

# DRAMA HISTÓRICO E IDEOLOGÍA EN LOPE DE VEGA: *EL PRÍNCIPE PERFECTO (PRIMERA Y SEGUNDA PARTE)*

MELCHORA ROMANOS  
*Universidad de Buenos Aires*

En el conjunto de la producción dramática de Lope de Vega, el importante núcleo de las comedias de tema histórico constituye un ámbito propicio para explorar las complejas y muy diversas perspectivas ideológicas que entraña el tratamiento de la historia o, lo que es en verdad más conflictivo, su dramatización. En particular, resulta interesante analizar obras circunscritas a un mismo periodo histórico o reinado porque nos permiten percibir las diversas posibilidades de abordar la construcción dramática de las figuras protagónicas cuando éstas se repiten de una a otra comedia.

Un ejemplo muy significativo en este sentido lo constituye un conjunto de comedias, un breve ciclo que Lope de Vega dedica al reinado de don Juan II, rey de Portugal, contemporáneo de los Reyes Católicos y con considerables lazos de conexiones políticas y semejanzas históricas características de ese conflictivo periodo de consolidación del Renacimiento. En efecto, la personalidad de este rey, quien se enfrentó al poder de los grandes señores y prosiguió con los proyectos de expansión marítima en la costa africana, ofrece controvertidas facetas de potencial riqueza para su proyección teatral.

Lope de Vega compuso sobre este personaje histórico dos comedias con el título de *El príncipe perfecto*, tomándolo de la calificación con que lo mencionaban sus contemporáneos, “o príncipe perfeito”.<sup>1</sup> Es evidente que se proponía escribir una trilogía pues así lo anuncia uno de los personajes al finalizar el tercer acto de la segunda parte: “Y aquí, Senado discreto, / cesa *El Príncipe perfeto* / hasta la tercera parte”.<sup>2</sup> Pero lo cierto es que contamos tan

<sup>1</sup> Ése es el título de la obra póstuma e inacabada del historiador Oliveira Martins, *O Príncipe Perfeito*. Lisboa, 1896. Apud Marcelino Menéndez y Pelayo en las observaciones preliminares a *El duque de Viseo*, en *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas de España* (ed. y est. prel. Marcelino Menéndez y Pelayo). Atlas, Madrid, 1968, vol. XXII, n. 5, p. 133.

<sup>2</sup> Las citas de ambas comedias corresponden a Lope de Vega, *Comedias escogidas* (ed. J. E. Hartzenbusch). Rivadeneyra, BAE, Madrid, 1868, t. IV, vol. LII, p. 137c.

sólo con una dilogía. La primera de las comedias se publicó en la *Parte XI* (1618) y la segunda en la *Parte XVIII* (1623). De ésta se conserva un manuscrito autógrafo, fechado el 23 de diciembre de 1614, por lo que la datación de ambas debe ser sin duda anterior.

Si bien este proyecto queda incompleto, no es menos interesante por cierto el que haya dedicado además otra obra a sucesos del mismo reinado: *El duque de Viseo*, uno de los “dramas del poder injusto”, en la certera denominación acuñada por Francisco Ruiz Ramón.<sup>3</sup> En esta tragedia el rey don Juan, lejos de la perfección con la que aparece caracterizado en las otras dos obras, manda ejecutar al duque de Guimarán, históricamente de Braganza, y apuñala al duque de Viseo. Ambas muertes son injustas por cuanto procede por sospechas infundadas de conspiración.

Por lo tanto, esta doble perspectiva de representación de la figura del poder encarnada en el mismo personaje histórico, esta confrontación de casos, ofrece la posibilidad de examinar lo que Joan Oleza entiende como “una dialéctica de múltiples posibilidades” sobre la que es necesario ahondar para poder percibir “el rumor de las diferencias” que se esconde tras la aparente uniformidad ideológica del teatro áureo.<sup>4</sup>

En primer lugar, vamos a centrarnos en *El príncipe perfecto*, en las dos comedias que desde la propia definición del nombre nos ofrecen ejemplo de lo que constituye una descripción de las condiciones de excelencia que un monarca debe poseer. Una vez analizados sus rasgos ideológicos y su dramaturgia, trataré de establecer las principales coordenadas sobre las que se perfila la diversidad casuística con la que se nos ofrece la personalidad del rey don Juan de Portugal en las distintas obras que integran el ciclo histórico.

Las dos partes de *El príncipe perfecto* han merecido juicios ponderativos por parte de Menéndez y Pelayo quien las elogia con calificativos no siempre habituales en su crítica sobre el teatro histórico de Lope de Vega. Así señala:

Son, en efecto, muy selectas, están correctamente escritas, y en su género de crónicas dramáticas muy pocas son las que las aventajan entre las innumerables de su autor.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> En su *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Alianza, Madrid, 2ª ed., 1971, p. 173.

<sup>4</sup> Joan Oleza, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en Ignacio Arellano et al. (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*. Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 235-250; p. 238.

<sup>5</sup> Menéndez y Pelayo, ed. cit., 4ª sección, p. 140. Reimpresión de la publicada por la RAE (BAE, 213). Las observaciones preliminares sobre las dos comedias (XIII y XIV) en las pp. 140-159.

Pero lo que tal vez resulte más interesante entre sus comentarios sobre estas dos comedias es el considerar que tienen “además del interés histórico, un interés y fin político”.<sup>6</sup> En efecto, Lope le ha dedicado la segunda parte al marqués de Alcañices, don Álvaro Enríquez de Almanza, montero mayor de Felipe IV quien todavía era príncipe, por lo que parece haber escrito estas obras como una suerte de tratado dramático de pedagogía monárquica. Sus palabras ilustran claramente esta intencionalidad:

El nuestro [Príncipe], que Dios guarde, es tan divino ejemplar en tan tiernos años, que pudiera excusar la historia propuesta, a no ser justo proponer estas excelentes acciones en mayores progresos a tan heroico Príncipe.<sup>7</sup>

Es esta perspectiva ideológica, sin duda, la que lleva a Menéndez y Pelayo a concluir su encomiástica valoración de este modo:

No se trata, pues, de una obra escrita a la ligera como tantas otras, ni de un libre juego de la fantasía, sino de una especie de política en acción y en ejemplos, a la cual da mayor viveza y realce la forma poética. El esmero singular del estilo y el detenido estudio de la historia que esta obra revela, y hasta el hecho de haberla extendido a dos partes, anunciando una tercera, prueban la importancia que tenían en el pensamiento de Lope.<sup>8</sup>

Estas puntualizaciones preliminares del crítico santanderino nos conducen a una necesaria comprobación de su validez en la que trataremos de determinar las razones de esta notoria admiración. Ante todo, me voy a circunscribir al desarrollo y a la construcción de la acción dramática que en ambas comedias se centra en la descripción del carácter del protagonista, don Juan II de Portugal, aunque sin dejar de lado, como es habitual en las comedias en que la fórmula se ha consolidado, la entrelazada secuencia de intrigas amorosas proyectadas sobre los acontecimientos que configuran el espacio histórico.

La primera parte nos presenta al comenzar la obra al Príncipe, cuando todavía no ha accedido al trono y en la etapa en que ya ha abandonado sus mocedades de las que se recuerdan sus amores con doña Ana de Mendoza, madre de su hijo bastardo, don Jorge (“Muy olvidadas están / mis mocedades en mí”).<sup>9</sup>

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Lope de Vega, *Comedias...*, ed. cit., p. 110b.

El momento dramático de mayor significación se encuentra en el primer acto, cuando ante el pedido de su padre don Alfonso V de Portugal, que parte en peregrinación a Jerusalén, debe iniciar su reinado. La conflictiva situación pone a prueba la entereza del príncipe, y su virtud le permitirá salir airoso cuando, después del fracaso del proyecto, el rey regrese inesperadamente y don Juan decida devolverle el cetro.<sup>10</sup> El final del acto con el emotivo encuentro entre padre e hijo, destacado por Menéndez y Pelayo, ofrece ciertas coincidencias con la escena final de *La vida es sueño* de Calderón.<sup>11</sup>

En el segundo acto ya ha muerto Alfonso V, por lo que Juan II de Portugal inicia definitivamente su trayectoria de príncipe perfecto por su prudencia y espíritu justiciero. En un largo parlamento don Juan de Sosa, su amigo y privado, traza a los Reyes Católicos el retrato físico y moral que Lope de Vega construye puntualmente sobre el texto de la *Chronica d'El Rei Dom Joao II, Escrita por Ruy de Pina, Chronista mór de Portugal, e Guarda mór da Torre do Tombo*.<sup>12</sup> Cumple, por cierto, una función paradigmática y condiciona su impronta discursiva al desarrollo de la acción en la medida en que los hechos, las decisiones, las actitudes, las respuestas del rey en diversas situaciones de la comedia, van a ejemplificar esos conceptos enunciados en el romance cronístico. Unos pocos versos nos permitirán ilustrar este aspecto:

Es hombre proporcionado  
de suerte en mediano cuerpo,  
con tal rostro y gravedad,  
que entre mil hombres diversos  
le conocerán por Rey;  
que luego obliga a respeto.  
En las cosas de placer  
es afable, aunque modesto,  
y en las que son de importancia,  
humanamente severo [...]  
Es hombre, sin arrogancia,  
de tan altos pensamientos,  
que en sus acciones parece  
que el mundo le viene estrecho.  
Es justiciero y piadoso,

<sup>10</sup> Menéndez y Pelayo destaca la puntualidad histórica de todos estos hechos y el apego a la *Crónica* de Ruy de Pina. Cf. ed. cit., pp. 145-146.

<sup>11</sup> Cf. *ibid.*, pp.146-147.

<sup>12</sup> Menéndez y Pelayo transcribe la parte de la *Chronica* correspondiente. Cf. *ibid.*, p.141.

y piadoso justiciero:  
de suerte, que es la prudencia  
de los extremos el medio:  
en mercedes y castigos  
mucho se parece al cielo.<sup>13</sup>

Y así don Juan de Sosa concluye su retrato:

Pero vanamente emprendo,  
no siendo yo Jenofonte,  
pintaros con rudo ingenio  
tan nuevo cristiano Ciro;  
porque tengo por muy cierto  
que para ejemplo de Reyes  
hizo este Príncipe el cielo.<sup>14</sup>

Por consiguiente, sobre esta línea de excelencias se han de ir conformando las secuencias, las escenas en las que todo nos conduce a la demostración de las perfecciones de este “nuevo cristiano Ciro”. Se suceden pues, actos de justicia, formulados con dichos prudentes y sentenciosos, y ejercidos en audiencias públicas a las que se presentan distintos peticionantes, extraídos sin duda de florestas, tratados y doctrinales de príncipes que de igual modo son atribuidos, al menos en la comedia, a otros monarcas como es el caso del rey don Pedro de Castilla o de su coetáneo el rey Pedro I de Portugal.<sup>15</sup>

Se presentan situaciones que dan lugar a muestras de la templanza y cortesía del rey cuando, por ejemplo, doña Clara, la dama a la que corteja don Juan de Sosa, le declara su amor y nuestro príncipe perfecto con gentil actitud le responde:

Ya no estoy para galán;  
pero cuando lo estuviera,  
también sé que no le hiciera  
tan grande ofensa a don Juan;  
que es honrado caballero,  
y mi amigo, y me llevó

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 100b.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 101a.

<sup>15</sup> Menéndez y Pelayo, comenta dos episodios de esta comedia atribuidos tanto al rey don Pedro de Portugal como a su homónimo castellano que Lope de Vega incorpora a la suya, *Audiencias del rey Don Pedro*. Ed. cit., pp. 150-151.

a vuestra casa, a quien yo  
hacer agravio no espero.<sup>16</sup>

Momento de riesgo que podría llegar a generar una de las obras “que plantean los abusos amorosos del Rey” como algunas de las que analiza Joan Oleza en el trabajo antes mencionado.<sup>17</sup>

Se ofrecen muestras del gran valor y fortaleza física del héroe, quien lucha contra cuatro hombres y da muerte a uno de ellos y hasta domina y acuchilla a un toro cuando todos los nobles que lo rodean huyen temerosos.<sup>18</sup> Estas controladas situaciones de combates urbanos reemplazan las grandes batallas que en piezas históricas con otros rasgos constitutivos determinan los ejes estructurantes de la trayectoria mítica del protagonista. Es por ello que la dimensión épica de este reinado se complementa con las referencias y presencias de los descubrimientos y de las conquistas ultramarinas que se condensan en un soneto en el que el monarca agradece a Dios sus logros:

Con justa causa agradecido al cielo  
miro mi reino dilatarse tanto,  
que causa el nombre portugués espanto  
del clima que arde hasta el que baña el hielo.<sup>19</sup>

Con esa función aparece un rey etiope que acude a la corte lusitana con lujosos presentes (oro, marfil, diamantes, esmeraldas, nácar, perfumes, un elefante) o la episódica visita de Cristóbal Colón que al regreso de su primer viaje debe entrar por el Tajo (el 6 de mayo de 1493), con lo que se recuerda el fracasado encuentro con don Juan, quien no creyó en el proyecto que le proponía el almirante, hecho dramatizado por Lope de Vega en el primer acto de su comedia *Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*.<sup>20</sup>

Así es como a lo largo de los dos actos a los que ha servido de *introito* preparatorio el primero, se construye en esta primera parte la presencia del príncipe perfecto, a partir de situaciones discursivas de otros personajes que lo describen o por su propio accionar en escena.

<sup>16</sup> *Obras...*, ed. cit., p. 110b.

<sup>17</sup> Trata “de las piezas que plantean los abusos amorosos del Rey o del Príncipe”. Art. cit. pp. 243 y ss.

<sup>18</sup> La primera situación se desarrolla al comienzo del acto I, pp. 94c-95a. La segunda en el acto II, pp. 105c-106a.

<sup>19</sup> Éste es el primer cuarteto de ese soneto, *vid.* Lope de Vega, *Obras...*, ed. cit., p. 103b.

<sup>20</sup> *Cf. ibid.*, acto II, pp. 102a y b; acto III, pp. 112b y c.

En cuanto a la segunda parte, poco más es lo que puede señalarse en relación con nuestro intento. El planteamiento es muy similar, sólo que en este caso será el nuevo príncipe, don Alfonso, el que concentrará en su etapa de mocedades, las necesarias pautas de educación y aprendizaje con las que ha de irse moldeando la personalidad del futuro rey, confrontado de continuo con el arquetipo paterno al que, por supuesto, se somete e imita (“Vos sois, claro Señor, mi espejo en todo”). De este modo, a partir de las enseñanzas que recibe se van transmitiendo a los espectadores/lectores las doctrinas del buen gobierno al que todo poderoso debe ajustar su conducta política.

Se acrecienta en esta parte la intriga amorosa que cobra mayor dimensión y que ha sido tratada como una suerte de quiasmo en relación con la primera parte a la que se recuerda para justificar y corroborar su validez:

Pues vamos, Sosa;  
que en otra causa amorosa  
fue mi padre disfrazado  
a guardar la puerta al vuestro,  
y lo mismo sabré hacer.<sup>21</sup>

El conflicto se desata cuando don Alfonso acompaña a su amigo e instructor, don Lope de Sosa, al encuentro con su dama, doña Leonor. Don Lope es hijo de don Juan de Sosa, el privado del rey cuya relación con doña Clara parecía situar la acción en una disputa sentimental. En este caso es el príncipe el que se enamora perdidamente de la joven castellana. Se llega a la resolución del problema mediante los sabios consejos del rey don Juan a su hijo que dialogan de modo contrapuesto con las palabras dirigidas a doña Clara, citadas más arriba, cuando ésta le confiesa su amor a don Juan:

Harto os he dicho; entendedlo.  
Sosa, aunque es vuestro criado,  
es honrado caballero:  
antes de hacelle traición,  
dejaos morir, que es lo menos;  
porque no habéis de manchar  
la blancura que os ha puesto  
la real naturaleza,  
sino antes morir sufriendo.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 122c.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 129c.

De este modo, en el contexto de estas dos comedias de palacio se va proyectando la figura real modélica cuya perfección ejemplar se despliega en los diversos niveles del accionar humano. Por consiguiente, resulta por demás significativo que Lope de Vega haya planteado, siguiendo muy de cerca las crónicas en las que se apoya para dramatizar la vida de don Juan II, esta doble instancia de apología del monarca portugués. ¿Se trata acaso de admiración por la persona de ese rey en particular? ¿Estamos en presencia de un intento de reivindicación histórica? ¿O tan sólo se nos ofrece una lección, un ejemplo sobre las condiciones necesarias para ser un príncipe perfecto?

Mucho se ha hablado ya sobre los condicionamientos ideológicos en los que se mueve la comedia de los Siglos de Oro a partir de los estudios de Maravall y de quienes han replanteado las líneas de su pensamiento acerca de la función del rey en la Comedia Nueva.<sup>23</sup> Sin embargo, parece oportuno dejar formuladas algunas observaciones al respecto, a la luz de estos casos concretos, que no suelen tenerse en cuenta en el momento de sistematizar rasgos homólogos.

En primer lugar, la materia histórica con la que trabaja nuestro dramaturgo le ofrecía aspectos oscuros de la conducta del rey que son soslayados para guardar la coherencia necesaria que inclinase la balanza hacia sus perfecciones. Así, nada se menciona sobre la muerte de los duques de Braganza y de Viseo que darían lugar a opiniones controvertidas sobre la conducta del rey y las causas que desencadenaron la tragedia. Pero es que hasta detalles de menor importancia mencionados por el cronista, como por ejemplo la pronunciación gangosa, son omitidos con el fin de que ninguna imperfección empañe su imagen.

Por consiguiente, estamos ante la construcción de un modelo que no responde a un criterio de veracidad histórica sino de verosimilitud por cuanto las cosas se muestran como deberían ser y no como son. Se trata de poesía y no de historia para plantearlo en términos aristotélicos. Esta manipulación de la materia cronística nos lleva hacia otro aspecto de importancia en lo que hace a la esencia del teatro histórico: su intencionalidad política. Si Lope de Vega ha elegido poner sobre el tablado a este rey modelo de perfecciones es porque está operando por contrapartida con el negativo de ese retrato.

Ahora bien, Bernard Gille, en un interesante trabajo sobre lo que define como la puesta en escena política de la historia en *El duque de Viseo*, considera

<sup>23</sup> Vid. José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminarios y ediciones, Madrid, 1972; otras obras sobre el tema: José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Cátedra, Madrid, 1976; Richard A. Young, *La figura del Rey y la institución real en la comedia lopesca*. José Porrúa, Turanzas, Madrid, 1979.



que esta pieza coincide con la intensificación del debate en torno a las doctrinas del maquiavelismo alrededor de 1610. Por lo tanto, es de acuerdo con esta connotación ideológica que Lope construye esta obra y la figura del rey don Juan II se proyectará como una muestra del *Príncipe* de Maquiavelo opuesta por su peculiar modo de entender el poder a la figura del *Príncipe cristiano*. Tal como propone este crítico:

C'est en partisan de l'orthodoxie qu'il décrit, dans *El Duque de Visco* l'exemplaire dégradation du pouvoir royale lorsque se produit le divorce entre raison et foi et que la politique devient une pratique séculière.<sup>24</sup>

Los rasgos caracterizadores del rey responden así a una peculiar interpretación de la doctrina de la razón de estado que lo llevan a un comportamiento político injusto, a la simulación, y al engaño. Finalmente, resume Bernard Gille de este modo la configuración del personaje:

C'est par machiavélisme que Jean II ne sait honorer ses vasseaux, ne sait se faire aimer de ses sujets, ne sait choisir un bon conseiller [...]. Par machiavélisme encore il ne saura être qu'un bourreau alors qu'il devra être un justicier.<sup>25</sup>

De este modo, si volvemos a nuestras dos comedias de *El príncipe perfecto*, que Morley y Bruerton fechan en 1614 y 1616, no cabe duda de que pueden entenderse como una exaltación del modelo cristiano del príncipe y en su elaboración Lope de Vega ha tenido en cuenta los modelos vigentes de la literatura política encarnada en Rivadeneyra y opuesta al maquiavelismo.<sup>26</sup> En esa pauta muestra de las virtudes del rey como buen hijo y padre, respetado por los nobles y por sus súbditos, valiente y justiciero, se encarnan en la escena las doctrinas en las que se asientan las características de un *príncipe perfecto* que no es otro que el *príncipe cristiano*.

Ahora bien, si del comportamiento tiránico y egoísta de don Juan en *El*

<sup>24</sup> Bernard Gille, "El duque de Visco ou la mise en scèn politique de l'histoire", en Haim Vidal Sephiha (ed.). *Mélanges Offerts à Charles V. Aubrum*. Editions Hispaniques, Paris, 1975, t.1, pp 327-340; p. 332.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>26</sup> Pedro de Rivadeneyra, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener un Príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, Contra lo que Nicolás de Maquiavelo y los políticos de este tiempo enseñan*, que se publicó en Madrid en 1595. Hay edición en Rivadeneyra, BAE, Madrid, 1868, t. LX, pp. 532-523. Bernard Gille señala a este autor como guía ideológico de Lope de Vega en cuanto a la tesis que intenta probar que el maquiavelismo es una forma de tiranía. *Vid. art. cit.*, p. 332.

*duque de Viseo* podemos deslizarnos a su virtuosa conducta en *El príncipe perfecto*, es fundamentalmente porque el desplazamiento se produce también desde la misma configuración genérica: de tragedia a comedia *seria*. Es en esta perspectiva que intenta comprender el funcionamiento del conjunto de las leyes que rigen la Comedia, en la que hay que encuadrar aparentes divergencias y cambios de perspectiva donde la figura del rey puede aparecer en el teatro.

El personaje histórico, se metamorfosea por consiguiente con el fin de desempeñar los papeles que se le asignen en el microcosmos de la representación, y por ello, desde una misma identidad existencial, adopta rostros y comportamientos diversos que se integran en juegos de oposiciones explícitos o implícitos en una dialéctica de múltiples posibilidades que permiten al dramaturgo desarrollar una verdadera casuística. No se trata, pues, de un único rey, sino de una diversidad de posibles conductas contrapuestas en el universo dramático del pensamiento barroco, en ese espacio teatral de complejas propuestas ideológicas, porque como dice un personaje en el *El duque de Viseo*:

Los reyes son como nieve,  
que tratados se deshacen.  
Para ser mirados nacen,  
nadie a tocarlos se atreve.  
Conservar esta blancura  
conviene a la Majestad.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Lope de Vega, *El duque de Viseo* (ed. Francisco Ruiz Ramón). Alianza, Madrid, 1966, p. 36.