

TEATRO DEL PODER EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI: LA IMAGEN DEL EMPERADOR CARLOS V*

JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE
Universidad Complutense de Madrid

Para Europa y España del siglo XVI el mito de poder, la idea de Imperio se encarna en la figura real y tangible de Carlos V, aunque no sin contradicciones, en un período que abarca de 1516 a 1556. Como señala bien Strong, Carlos V ofrece una figura de «carne y hueso» para encarnar toda una mitología clásica y caballeresca del poder¹, con el sentido de dominio universal:

«Negli anni che seguirono parve che tutto il mondo allora conosciuto fosse soggetto all'autorità di una singola persona, che non solo era stata incoronata dal papa, ma aveva altresì portato la fede nel Nuovo Mondo (...)»².

Los dominios de este monarca de talante «tan europeísta»³ son en sí mismos la imagen física y real de la fuerza del Imperio. Como resalta con contundencia Chudoba:

«Geográficamente, sus territorios eran tres veces más grandes que el Imperio romano en la época de Trajano, más extensos que el Imperio de los califas árabes en el siglo VIII, y tal vez mayores que el imperio mongólico de Asia en el siglo XIII»⁴.

Es lógico, en consecuencia, que surgiera en torno a su persona toda una mitología del poder en cuanto concepto universal; después hubo toda una serie

* Por primera vez sometí a debate este estudio en el marco del convegno di studi: *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'Antichità classica al Rinascimento* (Roma, 29 de octubre - 1 de noviembre de 1987), publicado en las actas, al cuidado de M. Chiabò y F. Doglio (Roma, C.S. sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1988, págs. 245-274). Me interesaba someterlo también a la consideración de un público de hombres de teatro en el sentido amplio de directores, escenógrafos, actores, estudiosos... y por ello mi intervención en el *II simposio internacional de Historia del Teatro* (Barcelona, 1 al 5 de junio de 1988); aquí tuvo ocasión de escucharla el Prof. C. Wentzlaff-Eggebert, quien me pidió que repitiera mi conferencia en este ámbito específico de un Congreso dedicado a Carlos V, y respondí a su cordial invitación, que agradezco.

¹ R. STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milán, A. Mondadori, 1987, pág. 128.

² *Ibidem.* Sobre el mito del imperio universal y sus teóricos, *vid.* también pág. 114.

³ T. EGIDO, «Emperador de Europa», *Carlos V*, Madrid, Cuadernos de Historia 16 (95), 1987, pág. 15.

⁴ B. CHUDOBA, *España y el Imperio (1519-1643)*, Madrid, Sarpe, 1986, pág. 21.

de contradicciones en la idea imperial —entre príncipe de la paz y héroe militar—, como han puesto de relieve numerosos historiadores, lo que, por ejemplo, encontramos perfectamente atestiguado en Castilla en la imagen del héroe en el pueblo, más acá de las teóricas querellas de los tratadistas. Por una parte, numerosos historiadores⁵ han señalado la hostilidad castellana hacia la política exterior imperial, por razones económicas, rechazo de la guerra entre cristianos, etc., de modo que era sólo una minoría de erasmitas e intelectuales los que «compartían aquellas aspiraciones mesiánicas y defendían la política imperial»⁶. Pero, por otra, no dejan de reconocer algunos historiadores que el pueblo creía estar «viviendo un momento único en su historia»⁷, y Jover lo afirma con claridad:

«Tenemos sobrados y heterogéneos testimonios, por ejemplo, de que la persona misma del Emperador y el tono épico de su biografía hubo de ser para el pueblo español un auténtico mito»⁸,

aunque no deja de matizar la diversidad de ese mito, según los estamentos, la mutabilidad de las relaciones «entre Carlos y el pueblo castellano» y la misma contradicción aludida entre rechazo castellano e «impregnación experimentada por la sociedad castellana de los mitos imperiales»⁹. Esto, en el plano teórico, revestirá esas formas de polémica entre pastor bueno y príncipe de la paz —*universitas christiana*— y príncipe guerrero, que descubrimos en la actitud de diversos tratadistas: Gattinara, Mota, erasmitas, cronistas y poetas..., etc., lo que también se refleja en la evolución de la imagen mítica del héroe en las artes plásticas¹⁰, como tendremos ocasión de ver.

El mito del poder, encarnado como realidad efectiva en Carlos V, no se asentó, pues, a pesar de su magnificencia, sobre unas bases unívocas, teóricas y prácticas, ni se mantuvo inalterable en sus componentes a lo largo de su reinado, pero compartió una función de «reflejo de la magnificencia»¹¹, como propaganda, que articulará, en la difusión de la mitología imperial, imprenta, fiesta¹², artes plásticas¹³, en torno a una figura consciente del valor «publicitario» de la imagen artística¹⁴, que —según Eisler— se reduciría a dos tipos de presentación propagandística

tica, que van a reflejar, precisamente, la contradicción a que aludía más arriba. Por una parte, con «simbolismo romano y medieval» y «lenguaje artístico 'all'antica'»

«tratan de disociar los triunfos del Emperador de los medios militares y técnicos con los cuales fueron llevados a cabo»;

por otra, hay una

«voluntad del estado de documentar sus aspectos materiales (...) su capacidad militar y técnica»¹⁵.

Doble vertiente sometida por Nieto y Checa¹⁶ a un proceso cronológico en la tipología e imagen plástica del héroe: 1) «caballeresca», «borgoñona», «medieval»; 2) clasicista hacia los años 20; 3) manierista para mitificarlo «como héroe clásico», a partir de los años 30.

En el marco englobador de la imagen imperial del «héroe» Carlos V, dentro de las perspectivas, brevemente enunciadas, de pluralidad, contradicción y mutabilidad, voy a analizar tres piezas teatrales, contemporáneas del Emperador, que responden a tres momentos clave de su historia y, sumándose al plural diseño de la propaganda imperial, ejemplifican momentos distintos en la presentación teatral del mito y realidad del poder, con componentes diversos, y aun divergentes, de la imagen del héroe, aunque también con puntos de convergente coincidencia en las tres, que deberé resaltar en primer lugar.

Directamente relacionada con la llegada de Carlos V a España en 1517 está la *Égloga real, compuesta por el Bachiller de la Pradilla* (presentada en Valladolid a finales de 1517)¹⁷. De la batalla de Pavía y prisión del Rey de Francia (1525) tratan las *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del Rey de Francia*, de Andrés Ortiz¹⁸, cuya publicación sitúa su editor, Gillet, «en 1525 o poco después»¹⁹. Por fin, al conocido escritor de teatro, Hernán López de Yanguas, debemos la *Farsa (...) sobre la felice nueva de la concordia y paz y concierto de nuestro felicísimo Emperador semper augusto y del cristianísimo rey de Francia*²⁰, cuyo editor, Fernando González Ollé, vincula, razonablemente, a la Paz de Cambray (1529), puntualizando que se escribió «sólo unos pocos meses después» de la mencionada Paz²¹. No creo que sea necesario recalcar la importancia —y divergencia— de los tres momen-

⁵ W. EISLER, «Arte y estado bajo Carlos V», *Fragmentos*, 3, pág. 24.

⁶ V. NIETO y F. CHECA, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1980, págs. 292-293.

⁷ Ed. de E. KOHLER, *Sieben spanische dramatische Eklogen*, Dresden, 1911, págs. 209-236. Sobre la función glorificadora, desacuerdo de los castellanos y actitud de las Cortes, vid. J. P. W. CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1968, págs. 58-59; no he podido consultar los estudios de Cotarelo y Bonilla que él cita. V. Infantes anuncia un estudio sobre esta pieza en el *Hom. a K. Whinnom*, del BHS, en prensa. Vid. **

⁸ Ed. de J. E. GILLET, «A Spanish Play on the battle of Pavía (1525)», *PMLA*, XLV (1930), págs. 516-531. Sobre la representación y vinculación a Pavía, vid. J. P. W. Crawford, *op. cit.*, págs. 59-60.

⁹ J. E. GILLET, *op. cit.*, pág. 518.

¹⁰ Ed. F. GONZÁLEZ OLLÉ, F. LÓPEZ DE YANGUAS, *Obras dramáticas*, Madrid, Espasa Calpe, CC, 1967, págs. 75-126. Vid. el estudio preliminar sobre la vinculación a la Paz de Cambray, alegría por la paz... etc., y J. P. W. CRAWFORD, *op. cit.*, pág. 60.

¹¹ F. GONZÁLEZ OLLÉ, *op. cit.*, pág. LVI.

⁵ Vid. J. H. ELLIOTT, *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens Vives, 1983⁸, pág. 154; A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1973, pág. 253; J. PÉREZ, «España Moderna (1474-1700). Aspectos políticos y sociales», AA.VV., *Historia de España*, dir. por M. Tuñón de Lara, Barcelona, Labor, 1982, V, pág. 189; J. M. JOVER, *Carlos V y los españoles*, Madrid, Sarpe, 1985, pág. 58; B. CHUDоба, *op. cit.*, pág. 23.

⁶ J. PÉREZ, *op. cit.*, pág. 189.

⁷ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, pág. 252. A. RUMEU DE ARMAS (*Historia de España Moderna*, Salamanca, Anaya, 1965, I, pág. 110) señala que las victorias militares eran motivo de auténtico orgullo nacional.

⁸ J. M. JOVER, *op. cit.*, pág. 56.

⁹ *Ibidem*, págs. 54-57.

¹⁰ Vid. F. CHECA, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.

¹¹ Como señala para el arte R. STRONG, *op. cit.*, pág. 236.

¹² R. STRONG, *op. cit.*, pág. 126. También fuera del teatro hubo una importante literatura elogiosa del Emperador, que tomaré en consideración en el estudio que preparo sobre ello.

¹³ Vid., entre otras, las obras citadas de R. STRONG y F. CHECA.

¹⁴ F. CHECA, *op. cit.*, pág. 29.

tos dramatizados: la muy problemática toma de posesión de la corona española, que tantos conflictos le va a acarrear a Carlos V; la mítica victoria de Pavía, que lo convierte en héroe militar por antonomasia y, finalmente, la paz efectiva con el gran enemigo, Francisco I (también el mismo año con el Papa Clemente VII, en la Paz de Barcelona), que hace realidad las aspiraciones de tantos teóricos de la idea imperial. Naturalmente, se trata de la misma persona, pero en tres *situaciones* distintas, lo que originará una tipología de exaltación, una mitología del poder, diferentes. Espero ponerlo en claro con el análisis de cada una de las piezas mencionadas, pero antes habré de detenerme en unos cuantos componentes significativos más o menos comunes a las tres piezas, como son: la historia al servicio de la causa; el mesianismo y providencialismo; el mito de Jerusalem; la exaltación profana por lo religioso; lo pastoril y el concepto de buen pastor; la historia y mitología clásicas, etc.

Nada he de decir, por ser tema de sobra estudiado y conocido, acerca del valor mitificador de la Historia, tantas veces utilizada como recurso de exaltación gloriosa; así será en nuestras piezas. Quisiera destacar, no obstante, por su significado, la oposición que establece Pradilla entre «fábula mitológica» —otro gran recurso de exaltación— y verdad histórica, muy superior esta última para los fines propuestos. Así, tras una larga retahíla clásico-religiosa del pastor Telefo, solicitando ayuda para alabar al Emperador (vv. 281 y ss.), le contesta Guilleno que no tiene necesidad de ello porque:

«Hay tanto que decir
que nadie sabrá escribir
por entero» (vv. 234-236),

y después, tras enumerar él mismo una serie de mitos, concluye contundentemente:

«Así que pues hay Historia
la Fábula con su escoria
allá se vaya» (vv. 382-384).

No significa que renuncie, lo veremos, ni a la Antigüedad clásica ni a la Mitología, pero muestra que la mera enumeración de los hechos es en sí misma, por su grandeza, una forma máxima de exaltación del héroe. Éste es el sentido que tiene en la *Égloga Real* la enumeración comentada de las posesiones del emperador Carlos (Alemania, Nápoles, Sicilia, Cerdeña y Baleares..., etc.) (vv. 441 y ss.), la mención de que será «Emperador de Romanos» (vv. 510-512) y la asociación elogio-Historia próxima con la lejana clásica en boca de oradores, defensores..., etc.

En las *Coplas...* de Ortiz no es sólo el contraste a la hora de presentar la actuación de Francisco I en Italia y en el campo de batalla frente a las tropas imperiales (vv. 165 y ss.), sino la alusión a Jerusalem, moros, Navarra, Rodas..., etc. (vv. 285 y ss.). En la *Farsa de la Concordia* se alude a la batalla contra el turco (I, vv. 158-9), al triunfal viaje italiano para la coronación (I, vv. 195 y ss.), enlaces matrimoniales (I, vv. 230 y ss.), guerra contra los moros (I, vv. 42), contra el Papa (I, vv. 225 y ss.) etc., y, en otro sentido, claro está, al «sacomano a Roma» (III,

vv. 163 y ss.). Hay diferencias entre una historia imperialista de extensión y dominio, en las dos primeras piezas, y una historia de paz entre reyes cristianos y lucha santa, cruzada contra el turco, en la tercera, pero en las tres hay un tono mesiánico y providencialista en la imagen de poder que intentan transmitir.

Chudoba pone de relieve el convencimiento del pueblo de una misión mesiánica²², y Fernández lo hace extensible a la idea que el propio Emperador tiene de sí mismo:

«se había impregnado lentamente de un acusado sentimiento providencialista, fruto del halago cortesano, en parte, y del cúmulo de circunstancias que confluieron en una especie de conjura del destino, para hacerle creer que Dios le había elegido para hacerle cumplir sus planes»²³.

Podría matizarse este mesianismo con los conceptos de «imprescindibilidad de su persona como gobernante»²⁴, como «figura cosmológica, especie de microcosmos ideal»²⁵ y como «justo emperador, acosado por doquier e inocente de las desventuras de sus enemigos, achacadas a la Providencia divina»²⁶.

Nuestros textos teatrales parecen hacer cierta la afirmación de Pérez de que «en los años 1525-1530 la corte imperial vive rodeada de un ambiente mesiánico...»²⁷, pues si aparece tenuemente en la *Égloga Real* (vv. 465-468; 776-777...), su presencia es mucho más viva en las *Coplas*: alabanza a Dios por la prisión de Francisco I (vv. 25 y ss.; 159-160), intervención directa de Dios contra el Rey de Francia (vv. 295-297):

Toribia: «como de Dios estaba ordenado
que ellos hobiesen aquesta gran gloria» (vv. 219-220);
Bartolo: «por lo cual creo que Dios lo ha elegido
pues en tal día le ha favorecido,
haciendo al contrario tan ásperos daños» (vv. 282-284).

En modo programático lo formula el Tiempo en *Farsa de la Concordia*:

«Dentro y fuera
quiere Dios que el buen rey quiera
aquello que más le aplace,
lo cual nuestro César hace
sin errar de su carrera» (I, vv. 175-179),

y el Mundo:

«que tiene Dios en su mano
siempre el corazón del Rey» (I, vv. 173-174).

²² B. CHUDOBA, *op. cit.*, pág. 26.

²³ M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, «Soldado y estadista», *Carlos V, cit.*, pág. 6.

²⁴ F. CHECA, *op. cit.*, pág. 164.

²⁵ *Ibidem*, pág. 170.

²⁶ W. EISLER, *op. cit.*, pág. 22.

²⁷ J. PÉREZ, *op. cit.*, pág. 189.

Maravall asocia profetismo, mesianismo y milenarismo con la espiritual Jerusalem²⁸, cuya conquista y devolución a la cristiandad se convierten en mito²⁹, en profecía de exaltación. De una u otra forma aparece en las tres obras teatrales: en *Égloga Real*, como demanda a Dios (vv. 796 y ss.), además en esta obra: vv. 497 y ss.; en las *Coplas...* (vv. 285 y ss.) y en *Farsa de la Concordia* (V, vv. 232 y ss.) como «profecía», y también en esta pieza con un marcado providencialismo:

Tiempo: «Yo me espanto,
cómo Dios ha obrado tanto,
aunque es razón que Dios obre,
siquiera porque se cobre
su sepulcro sacrosanto»

(I, vv. 115-119).

En este ámbito de interpenetración de lo profano y lo religioso podemos encontrar todavía algunos elementos significativos, aunque no me parece que en teatro se produzca la sistemática utilización que nos descubren las artes plásticas³⁰ [a no ser en el rico y plural concepto de *pastor bonus* (como después se verá)]. Dentro de esta órbita podría incluirse, a modo de *contrafactum*, la utilización del «Gloria en los cielos...» para manifestar el alegre regocijo por la victoria de Pavía (vv. 21 y ss.); en latín, para exaltar la paz, en *Farsa de la Concordia* (I, vv. 59 y ss.). En la *Égloga Real*, la estrella desconocida (vv. 545 y ss.) que anuncia el esplendor de Carlos parece relacionarse con la que anunció el nacimiento de Cristo, asiduamente utilizada en el teatro navideño, cuya estructura de anuncio de la buena nueva y alabanza del Nacido es recordada por la de esta pieza. Menos significativos me parecen, en este sentido, calificativos como cristianísimo, o la invocación a la Virgen, con largo elogio, para que inspire al pastor Telefo en su canto al Emperador (*Égloga Real*, vv. 305 y ss.), pero, en todo caso, responden al mismo espíritu, testimoniando en conjunto los componentes de sacralización en el mito del poder del rey en la tierra³¹, que llegará en autos sacramentales del XVII a esas «equiparaciones» de Cristo-Rey Felipe IV; Virgen-Reina Mariana, que he estudiado en otro lugar, con complejos mecanismos de la alegoría³².

Llegamos al gran tema de debate teórico en el siglo y de continua utilización en literatura y arte: lo pastoril y el mito del *buen pastor*, que encierran en sí mismos y sintetizan todo el complejo mundo de contradicciones a que aludía más arriba (guerra/paz), pero que se constituyen en el gran motivo glorificador del Emperador Carlos. En el concepto del *buen pastor* se suman dos prestigios, que aquí vienen a interrelacionarse en una suerte de plusvalía: el mito pastoril de la literatura clásica y

Cristo como Buen Pastor que cuida de su rebaño; además las tres piezas se construyen sobre las bases de una poética dramaturgica de lo rústico-pastoril, con todo lo que ello pudo significar en el teatro del XVI de «idealización» de la vida del campo y de dignificación literaria también del pastor «grosero»³³.

Maravall no ve contradicción entre la «exaltación caballeresca» de Carlos V y la «paz y sencillez de los campos», porque es el caballero el que hace posibles «las virtudes llanas y pacíficas del buen villano»³⁴. Estaríamos ante los conceptos de rey-padre, rey-protector, perfectamente asumidos, en esta relación de dependencia, por los súbditos, en una pretendida armonía ideal e idílica. Pero yo no acierto a ver tan claramente resuelta la contradicción entre *pastor bonus* y *héroe militar*, como quiere Maravall³⁵, pues no veo solucionada la antinomia entre las virtudes «pacifistas» que se le presuponen al pastor bucólico-bíblico-rústico y el mito del guerrero, emulador —como veremos después— de héroes romanos y dioses mitológicos. Estamos ante una construcción ideológica de teóricos de la idea imperial (se contagiara, con diversos niveles de significado, a distintas capas de la sociedad), con las funciones exaltadoras que veíamos más arriba y con una compleja articulación de conceptos distintos, asociados también al mesianismo de un nuevo Salvador y al utopismo de una organización pastoril de la monarquía en el ámbito de un «humanismo de la sencillez y de la virtud natural, que tiene como ideal de vida la 'sancta rusticitas'»³⁶.

Tanto la *Égloga Real*, como las *Coplas*, califican, en alguna ocasión, a Carlos V de pastor, pero prevalecen las ideas de acción directa, intervención militar, conquista. Así, en la primera:

Guilleno: «Llegará a fuer de pastor;
y aun tamaño,
que si alguien le despluere,
ado quier que se acogere
tien mal año» (vv. 564-568),

y en la segunda:

Toribia: «Es que ha venido mi sumo placer
en dicha de aqueste valiente pastor,
que por el mundo se hace temer.
Bartolo: Eso me haz, carilla, entender
hablas, a dicha, del Emperador» (vv. 110-114).

No faltan, sin embargo, las alusiones al sosiego, equilibrio y armonía en el campo, y a su belleza, por la intervención de tal pastor (*Égloga Real*, vv. 601 y ss.)

²⁸ J. A. MARAVALL, *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*. Madrid, Siglo XXI, 1982, págs. 33-34.

²⁹ Vid. J. M. JOVER, *op. cit.*, pág. 58.

³⁰ Vid. F. CHECA, *op. cit.*, págs. 128 y ss.; 175 y ss.

³¹ Sobre la iconografía del poder del Rey en el ámbito de lo «maravilloso», vid. A. M. ALVES, *Iconología do poder real no período manuelino (...)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985; a un «difuso neoplatonismo» se refiere R. Strong (*op. cit.*, págs. 163-164). Sobre los símbolos del Imperio (corona, cetro, palio, vestidura...), vid. F. CHECA, *op. cit.*, págs. 233 y ss.

³² Vid. J. M. DIEZ BORQUE, Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1983.

³³ Sobre este problema, con la bibliografía pertinente, vid. J. M. DIEZ BORQUE, «La obra de Juan del Enzina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril», *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (...)*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 125 y ss.

³⁴ J. A. MARAVALL, *op. cit.*, pág. 349.

³⁵ *Ibidem*, págs. 349-350; vid. también n. 75.

³⁶ «En Carlos V la consideración de Buen Pastor alcanza una mayor complejidad de significados, pues incide en su calidad de Emperador. La idea se liga con la de mesianismo, de manera que Carlos aparece como nuevo Salvador» (F. CHECA, *op. cit.*, pág. 164). Vid. J. A. MARAVALL, *op. cit.*, pág. 349.

y varias alusiones a lo extenso de su grey (*Coplas*, vv. 85 y ss.; 105 y ss..., etc.). Pero esta alegría rústica, este tenso bucolismo surgen, como decía, de la capacidad coercitiva del mítico pastor-Rey. Habrá que llegar a la *Farsa de la Concordia* para encontrarnos con la paz como criterio máximo de exaltación imperial —lo analizaré después—, lo que ejemplifica esa evolución de la imagen mítica del poder a lo largo del XVI, como ya sabemos, y del propio concepto de *pastor bonus* en particular, hasta llegar a adquirir todos esos atributos a que me refería antes.

Hasta aquí hemos podido comprobar cómo la historia y diversos ámbitos relacionados de sacralización religiosa —con articulación, claro está, de elementos profanos— eran fuente de una variada gama de recursos, más o menos interrelacionados, para construir la imagen mítica del Emperador Carlos. La historia romana clásica y la mitología —con un prestigio acuñado, unos valores admitidos de sacralización y hasta un alcance ético³⁷— son otro gran manantial de tópicos de alabanza y exaltación, constituyendo una suerte de *vademecum* del que puede echar mano el pintor, el escultor, el grabador, el dramaturgo, el poeta, el historiador, el tratadista..., para dar forma visible a la imagen del Imperio en la figura de su cabeza. Hay marcadas coincidencias entre las artes plásticas y las de la palabra (incluyendo en ella, aunque sea en forma reduccionista el teatro). Cualificados historiadores del arte, de la cultura, de la literatura, como Sebastián, Eisler, Nieto, Checa, Strong, Maravall, López Estrada, Bataillon, etc., han señalado las vinculaciones entre la mitología caballeresca medieval, la Antigüedad clásica y contenidos exaltadores de la religión católica, con todo lo que en ello hay de resacralización, modelo de actuar y, a su vez, de recurso sistematizado para reflejarlo como gloria, con componentes fundamentales como articulación armas-letras, divinización del poder real, mitificación de la figura de Carlos V...³⁸, y hasta encontraríamos la presencia de «toda una concepción utópica (...) que desde Petrarca venía formulando el humanismo moralizante y senequista»³⁹. Parece claro que existe un sistema articulado y coherente, con un grado de autonomía que le permitirá imponerse, en su caso, sobre la propia realidad de los hechos. No puede medirse en clave de realismo, sino en clave de panegírico, y por tanto lo esencial no parece ser la adecuación exacta a una personalidad y carácter reales de sabiduría, virtud, arrojo militar..., etc. —por más que Fernández Álvarez haya señalado como rasgos del carácter de Carlos V: «religiosidad», «espíritu caballeresco», «amor a la milicia», «cosmopolismo» «afán de cruzado»⁴⁰—, sino la articulación de imágenes y conceptos para construir y transmitir la idea mítica del poder, que es lo que pretende. Por eso, si, por una parte, la efectividad de un poder real, de un Imperio extensísimo, permiten poner la historia al servicio de la

³⁷ Sobre el carácter moral de exaltación y propaganda y la imagen mítica del héroe, *vid.* F. CHECA, *op. cit.*, págs. 77 y ss.; 108 y ss.

³⁸ Sin poder entrar en esta desbordante bibliografía, quiero retener el estudio de F. LÓPEZ ESTRADA, «Perfil literario del Emperador Carlos», *Anales de la Universidad Hispalense*, XXII (1962), págs. 63-84, que aborda las cuestiones del caballero-perfecto, letras-armas, el caballero cristiano, la caballería andante..., etc., con muy ricos testimonios literarios.

³⁹ J. A. MARAVALL, *op. cit.*, págs. 314-315.

⁴⁰ M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, «Soldado...», pág. 6.

causa, incluso el emparejamiento con las glorias clásicas de la Antigüedad, como estamos viendo ahora; por otra, la política real que exige tal Imperio genera las contradicciones apuntadas (especialmente a propósito del *pastor bonus*); pero los distintos elementos pueden soldarse en esa imagen polifacética del mito del poder, concretado en el «héroe» que lo encarna: Carlos V.

No me merece la pena arrebatar tiempo y espacio al poco de que dispongo ejemplificando, en las piezas teatrales que estudio, la presencia de mitos clásicos y héroes de la Antigüedad. Baste con recordar que en la *Égloga Real* hay una extensa y difusa galería, sea como forma directa de elogio, sea como solicitud de ayuda para mejor cantar al Emperador, que incluye también una rica nómina de escritores clásicos, y le permite, incluso, al poeta, con un sincretismo caracterizador, solicitar ayuda a la Virgen, si se la niega la Musa Melpomené. Sobre los dioses y mitos de la gentilidad destaca la relación de héroes clásicos y emperadores romanos (Ulises; Héctor; Eneas, Jasón; Alejandro; Vespasiano; Julio César; Trajano..., etc.). Semejantes significados encontramos en la *Farsa de la Concordia*:

Tiempo: «De placer,
no me harto de tañer.
¡Oh, quien fuera agora Orfeo,
Amfión, Terpandio o Museo,
para me satisfacer!» (I, vv. 120-124).

Paz: «Esto, hermano,
hace el gran César romano,
muy mas felice que Augusto,
que a su favor y a su gusto
todo le viene a la mano» (V, vv. 20-24),

y la repetida utilización del patronímico César [No encuentro, en cambio, el empleo de Hércules, que tanto favor gozó en arte⁴¹]. En las *Coplas*, muy ceñidas al estilo rústico pastoril del primitivo teatro castellano, sin los componentes alegóricos y culturalistas que se dan en las otras dos piezas, no aparece ninguno de los elementos de mitificación clásica que acabamos de ver, por más que la finalidad expresa sea la exaltación y glorificación por una victoria militar, lo que propiciaría su aparición.

Los elementos comunes vistos hasta aquí construyen una imagen mítica de Carlos V como síntesis de los valores máximos de lo sagrado y de lo profano. Pero, como quedó dicho, cada una de las tres piezas responde a un momento y a una circunstancia histórica muy precisas, lo que va a suponer que el hecho dramatizado (llegada a España; victoria de Pavía; Paz de Cambrey) se utilice como motivo de exaltación, generando unos componentes particulares y específicos para construir la imagen del héroe, variables y vinculados estrechamente a la evolución de la Historia. Voy a analizarlo, aunque con necesaria brevedad, pieza a pieza.

La *Égloga Real* del Bachiller de la Pradilla, «catedrático de Santo Domingo de la Calzada» (pág. 209), fue escrita primero en latín y después en castellano «por

⁴¹ *Vid.* S. SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, págs. 197 y ss.; F. CHECA, *op. cit.*, págs. 114 y ss.

más servir a S.A.» (*Ibidem*) y «presentada» en Valladolid a finales de diciembre de 1517. Sabemos que Carlos V entró en Valladolid el 18 de noviembre de ese año, acompañado de un numeroso cortejo, a la par que «a Valladolid llegaron, hinchando la ciudad, los grandes señores de Castilla con sus séquitos, en verdadera puja de magnificencia»⁴², y la ciudad se deshizo en fiestas, torneos, juegos de cañas..., ceremonias, a fin de cuentas, de recibimiento y exaltación caballeresca y militar⁴³. La inmediatez de fechas permitiría incluir nuestra pieza dramática en este ambiente celebrativo, como «comedia de recibimiento», de la que otros testimonios tenemos a lo largo del XVI⁴⁴, y a ello corresponderían los contenidos de elogio, alabanza y exaltación que vamos a encontrar en la obra [anunciados ya en prólogo: «los cuales después que han hablado algunas cosas en alabanza de S. A. ...» (págs. 209-210 y Argumento)]. Pero, afinando más en la cronología, creo que podemos acceder al verdadero sentido de la *Égloga*, en cuanto que la imagen del héroe, surgida de la exaltación y alabanza directa y con la conjugación de recursos que vimos más arriba, se pone al servicio inmediato de una causa: provocar, incitar a que todos los estados (presidentes, oradores, defensores, labradores y el propio Infante don Fernando, así como los rústicos pastores...) vengan a besar la mano al Rey, es decir, acepten de buen grado al monarca venido de lejanas tierras. Y es que, en efecto, a esas alturas de diciembre, del boato de la fiesta y la curiosidad iniciales, el pueblo castellano había pasado a la hostilidad, recelo y aún rechazo, como a las claras, van a mostrar las Cortes de Valladolid que se abren a comienzos de 1518⁴⁵ (recordemos que nuestra pieza es de diciembre de 1517). En ellas, dirigiéndose al rey Carlos con el título de Alteza y no de Majestad⁴⁶, se protestará «contra la explotación de Castilla por los extranjeros», se le pedirá que obre con justicia, que aprenda castellano, que respete las leyes y costumbres propias, que resida en España y no someta a Castilla a la aventura militar del Imperio Europeo, que obre justamente, que se considere depositario del poder por un «pacto entre rey y reino...»⁴⁷. En definitiva, como muy bien apunta Jover, estamos ante la «primera reivindicación planteada por los estamentos castellanos a su rey Carlos I», a quien se niegan a jurar «si éste no jura antes las libertades y privilegios del reino»⁴⁸. Después vendría la historia conocida de las Comunidades y el

⁴² M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *La España de Carlos V (...)*, *Historia de España*, dir. por R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa Calpe, 1982³, XX, pág. 148. Sería interesante ver L. VITAL, *Relación del primer viaje de Carlos V a España*, Madrid, 1958, *cit.* por Fernández Álvarez.

⁴³ *Ibid.* M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *op. cit.* F. CHECA (*op. cit.*, pág. 217), analizando el torneo de 1517, pone de relieve la rica vestimenta de Carlos V, la escenificación de una empresa por dos caballeros andantes, que demuestra el interés de Carlos V por los hechos de armas; en definitiva, triunfaría el espíritu caballeresco, la exaltación de la aventura, la «imagen del príncipe como caballero andante...».

⁴⁴ *Ibid.* J. M. DÍEZ BORQUE, *Los géneros...*, donde se trata de las comedias de recibimiento con la oportuna bibliografía.

⁴⁵ J. H. ELLIOTT, *op. cit.*, pág. 153, dice que se abrieron en enero de 1518; P. AGUADO, *Manual de H.ª de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1954⁷, pág. 413: «2 de febrero de 1518».

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 153.

⁴⁷ *Ibid.* para todo esto: J. H. ELLIOTT, *op. cit.*, pág. 153; A. RUMEU, *op. cit.*, pág. 109; J. M. JOVER, *op. cit.*, págs. 15 y 49 y ss.; A. DÍAZ, «Rey de España», *Carlos V*, pág. 10.

⁴⁸ J. M. JOVER, *op. cit.*, págs. 49 y 15.

asentamiento, con el triunfo definitivo y sin barreras, del Emperador⁴⁹, aunque haya rebotes de protesta por la política imperial, pero con una progresiva «hispanización» de Carlos V, bien analizada por los estudiosos de período⁵⁰.

Las Cortes aludidas no muestran sino el resultado de la decepción y desencanto desde el mismo momento de la llegada de Carlos. Elliot subraya la impresión desfavorable causada por un Rey que «miraba como un idiota», no sabía castellano y estaba rodeado de flamencos que se repartieron los cargos⁵¹, y en la misma idea de decepción, tensiones y descontento general, desde los comienzos, abundan distintos historiadores como Pérez, Rumeu, Díaz, Fernández Álvarez..., etc.⁵², por más que pudiera haber «algunos círculos de la sociedad castellana dispuestos a aceptar y recibir con agrado las ideas extranjeras» (especialmente la Corte y las universidades)⁵³. Pero el descontento era general en corte y aldea, ciudad y campo, hostigado incluso —como señalan Fernández Álvarez y Díaz⁵⁴— desde el púlpito y con carteles y pasquines en los pórticos de las iglesias. Éste es el ambiente en que se gesta y «presenta» nuestra *Égloga Real*, cuyo mensaje podría quedar resumido en estos versos:

Guilleno: «Que en la tierra y en la mar
nuestro amo es nuestro abrigo,
porque acude nuestra Hispánica nación
a su llamado y pendón,
sin que dubde»

(vv. 435-440).

Precisamente porque la hispánica nación dudaba, el Bachiller de la Pradilla no sólo encamina en la ficción dramática a todos los estados —incluyendo al Infante Fernando, a quien parece que prefería Castilla— a besar la mano, es decir, a «adorar» (como en el teatro pastoril navideño) al nuevo monarca, sino que llena su égloga de imperativos, de órdenes, de incitaciones a la alabanza y a la sumisión —incluso en la forma compartida del villancico, con lo que tiene de proyección sentimental—, porque el Emperador, por sus enormes virtudes, que él se encarga de presentarnos en el elogio directo, es merecedor de ello, sin ninguna duda posible. La relación causa-efecto se presenta con una vinculación inquebrantable y sin fisuras.

Del elogio a la sumisión: ése es el camino, que sería prolijo ejemplificar aquí por menudo, porque eso es toda la pieza. No obstante sí quisiera detenerme en algunas consideraciones, breves, para matizar la idea central.

Las protestas de incapacidad literaria del rústico para elogiar a tan gran señor son un tópico en el teatro pastoril del XVI⁵⁵, que encontramos asiduamente repe-

⁴⁹ J. H. ELLIOTT, *op. cit.*, pág. 167; A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, pág. 248.

⁵⁰ A. DÍAZ, *op. cit.*, págs. 13-14.

⁵¹ J. H. ELLIOTT, *op. cit.*, págs. 152-153.

⁵² J. PÉREZ, *op. cit.*, pág. 178; A. RUMEU, *op. cit.*, pág. 108; A. DÍAZ, *op. cit.*, págs. 10-11; M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *La España...*, págs. 148 y ss.

⁵³ J. H. ELLIOTT, *op. cit.*, pág. 170.

⁵⁴ M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *La España...*, pág. 149; A. DÍAZ, *op. cit.*, pág. 10. Sobre el sentido de la pieza teatral *vid.* n. 17.

⁵⁵ *Ibid.* n. 33.

tido en la primera parte de esta égloga (vv. 11 y ss.; 57 y ss.; 105 y ss.; 201 y ss.; 281 y ss. ... etc.). Valga como ejemplo:

Telefo: «Cuando el poeta mantuano
anduvo en aquesta renta
y sintiendo gran afrenta
d'escribir a Octaviano
se turbó.
¿Qué hará el que ganado
apastó de prado en prado
como yo?» (vv. 217-224).

Guilleno: «Que para habrar a un Rey
tan alto, de tan gran grey,
no es tu arreo» (vv. 254-256).

Esto permite el contraste entre la primera parte de alabanza pastoril y la segunda, en que, en más elevado estilo, el Infante y los cuatro estados van elogiando también al Emperador, resaltando cada uno sus virtudes, según su situación y la actividad que ha desempeñado (vv. 692 y ss.), con lo que se pretende transmitir la idea de elogio universal totalizador. El panegírico de pastores, Infante y estados construye una imagen del Emperador en la que destacan, básicamente, los conceptos de extensión del Imperio, poder del monarca, capacidad militar y temor de los enemigos a quien tanto poder ostenta (recuérdese lo que se dijo más arriba al considerar los componentes comunes a las tres piezas). El temor de los enemigos se transforma para los súbditos en protección, guarida, sosiego:

Guilleno: «Ni de noche ni de día
alguno por muy osado
al tal hato y tal ganado
alguna haga osadía.
Y el pastor
duerma muy asesegado,
teniéndolo defendado
tal señor» (vv. 601-608),

y así para los presidentes (vv. 745 y ss.) y los labradores:

¡Oh paz, oh sosiego de los que sulcamos
la tierra que a todo el mundo mantiene.
Rey que a los pobres y ricos sostiene,
agora velemos, agora durmamos;
el cual gobernando justicia, sembramos
todos los llanos y valles y cerros,
donde con solos mastines y perros,
como entre muros seguros estamos» (vv. 852-859).

El concepto de la justicia como virtud del Rey aparece en otros momentos de la pieza, pero no se insiste, en cambio, de acuerdo con el tono de la glorificación aquí elegido, en las ideas de príncipe de la paz y armonía universal, que después

van a ser grandes motivos para construir la figura mítica del Emperador, con tan importante influjo erasmista, como bien sabido es.

En el elogio imperial aparece también, y es importante, la idea de continuidad dinástica, de modo que no sólo se insiste en la «línea de los godos», sino que se alude a su abuelo, el rey Fernando (vv. 405 y ss.) y a otros miembros de la familia real (vv. 617 y ss.).

Como ya dije, toda esta glorificación, aparte de los valores inmediatos de la alabanza y del panegírico en sí mismos, tiene la función precisa de crear en el súbdito la necesidad de alabar a tan gran señor —bien sabemos cómo estaban las cosas—, y, por si no quedara clara en sí misma la indisoluble asociación causa-efecto, el autor llena su obra, como vimos, de órdenes, de incitaciones directas y expresas de alabanza, aceptación y de realización en acto de esas sumisiones. Aunque dirigidas, claro, a los personajes de la pieza, el plural englobador y la voluntad totalizadora (todos los estados) creo que incorporan directamente al receptor al mensaje imperativo. Así Guilleno incita a todos los pastores:

Ansí que todos vayamos
juntos, cuando el ganado
apastamos, y digamos
un cantar en gasajado,
porque vea
que por servir a su alteza
ninguno tiene pereza
del aldea (vv. 569-576),

y Telefo pide, para alabanza, a Crispino, que toque el arpa, a Menedemo, «su instrumento», a Guilleno, que haga «algunas asonadas» y él mismo cantará una canción para que «sintais / cuanta gana de loar / lo tengo» (vv. 513 y ss.; cita: 529-531), y lo mismo había hecho antes (vv. 129 y ss.), además de recordar a clerecía, defensores y agricultura el gozo y alegría por el nuevo rey, cuyas virtudes pondera (vv. 401 y ss.), para concluir con el resumen englobador del villancico de la primera parte:

Cantemos y gasajemos,
pastores, a nuestro Rey,
pues le sirve tan gran grey.
(...)
Pues que no hay otro mayor
de la línea de los godos,
pastores, cantemos todos,
deciendo: ¡viva el mejor
(...)

(vv. 673-675; 684-687).

Por fin, la presentación en acto de la alabanza corona y hace culminar como realidad los imperativos de sumisión, con lo cual la pieza cierra coherentemente su mensaje:

Infante: Porque asimesmo vienen, como veredes,
aquí los Estados de los castellanos
junto conmigo a besar las manos» (vv. 712-714),

repetido, después, en los parlamentos de los propios estados (vv. 726 y ss.; 755; 860 y ss.). El mito del poder servía, pues, muy directamente, a una causa.

Las *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del Rey de Francia* celebran, como quedó dicho, la victoria de las tropas imperiales en Pavía (1525), con el cautiverio de Francisco I. Domínguez Ortiz la califica como «la más grande victoria del César», por sus repercusiones en cuanto a unir las posesiones italianas con las alemanas, y no deja de subrayar que «lo que más impresionó a los contemporáneos fue la captura de Francisco I en el campo de batalla: un incidente novelesco, casi legendario...»⁵⁶, precisamente lo que más van a explotar las *Coplas*, y con ese tono. Es natural, por otra parte, que el providencialismo y mesianismo con un tono hegemónico se extiendan⁵⁷ y aumenten con la efectividad real de un hecho que los apoya, a pesar de que Carlos V, como nos recuerdan Menéndez Pidal y Chudoba, no quisiera servirse de la victoria para una política de conquista y aumento (como pretendía Gattinara), sino para la «clemencia», «reconciliación», «paz cristiana», en una «misión de unidad en pro de una acción común», en la línea de Pescara, Moncada, Guevara, etc.⁵⁸, intentando articular así los ideales de paz con la necesidad de la guerra: la continuada contradicción a que aludía más arriba. Pero nuestra pieza teatral va por los caminos del tono épico, exaltación militar y mitificación del héroe, como la ocasión propiciaba en forma inmediata.

La batalla de Pavía generó una importante literatura, en diversos géneros, para informar y celebrar el acontecimiento, en la que, obviamente, no puedo entrar aquí. Hubo también piezas más directamente relacionadas con la nuestra⁵⁹, que incidirían en semejante tono y espíritu, mostrando la imagen popular colectiva que se transmitió del hecho. Aunque dato importante, no hay lugar aquí para un revelador análisis comparativo de coplas, romances..., difundidos en pliegos de cordel, frente a otras obras de mayor entidad y mayor prestigio del soporte de difusión, por más que el concepto de cultura popular sea en extremo resbaladizo y difuso⁶⁰. No obstante, el estilo y tono de las coplas las sitúan en el mismo ámbito de expectativas del teatro rústico pastoril⁶¹. Curiosamente, hasta encontramos los mismos tópicos de afirmación del pastor de su cortedad y limitación (vv. 11 y ss.), como en *Égloga Real*, y en el mismo sentido el hecho de que la enumeración de virtudes que Toribia va haciendo crea el pastor Bartolo que se aplican a personas de su entorno (Juan Meseguero; Santa Marina de Pedro) (vv. 115 y ss.), con lo cual la figura de Carlos queda también resaltada por contraste. Asimismo, alusiones a «realidades» de la vida pastoril, tan gráficas como la siguiente:

⁵⁶ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, págs. 251; 252-253.

⁵⁷ J. A. MARAVALL, *op. cit.*, págs. 333-334; F. CHECA, *op. cit.*, págs. 82-83.

⁵⁸ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Idea imperial de Carlos V*, Madrid, Austral, 1963⁵, págs. 20-21; B. CHUDOBA, *op. cit.*, pág. 27.

⁵⁹ *Vid.* las que cita J. E. GILLET, *op. cit.*, págs. 516 y ss.

⁶⁰ *Vid.* sobre estas cuestiones J. M. DIEZ BORQUE, *El libro. De la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona, Montesinos, 1985.

⁶¹ Sobre la teatralidad de las coplas *vid.* E. SANTOS, «Un ejemplo de la interpenetración de los géneros en la primera mitad del XVI: la poesía 'dramática o activa' de Rodrigo de Reinos», *Criticón*, 30 (1985), págs. 255-276 y J. M. DIEZ BORQUE, *Los géneros...*

Toribio: «Ya me parece que habemos hablado más ha de una hora en esta verdura, vámonos presto no se entre el ganado con la cobdicia allá en el vedado, no nos causase alguna tristura»

(vv. 310-314).

pretenden situar en un plano realista de proximidad la exaltación de la gran victoria militar.

Todos los elementos de mitificación, que ya conocemos, se coordinan, coherentemente, en esta pieza para exaltar la imagen triunfante-militar del Emperador Carlos. La realidad de tan resonante victoria militar coloca inmediatamente la historia al servicio de la causa mitificadora, con unas claras consecuencias de mesianismo y providencialismo, como decía, sin que falten la exaltación profana por lo religioso, el mito de Jerusalem, y hasta el concepto de buen pastor se utiliza, como vimos, con las mismas connotaciones heroico-militares. En cambio, no se aprovecha esa otra gran fuente de mitificación del héroe: la historia y la mitología clásica, por más que la ocasión lo propiciara al extremo. En definitiva, el mensaje podría quedar resumido en estos versos:

Toribia: «es aqueste otro el Emperador que desde chiquito fue virtuoso y agora que es grande es tan poderoso que todos los reyes le tienen temor»

(vv. 131-134).

El héroe triunfante produce temor a los enemigos, pero inusitada alegría a los súbditos (semejante a *Égloga Real*): idea repetida, insistentemente, a lo largo de la obra (ej. vv. 90 y ss.; 138 y ss.; 270 y ss.) y, en forma conclusiva, en la canción final (vv. 320 y ss.). Pero quizá el aspecto más destacable, en cuanto a la función del mito del poder en esta pieza, sea la universalidad y alcances cosmológicos de la alegría por la victoria, afectando a peces, aves, campos..., con lo cual la figura del Emperador triunfante adquiere las características del héroe épico, divinizado, en un grado de exaltación máxima:

Bartolo: «El polo está alegre, triunfante, jocundo; la tierra se goza con grande placer, hasta los peces del mar muy profundo se espantan, mirando también este mundo cómo es alegre tornado en su ser. Las aves yo veo cantar mil canciones; los campos florecen más que solía; las gentes se visten de mil invenciones, mostrando jocundos los sus corazones ser más pujantes con grande alegría»

(vv. 1-10).

Toribia: «Viciosa semeja que está esta montaña, los muchos laureles la tienen florida; aquí cierto posa en esta cabaña el grande pastor, señor de la España»

(vv. 85-88).

Bartolo: «¿Qué es lo que sientes?, dime zagala,
que veo los exidos llenos de flores,
todos vestidos ansina de gala
(...)
veo del otro cabo las aves cantar
con lenguas harpadas en esta montaña
y veo sacabuches muy recio entonar
(...)

(vv. 100-102; 105-107).

La descripción del combate, que ocupa una parte muy importante de estas coplas, tiene el tono de relación romanceril, con la habitual gama de recursos de sentimentalización, ponderación, exageración..., que el panegírico exaltador obliga. Es interesante notar que se relata la batalla, por extenso, dos veces (vv. 21 y ss. y 165 y ss.) en distinto metro, lo cual puede tener, sin duda, un valor de redundancia impresiva. Por otra parte, adquiere así la pieza un carácter de teatro noticioso (es curioso que el pastor Bartolo pregunte por el día exacto en que ha ocurrido), puesto de relieve por el propio autor, Andrés Ortiz, en título:

«Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del Rey de Francia, en que se contiene toda la verdad del trance de la batalla como pasó; conforme a la carta de su majestad y a otras cartas o más larga relación de personas dinas de fe»⁶².

Pero sobre la exactitud histórica se impone toda la mítica del poder, con la función de transmitir, para aprovecharla hasta el límite, la imagen de un Carlos V como héroe triunfante.

La *Farsa de la Concordia* de Hernán López de Yanguas, en su exaltación máxima de la paz, contrasta de forma directa e inmediata con las dos obras anteriores y, especialmente, con las *Coplas*, testimoniando, por una parte, la evolución de la idea de Imperio y de la imagen mítica de quien la encarna, y, por otra, la exaltación ideal de la paz. La *Farsa...* es, en todos los sentidos, la obra más compleja de las tres, y no me interesa aquí su estudio pormenorizado, sino el análisis de unos cuantos aspectos significativos, en la línea de este trabajo.

La *Farsa de la Concordia* está vinculada, como sabemos, a la Paz de Cambray y sería contemporánea de ella⁶³. Aunque debajo de la consecución del ansiado ideal de paz hubiera razones de «horror y cansancio»⁶⁴, y, al decir de Domínguez Ortiz, «cada paz estaba dictada más que por los hechos guerreros, por la falta absoluta de dinero para costearlos»⁶⁵, es lo cierto que tras el terrible «sacco di Roma» (mayo de 1527) y otros hechos militares en Italia se abre un período de paz, hasta 1536, también con el Papa Clemente VII (Paz de Barcelona, 1529), con la solemne coronación en Bolonia (1530), que parece hacer realidad la imagen del

Emperador como *pastor bonus*, príncipe de la paz⁶⁶. Esta idea repetida por los teóricos era grata también al pueblo castellano, tan hostil, como sabemos, a la guerra con reyes cristianos⁶⁷, en la que se vio envuelto, cuando interiormente España fue, de 1525 a 1640, un «vasto territorio de paz», al decir de Bennassar⁶⁸, gozando la «inapreciable bendición de la paz interior»⁶⁹, ya resaltada por los cristianos medievales, como dice Chudoba⁷⁰. Pero el problema, aquí más grave, sería la relación entre ideal y realidad, comenzando por la propia y personal actitud del Emperador hacia la guerra. Numerosos estudiosos subrayan la sinceridad de sus afanes de paz, su no ambición y rechazo de la política de conquista, pero inevitabilidad de la confrontación con Francia y de la intervención militar por su posición en Europa y la extensión de sus dominios⁷¹; no obstante, alguno de ellos, junto con otros investigadores, apunta los aspectos contradictorios: así, Domínguez Ortiz niega el «quijotismo ideal» y afirma el sentido político de sus guerras, sin que «ninguna (...) pueda llamarse religiosa», a la vez que pone de relieve el «ambiente caballeresco de herencia medieval» en que se movían tanto Carlos I como Francisco I, a los que «la guerra no se les aparecía como una calamidad a evitar, sino como un noble ejercicio y una escuela de virtudes varoniles»⁷². Fernández Álvarez apunta el «amor a la milicia» y afirma que «Carlos V mostró una gran afición a las armas, buscando en la milicia aquella gloria que los historiadores humanistas gustaban resaltar en los grandes héroes de la antigüedad»⁷³. En el orden práctico todo esto significa, como muestra Jover, que si, por una parte, las Cortes mostraron su preocupación por el riesgo de la intervención directa del Emperador en los combates, por otra, tiene ello unos grandes efectos de «orden publicístico y literario», de modo que «la idea del rey héroe que se arriesga personalmente y que sufre con sus soldados las inclemencias de la guerra va a incorporarse de esta forma (...) a la entraña del pueblo español», a quien llega así el «prestigio del imperio»⁷⁴. Es decir, estamos en pleno ojo del huracán de la contradicción que hemos venido viendo, la cual, a mi juicio, no se resuelve, completamente, por razón de distintos destinatarios y evolución cronológica⁷⁵, pues, aunque sea verdad que cada acontecimiento, por su propia naturaleza, privilegia una visión sobre otra,

⁶⁶ Vid. B. CHUDOBA, *op. cit.*, págs. 43-45; A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, págs. 255 y ss.; F. DECROISSETTE, «L'entrée de Charles Quint à Bologne en 1530», *La fête et l'écriture (...)*, Aix-en-Provence, Université, 1987, págs. 303 y ss.

⁶⁷ Vid. J. M. JOVER, *op. cit.*, pág. 53; T. EGIDO, *op. cit.*, págs. 15 y ss.

⁶⁸ B. BENNASSAR, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, pág. 63.

⁶⁹ J. H. ELLIOTT, *op. cit.*, pág. 179.

⁷⁰ B. CHUDOBA, *op. cit.*, pág. 21.

⁷¹ Vid. para todo esto: M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, «Soldado...», pág. 9. A. RUMEU, *op. cit.*, págs. 101-102; B. CHUDOBA, *op. cit.*, pág. 43; R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, págs. 25 y ss.; W. EISLER, *op. cit.*, p. 22; A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, pág. 254.

⁷² A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, págs. 253 y 249.

⁷³ M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, «Soldado...», pág. 6.

⁷⁴ J. M. JOVER, *op. cit.*, pág. 58.

⁷⁵ Eisler afirma: «Creo que la producción de una variedad de obras que, a menudo, presentan aparentemente una naturaleza contradictoria, proviene de la necesidad de proyectar imágenes apropiadas para las diferentes ocasiones y funciones y dirigidas a personas de diversa cultura y educación» (*op. cit.*, pág. 26). F. Checa firma, en cambio: «Carlos V difícilmente superará esta antinomia, debido

⁶² Hay varias fuentes históricas que describen la batalla de Pavía, pero no las he comparado con nuestra obra, trabajo que puede realizarse para valorar las afirmaciones del propio autor sobre la veracidad histórica. Vid. también J. E. GILLET, *op. cit.*, págs. 516 y ss.

⁶³ Vid. n. 21.

⁶⁴ A. RUMEU, *op. cit.*, pág. 104.

⁶⁵ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, pág. 256.

hemos tenido ocasión de comprobar los contrastes entre el orgullo nacional por las victorias y las aspiraciones de paz, entre las ideas de pastor pacífico y héroe militar, con una duratividad importante.

Es cierto, no obstante, que las dos piezas anteriores se fundamentan, como hemos visto, sobre la imagen del héroe guerrero, vencedor (más explotada por las bellas artes⁷⁶), que por su propia naturaleza genera de manera directa e inmediata las buscadas connotaciones míticas y exaltadoras, que, sin embargo, la *Farsa* va a intentar obtener de la glorificación máxima por la paz. No obstante, el personaje Guerra en uno de sus parlamentos aborda, exacta y directamente, el problema de que es la guerra y no la paz la que dio fama a héroes bíblicos, emperadores y héroes romanos, héroes contemporáneos y, consecuentemente, al Emperador Carlos. A la larga nómina: David, Josué, Moisés, Sansón, Camilo, Craso, Tiberio, Marcelo, Bruto, Césares, Pompeyos, suma los militares de Carlos V: Urbina, Leiva, Alarcón y, muy significativamente, la figura mítica de Hernán Cortés:

R.: «¿Quién esclareció a Cortés,
puesto casi en otro mundo?
vos diréis yo lo fundo,
que es a mi causa marqués» (III, vv. 121-124),

que permitió ensanchar «el tradicional concepto de Imperio»⁷⁷, con lo que se «ofrecía al nacionalismo castellano el incentivo de poder extender sus fronteras y aspirar a la hegemonía mundial»⁷⁸. Pero es que el propio Emperador obtendría su fama de los hechos militares y no de la paz:

R.: «Si es su fin
cubrir las armas de orín,
que de no tratallas mana,
poco en esto César gana,
en romance, ni en latín» (III, vv. 140-144).

Lo interesante es que la Justicia —en esta suerte de debate que es la *Farsa*⁷⁹—, aunque toma como piedra arrojadiza los horrores del Saco de Roma y unos cuantos tópicos sobre los bienes de la paz (III, vv. 163 y ss.), no contradice en esta ocasión los argumentos del personaje Guerra, contestando directamente a ellos⁸⁰. No pre-

al choque inevitable entre las exigencias bélicas de la política imperial y la ideología que pretendía justificarlas» (*op. cit.*, pág. 81), aunque también reconoce diferentes imágenes a lo largo del tiempo (pág. 20).

⁷⁶ Al decir de F. CHECA, las bellas artes transmiten fundamentalmente la imagen de un «Emperador guerrero y victorioso», «armas sobre letras» (*op. cit.*, págs. 80 y 15), aunque apuntan V. Nieto y F. Checa que la «idea de paz» es el «fundamento de las últimas representaciones de Carlos V» (*op. cit.*, pág. 298). *Vid.* n. 38.

⁷⁷ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pág. 34.

⁷⁸ J. H. ELLIOTT, *op. cit.*, pág. 171.

⁷⁹ Así la califica F. GONZÁLEZ OLLÉ, *op. cit.*, págs. LI y ss., para el sentido de la obra.

⁸⁰ Quizá en la afirmación de la Guerra: «Éstos deben ser los viejos / que acusaron a Susana» (IV, vv. 28-29), refiriéndose a los personajes que defienden la paz, quiera poner ésta de relieve la hipocresía, que nos llevaría a la repetida contradicción de elogio de la paz y necesidad de la guerra.

No puedo entrar en este estudio en el análisis de los personajes alegóricos y el funcionamiento de la alegoría.

tendo con esto cambiar el mensaje que la pieza pretende transmitir, que ya López de Yanguas nos señala desde el prólogo en prosa:

«El argumento y summa de esta obra no es más de dar descanso a los lectores y auditores, diciendo el bien que de la paz al mundo viene y los daños que de la guerra se siguen» (*ed. cit.*, pág. 77),

y queda redundantemente atestiguado a lo largo de la obra por la oposición de siete personajes (Correo, Tiempo, Mundo, Paz, Justicia, Descanso, Placer) contra uno (la Guerra en hábito de romera). Pero me parece significativo que la relación entre exaltación mítica y hazaña militar no quede resuelta en la *Farsa*, en la que tantos y tantos tópicos van a acumularse sobre los beneficios de la paz.

Toda la *Farsa* es, como queda dicho, una larga exposición sobre las ventajas de la paz, con unas pocas réplicas del personaje Guerra. Por el tema y limitaciones de espacio no puedo entrar en el análisis de las razones que utiliza cada uno de los personajes y en su contra la Guerra. Lo pertinente aquí es mostrar cómo el mito del poder, la exaltación del Emperador se genera en su capacidad para la paz. Así puede invertirse el tópico del alcance universal y cosmológico de la alegría por la victoria, que vimos en las *Coplas*, siéndolo ahora por la paz:

T: Cielo y tierra,
pues hay paz sin haber guerra,
se muestren regocijados;
reverdezcan los collados
y los valles y la sierra.
Las montañas,
los bosques, breñas extrañas,
los solanos y sombríos,
fuentes, arroyos y ríos
sientan gozo en sus entrañas» (I, vv. 30-39).

Las exclamaciones de alabanza (¡Viva César sin segundo!), extensibles a la familia del Emperador (V, vv. 193 y ss.), la alegría compartida del villancico final (V, vv. 230 y ss.) y, obviamente, la imagen mitificada del poder:

Paz: «Ya bien puedo
lanzar de mí todo el miedo
con tan cierta relación,
pues me sacó de prisión
el gran César con su dedo.
Quién podría
explicar el alegría
con que yo torno a este mundo,
pues la guerra va al profundo
y la tierra y mar es mía.
Tanto bien
le dé Dios, amén, amén,
pues su mano tanto abarca,
que sea absoluto monarca
sin haber jamás desdén» (II, vv. 85-99),

surgen aquí de la paz como bien supremo y fuente de dignificación del héroe, en la medida en que en las piezas anteriores emanaban de la guerra. Pero hay en la *Farsa...* un recurso exclusivo para la imagen panegírica del Emperador: el mito utópico de la Edad Dorada, vinculado directamente a la existencia de la paz (M. «Ya es tornada / otra vez la edad dorada», V, vv. 95-96).

En el largo parlamento de Mundo, Descanso, Placer, Paz se construye un mundo ideal e imposible, al margen de todas las limitaciones y contingencias, en lo que late una suerte de divinización del Emperador, quien al traer la paz crea con ella un mundo nuevo⁸¹, lo que sería la culminación extrema del mito del poder, el límite de las posibilidades de la imagen del héroe. Merece la pena retener el pasaje:

- Pl: Los zagales
ternán tales temporales,
que desnudos se andarán
y la tierra dará pan,
sin arar los andurriales.
- D: Arboledas
habrá por todas veredas,
siempre estará el mundo ufano,
contino será verano,
nadie querrá las monedas.
- Pl: La verdad,
la virtud, la castidad,
que andaban cuasi perdidas,
todas andarán floridas,
cobrada su auctoridad.
- D: La lujuria,
la soberbia con la furia,
las cautelas y traiciones
y los saltos de ladrones
ya no nos harán injuria.
- Pl: Nuestros hatos,
cabras, ovejas, chivatos
no habrán miedo a lobatones,
ni las vacas a leones,
ni los mures a los gatos.
- D: Las espadas,
todas serán olvidadas,
carcomidas del orín;
todas las armas, en fin,
serán en hoces tornadas.
- Pl: Provechosa
eres, Paz, a toda cosa.

⁸¹ Otra cosa es la relación con el Nuevo Mundo, que abre nuevas perspectivas, pudiendo aprovechar las ventajas de otros pueblos (*vid.* J. A. MARAVALL, *op. cit.*, pág. 45), oponiéndose, como rasgo de modernidad, al entorno político y a la situación económica (págs. 11-12).

- P: Tú verás, andar, hermano,
con los pollos el milano,
con el gallo la raposa.
- D: Y aun verán
tener paz el gavián
con los tordos y pardales
y las águilas caudales
las perdices amarán.
- Pl: A manadas,
las liebres acobardadas
andarán entre los galgos;
todos seremos hidalgos,
las alcabalas dejadas.
- D: Los venados
andarán muy hermanados
con los canes más ventores,
y las palomas y azores
conformes por los collados.
- Pl: Y aun saldrán
las lechuzas donde están,
sin temor a mediodía,
y las garzas tomarán
halcones en compañía.
- T: Razón sobre,
pues la paz hace tal obra
que todos nos gasagemos.

(V, vv. 105-162).

A la luz de las luminosas aportaciones de Maravall sobre el pensamiento utópico⁸² en la idea del Imperio, vinculado a Guevara y Valdés⁸³, y sobre la finalidad de la utopía humanista como «existencia libre, igual y virtuosa, donde todos conservan la buena condición originaria del hipotético estado natural»⁸⁴, con alcances prácticos, en cuanto proyecto de futuro que hay «que hacer aquí, en la tierra y en el tiempo de los hombres (...) con la razón y el esfuerzo humanos», aunque sea imposible una completa aplicación⁸⁵, más parece que los componentes de nuestro texto entran en las márgenes de un mundo de relaciones invertidas⁸⁶. Como «fantasía de lo imposible» compensadora, como «sueño de liberarse de necesidades, de colmar sufridas escaseces» no sería un proyecto de construcción racional utópico, sino «escapismo imposible»⁸⁷, en el que encontramos algunos rasgos vin-

⁸² J. A. MARAVALL, *op. cit.*

⁸³ Sobre Guevara es fundamental el libro de A. REDONDO, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps (...)*, Genève, Droz, 1976, y sobre Valdés: M. BATAILLON, *Erasmus y España*, México, FCE, 1966².

⁸⁴ J. A. MARAVALL, *op. cit.*, págs. 347-348.

⁸⁵ *Ibidem*, págs. 36 y 26.

⁸⁶ *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires. De la fin du XIVe siècle au milieu du XVIIe*, ed. J. Lafond y A. Redondo, París, J. Vrin, 1979.

⁸⁷ J. A. MARAVALL, *op. cit.*, págs. 14-21 y ss.

culados al país de Cucaña: paraíso alimentario, relación con el milenarismo igualador, producción sin trabajo, inexistencia de ejército, de diferencias sociales..., etc.⁸⁸, pero muy distinto es el espíritu y sentido, pues se exalta la verdad, virtud, castidad y no aparecen los elementos caracterizadores como la vinculación carnalesca, a la fiesta de los locos, a todo tipo de excesos..., etc.⁸⁹. Lo que se nos presenta es un mundo idílico en el que los seres que, por naturaleza, están en perpetua guerra viven en armoniosa, antinatural, paz. De ahí, la imagen mítica del poder real, que domina a la naturaleza, con lo que culmina el proceso exaltador. Quizá pueda relacionarse con todo esto la larga enumeración de razas extrañas, con peculiaridades «antinaturales», que vendrán a España con la paz (V, vv. 35 y ss.): arimaspos con un solo ojo, ofigenes con poder contra el veneno, hirpios que no se queman sobre el fuego, ciritas sin nariz, astonomos sin boca, monocelos con un solo pie..., etc. Tantas maravillas, de nuevo, están al servicio de una causa.

Cuando menos cabría decir, como final, que el Emperador de la Europa renacentista y del Nuevo Mundo, que encarnó en la realidad las «glorias» del poder, gozó de plurales recursos de mitificación, no exentos de contradicciones, pero puestos por estas piezas de teatro al servicio de su causa **.

⁸⁸ Vid. M. DELPECH, «Aspects des pays de Cogne. Programme pour une recherche», *L'image du monde...*, págs. 35 y ss.

⁸⁹ *Ibidem*.

** Cuando corrijo «paginadas» de esta segunda salida literal de mi estudio de 1987 (1988, *cit.*) se ha publicado ya el estudio de V. INFANTES *cit.* en n. 17 («Poesía teatral en la corte: historia de las *Églogas* de Diego Guillén de Ávila y Fernando del Prado», *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, ed. A. Deyermond and I. Macpherson, Liverpool, L.U.P., 1989, págs. 76-82) con interesantes precisiones bibliográficas. Me llega de A. VIAN, «La prisión de Francisco I de Francia» (CGR 0250): representaciones de la Monarquía en una balada tradicional del Sur de Europa», *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ed. P. M. Piñero, V. Atero, E. J. Rodríguez, M. J. Ruiz, Cádiz, F. Machado - Universidad, 1989, págs. 159-185. Por otra parte, he tenido ocasión de leer el estudio de F. GONZÁLEZ OLLÉ, «El Bachiller de la Pradilla, humanista y dramaturgo», *RJb*, XVII (1966), págs. 285-300, con valiosas precisiones sobre el autor y la estructura de la *Égloga*.