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewFile/164/175>]
- SPANG, K., *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: Eunsa / Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- STANISLAVSKI, C., *La construcción del personaje*, Madrid: Alianza, 1985.
- TRAPERO, P., «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto», *Epos: Revista de filología*, 11, 1995, pp. 189-206. [Descargado el 18 de noviembre de 2014 en: <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/viewFile/9924/9466>]
- VALBUENA PRAT, Á., «El arte expresivo y teatral de Moreto», en *El teatro español en su Siglo de Oro*, 2da. ed., Barcelona: Planeta, 1969, pp. 377-384.

VEGA, L. de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de J. M. Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [consultado el 20 de diciembre de 2014 en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_]

_____, *El rey don Pedro en Madrid en Obras escogidas*, estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de F. C. Sainz de Robles, T. I, Teatro, Madrid: Aguilar, 1987.

CONSULTADA

ACEDO CASTILLA, J. F., «El rey, la justicia y el derecho en nuestra literatura de la Edad de Oro», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 7, 1979, pp. 5-40. [Descargado el 10 de septiembre de 2014 en: http://institucional.us.es/revistas/rasbl/7/art_1.pdf]

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A., «La corte: un espacio abierto para la historia social», en *La historia social en España: actualidad y perspectivas. Actas del I Congreso de la Asociación e Historia Social (Zaragoza, septiembre, 1990)*, coord. S. Castillo Alonso, Madrid: Siglo XXI de España, 1991, pp. 247-260.

_____, «Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de una distinción en Castilla (ss. XVI-XVII)», *Revista de Historia Moderna*, 17, 1997-1998, pp. 263-278. [Descargado el 18 de octubre de 2014 en: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4776/1/RHM_17_14.pdf]

ARELLANO, I., «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope», en *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2011, pp. 89-122.

_____, «“Decid al rey cuando yerra”: algunos modelos del mal rey en Calderón», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 149-180.

_____, «Prefacio», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. Strosetzki y E. Williamson, Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2009.

ARIZALETA, A., «De la soberbia del rey: dos formas breves en la construcción historiográfica», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales. III*, ed. J. M. Cacho Blecua y M. J. Lacarra, Zaragoza / Granada: Univesidad de Zaragoza / Universidad de Granada, 2004, pp. 79-110.

BINGHAM KIRBY, C., «Los problemas bibliográficos en torno a *El rey don Pedro en Madrid*», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27agosto1983*,

- 2 vols. ed. A. D. Kossoff, R. H. Kossoff, G. Ribbans y J. Amor y Vázquez, Madrid: Istmi, 1983, pp. 77-82 [Descargado el 30 de agosto de 2014 en: Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_010.pdf]
- BOLAÑOS DONOSO, P., «El “espacio dramático” del poder en el teatro del Barroco», conferencia emitida durante el ciclo *El Teatro y las Artes en el Siglo de Oro español*. Curso de Verano de la Universidad Pablo de Olavide, Carmona (Sevilla), 2008. [Descargado el 12 de septiembre de 2014 en: http://www.moderna1.ih.csic.es/cordoba/El_espacio%20dramatico_del_poder_en_el_teatro_barroco.pdf]
- BRIOSO SANTOS, H., «El disfraz en la comedia *El caballero* de Agustín Moreto», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M. L. Lobato, Madrid: Visor, 2011, pp. 387-407.
- BUEZO, C., «El rey y los reyes en la mojiganga dramática», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. M. García Martín, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, pp. 203-208. [Descargado el 18 de septiembre de 2014 en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_016.pdf]
- CAMPBELL MANJÁRREZ, Y., «La ética privada del rey David: *Los cabellos de Absalón*», *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, T.II, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 117-124. [Descargado el 10 de septiembre de 2014 en: http://dspace.usc.es/bitstream/10347/8813/3/CC_197b.pdf#page=116]
- _____, «No es bien que reine en el mundo quien no reina en su apetito», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, ed. I. Arellano, Kassel: Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 85-92.
- CANTALAPIEDRA DELGADO, S., «Máscaras en *El Eneas de Dios o El Caballero del Sacramento*», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M. L. Lobato, Madrid: Visor, 2011, pp. 409-425.
- CAÑAS MURILLO, J., «El rey y la monarquía en las comedias de Francisco Bances Candamo», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 61-62, 2011-2012, pp. 79-114. [Descargado el 18 de septiembre de 2014 en: <http://www.unioviedo.net/reunido/index.php/RFF/article/view/9672>]

- CARREÑO-RODRÍGUEZ, A., «Privanza e integridad nacional: Lope de Vega y las crisis del poder», *Rilce*, 21.2, 2005, pp. 205-225 [Descargado el 19 de septiembre de 2014 en: <http://dspace.si.unav.es/dspace/bitstream/10171/6709/1/0.2.%20Carre%C3%B1o.pdf>]
- CASA, F. P., «*El valiente justiciero*», en *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, MA: Harvard U. P., 1966.
- CASTAÑEDA, J. A., «La “brava mina” de Moreto», en *Homenaje a William L. Fichter*, coord. A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez, Madrid: Castalia, pp. 139–149.
- CASTELLANO, J. L., «El rey, la corona y los ministros», en *La pluma, la mitra y la espada. Estudios de Historia institucional en la Edad Moderna*, ed. J. L. Castellano, Madrid: Marcial Pons, 2000, pp. 31-47.
- CASTRO, A., «La edad conflictiva: castas, honra y actividad intelectual», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, ed. F. Rico, Barcelona: Grijalbo, 1983, pp. 60-63.
- CATTANEO, M. T., «El cambio de identidad en el juego teatral de Lope», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M. L. Lobato, Madrid: Visor, 2011, pp. 175-187.
- COROMINA, I. S., «Sancho IV: el pecado hecho hombre en *La estrella de Sevilla*», *Bulletin Hispanique*, 103, 2001, pp. 281-306. [Descargado el 20 de septiembre de 2014 en: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_00074640_2001_num_103_1_5074]
- DE ARMAS, F. A., «El rey astrólogo en Lope de Vega y Calderón», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 119-134.
- _____, «“En dos pechos repartidos”: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado*», *Hispanófila*, 140, 2004, pp. 9-20. [Descargado el 10 de septiembre de 2014 en: http://www.academia.edu/1815073/En_dos_pechos_repartidos_Felipe_IV_y_su_valido_en_Como_ha_de_ser_el_Privado_Quevedo_]
- _____, «Un nuevo Hércules y un nuevo sol: la presencia de Felipe IV en *La estrella de Sevilla*», *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas. V: Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, ed. J. Villegas, Irvine, CA: University of California, 1994, pp.118-126. [Descargado el 10 de septiembre de 2014 en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_5_015.pdf]
- DELGADO MORALES, M., «Guillén de Castro y las teorías políticas sobre el tiranicidio y el derecho de resistencia», *Bulletin Hispanique*, 85, 1983, pp. 65-82. [Descargado el 22 de

- septiembre de 2014 en: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1983_num_85_1_4492]
- _____, «Idea del príncipe cristiano y estoico en el teatro de Calderón», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 219-236.
- DÍAZ-PLAJA, F., *La vida cotidiana en España del Siglo de Oro*, Madrid: Edesa, 1994.
- DÍEZ BORQUE, J. M., «El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M. L. Lobato, Madrid: Visor, 2011, pp. 21-36.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., «Monarquía y mito en la España del Siglo de Oro: el anfiteatro de Felipe el Grande», en *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. Ruiz Ramón, ed. de Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 196-202.
- DIXON, V., «“Su Majestad habla, en fin, como quien tanto ha acertado”. La conclusión ejemplar de *Fuente Ovejuna*», *Criticón*, XIII, 1988, pp. 155-168. [Descargado el 10 de septiembre de 2014 en: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_163.pdf]
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «La sociedad española en el siglo XVII», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, ed. F. Rico, Barcelona: Grijalbo, 1983, pp. 53-59.
- EBERSOLE, A. V., «Simbolismo en *Desta agua no beberé*, de Andrés de Claramonte», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols., coord. E. de Bustos Tovar, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, pp. 445-456. [Descargado el 18 de septiembre de 2014 en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=885584>]
- EGRI, L., *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, México: UNAM, 2009.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, A., *A lo que obliga el honor* [Leída el 7 de octubre en: fama2.us.es/fde/delRey.pdf]
- ESCUADERO BAZTÁN, J. M., «La construcción de los caracteres en *La cisma de Inglaterra*. Convención e historia en el personaje de Enrique VIII», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, coord. C. Strosetzki, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 479-489. [Descargada el 12 de septiembre de 2014 en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_048.pdf]
- Historia y estructura de la obra literaria. Coloquios celebrados del 28 al 31 de marzo de 1967*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1971, pp. 219-224.

- FERRER VALLS, T., «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de privanza», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, I. El noble y el trabajador*, coord. I. Arellano y M. Vitse, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 159-186. [Descargado el 20 de septiembre de 2014 en: <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/dramas%20privanza.PDF>]
- FOX, D., «*A secreto agravio, secreta venganza y Os filhos do Rei Sebastiao*», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp.203-218.
- FROLDI, R., «El teatro valenciano y la formación de la comedia nueva», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento*, ed. F. Rico, Barcelona: Crítica, 1992, pp. 234-238.
- GARCÍA LORENZO, L., «De dioses a bufones: los reyes en el teatro clásico español», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 9-20.
- GREER, M. R., «Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo Palacio del Retiro y El mayor encanto amor*», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 181-202.
- GÓMEZ SIERRA, E., «“Y el rey en lo suyo”: “El villano en su rincón”, de Lope de Vega, y algunos momentos de su pasado y su futuro», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 65-92.
- HERMENEGILDO, A., «La realeza y el concierto político-social en el teatro del quinientos», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 21-44.
- _____, «Jerónimo Bermúdez y la dramatización del abuso del poder: *La Nise laureada*», en *Inés de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, ed. P. Botta, Ravenna: Longo Editore, 1999, pp. 99-113. [Descargado el 10 de septiembre de 2014 en: <http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/92-1999Bermudez.pdf>]
- _____, «Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI», en *Proyección y significados del teatro clásico español. Congreso Internacional Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coord. J. M. Díez Borque y J. Alcalá-Zamora, Madrid: Saecex, 2004, pp. 29-50. [Descargado el 20 de septiembre de 2014 en: <http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/139-2004Ejercicio.pdf>]

- _____, «Fray Luis de León y su visión de la figura del rey», *Letras de Deusto*, 13, 1983, pp. 169-177. [Descargado el 10 de septiembre de 2014 en: <http://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/24-1983Figura.pdf>]
- HUERTA CALVO, J., «Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII. Reyes como bufones», en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, ed. J. M. Díez Borque, Barcelona: Serbal, 1986, pp. 115-136.
- _____, «Reyes de carnaval/2: el rey en la comedia burlesca», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 269-294.
- INSÚA CERECEDA, M., «Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua», en *Actas del congreso "El siglo de Oro en el nuevo milenio"*, ed. C. Mata y M. Zugasti, Pamplona: Eunsa, 2005, vol. 1, pp. 899-910. [Descargado el 18 de septiembre de 2014 en: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/21222>]
- ITURRALDE ESCANDÓN, J., «Poder, violencia y amor en *La amistad castigada* de Juan Ruiz de Alarcón», en *Dramaturgia española y novohispana: siglos XVI-XVII*, edición y prólogo de L. von der Walde y S. González García, México: UAM, Unidad Iztapalapa, 1993, pp. 57-63.
- JOSA FERNÁNDEZ, D., «De tiranos y hombres en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2006, pp. 105-118.
- _____, «Las claves míticas y poéticas del rey tirano por Amor de *La estrella de Sevilla*», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. [Descargado el 11 de septiembre de 2014 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-claves-mticas-y-poticas-del-rey-tirano-por-amor-de-la-estrella-de-sevilla-0/>]
- LAUER, A. R., «La figura trágica del poder en *Amor destrona monarcas y rey muerto por amor*», en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. J. Farré Vidal, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 107-122.
- LLOSA SANZ, Á., «El Dios vestido de hombre y el hombre vestido de Dios: magia, escena y autoridad en Calderón y Shakespeare», *Espéculo*, 26, 2004. [Descargado el 9 de septiembre de 2014 en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero26/caldshak.html>]
- LOBATO LÓPEZ, M. L., «Agustín Moreto: ¿un autor menor del teatro áureo?», en *Los segundones, importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, coord. A. Cassol y B. Oteiza, Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp.

- 119-134 [Descargado el 15 de noviembre de 2014 en: <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Biblio/Lobato.UnAutorMenor.pdf>]
- _____, «Jardín cerrado, fuente sellada. Espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI–XXIII, 2004, 2005 y 2006 (Almería)*, coord. A. Serrano, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007 (Colección Letras 18. Serie Estudios), pp. 199–219. [Descargado el 10 de septiembre de 2014 en: <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Biblio/Lobato.Jardin.pdf>]
- _____, «Los fundamentos del teatro de Moreto», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Pamplona / Madrid / Frankfurt: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 207-230.
- LÓPEZ DE AYALA, P., *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso onceano*, edición crítica y notas de G. Orduña, estudio preliminar de Germán Orduña y José Luis Moure, Buenos Aires: SECRIIT / INCIPIT, 1994.
- MADROÑAL DURÁN, A., «“Entremés de rey jamás se ha visto”: sobre la figura real en el teatro breve del Siglo de Oro», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 321-334.
- MARIANA, J. de, *Del rey y de la institución de la dignidad real*, traducido de la segunda edición hecha el año de 1640, Madrid: Imprenta de la sociedad literaria y tipográfica, 1845. [Descargado el 2 de septiembre de 2014 en: <http://fama2.us.es/fde/delRey.pdf>]
- MARÍN, J. M., «El poder y la comedia», en *La revolución teatral del Barroco*, Madrid: Anaya, 1990 (Biblioteca básica de literatura)
- MARTÍNEZ MILLÁN, J., «La corte de la monarquía hispánica», en *Studia Historica, Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 17-61. [descargado el 25 de noviembre de 2014 en: <http://84.88.0.34/index.php/STHI/article/view/12989>]
- MATA INDURÁIN, C., «El gobernante ridículo: la figura paródica del poderoso en la comedia burlesca anónima del *Comendador de Ocaña*», en *Teatro y poder. VI y VII Jornadas de Teatro*, coord. A. Ruiz Sola, Burgos: Universidad de Burgos, 1998, pp. 253-266. [Descargado el 26 de septiembre de 2014 en: http://www.academia.edu/1047470/El_gobernante_ridiculo_la_figura_parodica_del_poderoso_en_la_comedia_burlesca_anonima_del_Comendador_de_Ocana]
- _____, «Reyes de la risa en la comedia burlesca del Siglo de Oro», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 295-320.

- MÍNGUEZ, V., «El retrato áulico y la iconografía solar. La imagen astral de los reyes hispanos durante el antiguo régimen», en *Millars. Espai i Història*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1996, pp. 145-163. [Descargado el 26 de septiembre de 2014 en: <http://www.raco.cat/index.php/Millars/article/view/129997/179434>]
- OLEZA, J., «Reyes risibles / reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega», *“Por discreto y por amigo”*. *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. C. Courderc y B. Pellistrandi, Madrid: Casa de Velázquez, 2005, pp. 305-318. [Descargado el 26 de septiembre de 2014 en: <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/Reyesrisibles.pdf>]
- OLIVA OLIVARES, C., «Corona y máscara en la comedia lopesca», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, pp. 45-64.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M., «El Renacimiento» y «El Barroco», en *Las épocas de la literatura española*, Barcelona: Ariel, 1997.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Personas reales y justicia poética: Lope, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla», *Lectura y signo*, 2, 2007, pp. 129-156. [Descargado el 9 de septiembre de 2014 en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2350090>]
- PERALTA, C., «Arte del disimulo y paradoja: la crítica a Felipe III en *Grandes Anales de Quince Días de Quevedo*», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, vol. 3, pp. 111-120. [Descargado el 25 de septiembre de 2014 en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_013.pdf]
- PIETRI, F., *La España del Siglo de Oro*, traducción de F. Ximénez de Sandoval, Madrid: Guadarrama, 1960.
- QUEVEDO, F. de, «*Política de Dios y gobierno de Cristo*», en *Obras escogidas*, selección y estudio preliminar por G. Arciniegas, México: Cumbre, 1978.
- RIVERA, V. A., *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*, 2da. ed., México: Escenología, A. C., 1998.
- RODRÍGUEZ, E., y TORDERA, A., «Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro», en *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. Ruiz Ramón, ed. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 26-54.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A., «Don Pedro y don Juan», en *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. Ruiz Ramón, ed. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 192-195.

- ROZAS, J. M., «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de *senectute*», en *Estudios de Lope de Vega*, ed. J. Cañas Murillo, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 73-131. [Descargado el 29 de septiembre de 2014 en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lope-de-vega-y-felipe-iv-en-el-ciclo-de-senectute-0/html/ff8da5d0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html]
- RUELAS, E., *Condiciones para la construcción dramática*, ed. E. Ceballos, México: Fundación Cervantista Enrique y Alicia Ruelas, A. C. / Escenología A. C. / Universidad de Guanajuato, 2008.
- RUIZ DE ALARCÓN, J., *Ganar amigos* [Leído el 28 de octubre de 2014 en: <http://www.comedias.org/alarcon/ganami.html> texto basado en la edición príncipe en PARTE SEGUNDA DE LAS COMEDIA DE DON JUAN RUIZ DE ALARCÓN (Barcelona, 1634). Fue preparado por V. Williamsen con el apoyo de varias ediciones modernas y antiguas, y luego pasado a su forma electrónica en 1998.]
- RUIZ LLUCH, M. R., «Focas: anatomía de un tirano. *En la vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. M. Insúa y F. Schmelzer, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 215-229. [Descargado el 10 de septiembre de 2014 en: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/34317/1/Ruiz.pdf>]
- RUIZ RAMÓN, F., «El teatro nacional del Siglo de Oro», *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 1988.
- SÁEZ RAPOSO, F., «Moreto y los juegos de identidad», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. M. L. Lobato, Madrid: Visor, 2011, pp. 365-385.
- SAMBRIAN-TOMA, O. A., «Los vicios y las virtudes del príncipe reflejados en una crónica rumana y otra española del siglo XVI», en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia (19-21 noviembre 2008)*, Murcia: Universidad de Murcia, 2009. [Descargado el 12 de septiembre de 2014 en: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1171/1141>]
- TRAMBAIOLI, M., «Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día», *Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios. Literatura y poder*, 3, 2012, pp. 16-36. [Descargado el 5 de septiembre de 2014 en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3905409>]
- URZÁIZ TORTAJADA, H., «Ni castigo ni venganza: la figura del rey en *Antíoco y Seleuco*, de Moreto», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2006, pp. 237-68.

- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 78, 1998, pp. 11-34.
- VEGA, L. de, *La niña de plata* [Leída el 6 de noviembre de 2014 en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-nina-de-plata--0/html/feedba48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html texto utilizado para esta edición digital: VEGA, Lope de, *La dama boba; La niña de plata*, 6ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (Colección Austral; 574), pp. 105-215.]
- _____, *Los Ramírez de Arellano*, [Leída el 28 de octubre de 2014 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-ramirez-de-arellano--0/> texto utilizado para esta edición: *Ventiuatro parte perfeta de las Comedias del fenix de España frey Lope Felix de Vega Carpio...: sacadas de sus verdaderos originales...*, En Zaragoza: por Pedro Verges, 1641, h. 120- 145. Localización: Biblioteca Nacional (España). Sig. R/13875]
- VÉLEZ DE GUEVARA, L., *El diablo está en Cantillana* [Leída el 5 de noviembre de 2014 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diablo-esta-en-cantillana/> texto utilizado para esta edición: *Parte diez y seys de comedias nuevas y escogidas de los meiores ingenios de España ...*, En Madrid : por Melchor Sanchez : acosta de Mateo de la Bastida ..., 1662, [18] h. Localización: Biblioteca Nacional (España). Sig. R/22669]
- WARDROPPER, B. W., «La comedia española», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento*, ed. F. Rico, Barcelona: Crítica, 1992, pp. 239-247.
- ZAIDI, A. S., «King, conscience, and the Monstrous other in Calderón's *Amor, honor y poder*», *Romanica Cracoviensia*, 12, 2012, pp. 220-231. [Descargada el 25 de septiembre de 2014 en: <http://www.wuj.pl/UserFiles/File/Romanica%2012/22-Zaidi-RC-12.pdf>]
- ZIOMEK, H., «El despliegue semiótico en *El rey don Pedro en Madrid*», en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de junio de 1983*, coord. M. Á. Garrido Gallardo, Madrid: CSIC, 1986, pp. 277-284.