



Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (dir.)

Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro Actas selectas del XVI Congreso Internacional

Presses universitaires de Provence

Rememorar el pasado como “lectio”: Los Esforcias de Milán, una comedia histórica de intrigas palaciegas en la corte de Felipe IV

Elena Martínez Carro

Editor: Presses universitaires de Provence
Lugar de edición: Aix-en-Provence
Año de edición: 2015
Publicación en OpenEdition Books: 17 julio 2015
Colección: Textuelles

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 junio 2015

Este documento es traído a usted por Aix
Marseille Université



<http://books.openedition.org>



Referencia electrónica

MARTÍNEZ CARRO, Elena. *Rememorar el pasado como “lectio”: Los Esforcias de Milán, una comedia histórica de intrigas palaciegas en la corte de Felipe IV* In: *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional* [en línea]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015 (generado el 20 julio 2015). Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/pup/4677>>. ISBN: 9782821858695.

Este documento fue generado automáticamente el 20 julio 2015.

Rememorar el pasado como “lectio”: Los Esforcias de Milán, una comedia histórica de intrigas palaciegas en la corte de Felipe IV

Elena Martínez Carro

- 1 Martínez de Meneses, dramaturgo de la corte de Felipe IV y guardajoyas de la reina explotó –como todos sus contemporáneos– las fuentes históricas. El llamado «historicismo» es común a todos los dramaturgos de la época –que como él– aceptaron la historia como base de los argumentos de muchas de sus comedias.
- 2 El concepto de drama histórico ha sido ampliamente definido. (Pfandl, 1952: 433) afirma de forma clarividente:

El drama histórico, de acuerdo con nuestro concepto (basado en una clasificación según las ideas y no según los asuntos) merece en verdad este nombre cuando su propósito consiste, no precisamente en representar los hechos extraordinarios ocurridos en el mundo, los conflictos y aventuras a los cuales se vieron expuestos reyes y príncipes, pobres y ricos, paganos y cristianos, o las figuras, tendencias y destinos celebrados por la historia de todos los pueblos y de todas las épocas, sino en celebrar personalidades, hechos y sentimientos históricos, y en profundizar la antigua leyenda, la tradición épica, el pasado de la patria y el tesoro de las creencias religiosas como común patrimonio nacional. Lo que tiene importancia no es que los asuntos sean históricos y no libremente inventados, sino el contenido de ideas históricas según el sentido español de la época, que la comedia podía extraerlo de cualquier tema para llevarlo a escena.
- 3 Igual de precisa y complementaria resulta la definición de Domínguez de Paz (1986:48):

Para considerar una pieza dramática como histórica es necesario que trate de un suceso perteneciente a un determinado momento y espacio del pasado, de tal modo que el público asistente pueda considerarlo como real, precisamente por pertenecer a la historia, aunque el dramaturgo, en muchas ocasiones, se tome la libertad de cambiar dichos acontecimientos. Todo el pasado español, desde los tiempos más

remotos, es campo fértil del que los autores dramáticos arrancan héroes y sucesos extraordinarios.

- 4 Efectivamente para los dramaturgos del ciclo de Calderón, cualquier personaje histórico poseía en sí el germen de un personaje dramático.
- 5 Si bien es cierto que no hay división en la aceptación del concepto de comedia histórica, es innegable la diversidad de opiniones sobre la finalidad de estas obras. Para los preceptistas de la época la comedia histórica constituía una manera ejemplar de hacer teatro.
- 6 Bances Candamo comentaba expresando el principio aristotélico de la catarsis: «Las comedias de historia, [...] suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficazísimo, en los números, para el alivio» (Moir, 1970: 35).
- 7 También Cascales señalaba: «Sólo se ha de notar que cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso lo ha de suplir el poeta, ampliando, quitando, mudando, como más convenga a la buena imitación» (Newels, 1974: 606).
- 8 Sea como fuere, para los contemporáneos la historia constituía siempre un punto de reflexión. Sin embargo –desde la perspectiva actual– y el estudio detenido de las comedias históricas o imbuidas en el historicismo, el planteamiento difiere. Estos dramas no responden a la realidad histórica que conocemos, aunque guarden el nudo central y algunos detalles concomitantes. En general, la verdadera historia es manipulada por el dramaturgo para conseguir una mayor aceptación del público.
- 9 Cervantes que conocía esta técnica destacaba en el *Quijote* (Martín de Riquer, 1996: 508), por boca del canónigo, esta forma de hacer comedias: «y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarse pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verosímiles, sino con patentes errores de todo punto inexcusables.»
- 10 Lo cierto es, que para nuestros dramaturgos, la verdad de la historia no debía afectar a su verosimilitud, que sí era juzgada por todos. Es nuestra perspectiva actual la que busca la verdad histórica.
- 11 Estudiando la obra de Lope, Pérez y Escribano (1961: 176) anotaban:

Lo verosímil no se basa en lo histórico, porque no hay que considerar la poesía como historia; pero esto no es negar que la fábula puede estar basada en lo histórico. [...] No precisa que el argumento sea verdad; basta que lo parezca «a lo menos no constatando que los sea, parezca verosímil», «que la historia, pinta que las cosas hechas, y la Poesía como pudieran ser.»
- 12 En definitiva, creemos con Ignacio Arellano (2001: 81) en

la libertad creadora del poeta para manejar los datos históricos que pueden ser la materia prima de las comedias. No hay que buscar, pues en Calderón (como no había que buscarlo en Lope o Tirso) una fidelidad histórica al hecho sucedido sino una recreación artística según objetivos igualmente artísticos.
- 13 Sin embargo, y a pesar de todo lo expuesto, son muchos los críticos que quieren ver en las comedias históricas alusiones directas a la política del momento. A este respecto comentaba Sabik (1999: 219) en el estudio de la comedia *Por su rey y por su dama* de Francisco Bances Candamo:

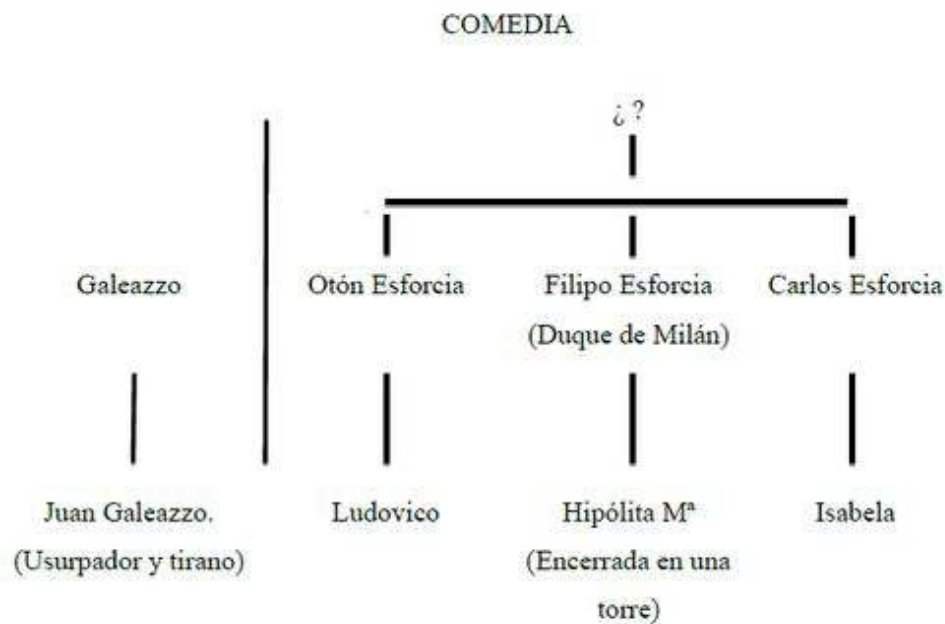
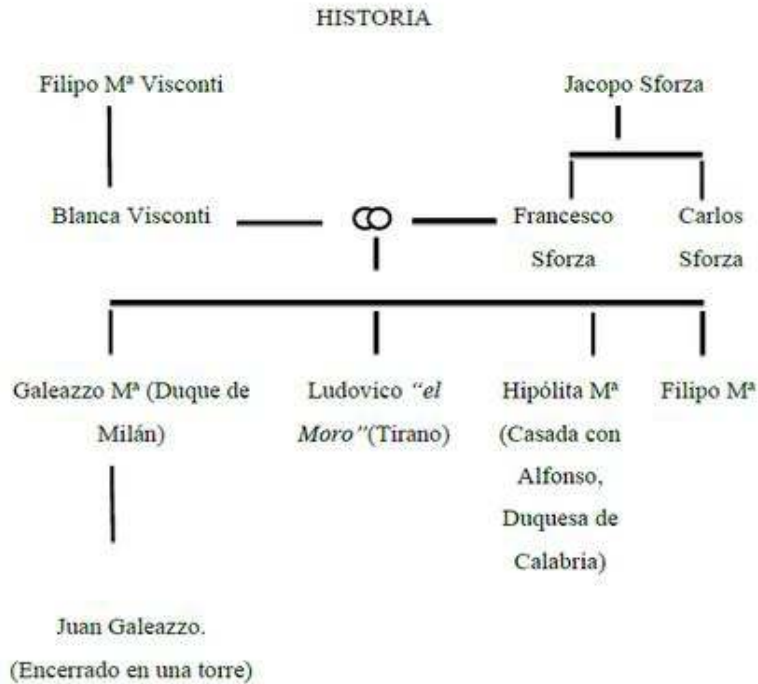
Además de ser una obra de inversión encierra evidentes elementos de actualización política de la historia. [...] y aborda una problemática más amplia que es la del poder. En las obras cortesanas de tema histórico de nuestro autor, esta problemática está presente bien en forma de reflexiones y consideraciones

generales sobre la naturaleza de todo poder, bien encarnada en un personaje histórico concreto.

- 14 En esta línea pretendemos analizar la finalidad de algunos de los dramas de Antonio Martínez de Meneses.

La base histórica de la comedia. Los Sforza de Milán.

- 15 La mayoría de las comedias de Martínez de Meneses encarnan personajes históricos que sirven como pretexto para organizar el drama. Sin embargo, frente a esta forma común de utilizar el pasado, hay que destacar comedias como *Los Esforcias de Milán* o *La silla de San Pedro*, que reproducen parte de la historia italiana, a la que era especialmente aficionado nuestro comediógrafo. Ambas comedias transforman plenamente los hechos, y aunque ninguna de las dos es fiel a la historia, pretenden recrearlo y no sólo como pretexto.
- 16 Basada en la historia de los Sforza, *Los Esforcias de Milán*, constituyen un drama de diferencias notables respecto a cualquier otro de Martínez de Meneses. Nuestro dramaturgo cambia los datos oscuros, que de esta familia se conocían, para resaltar especialmente el papel de las mujeres frente al poder injusto y tirano.
- 17 La familia de los Sforza ocupó uno de los puestos predominantes en Milán y como señalaba Jacob Burckhardt (1985: 44), repasando la historia de Italia, «de las tiranías del siglo XIV, el caso de los Visconti de Milán –a partir de la muerte del arzobispo Giovanni (1354) – constituye indiscutiblemente el ejemplo más completo e instructivo [de una tiranía]».
- 18 La verdadera historia está realmente transformada en función de los intereses del drama. Como sucede en todo el teatro áureo, es el historicismo lo que domina la escena y no la historia. En la comedia todos los nombres son históricos, y existieron realmente en una de las épocas más convulsivas para el ducado de Milán. También parte del argumento está basado en hechos reales, pero la combinación de ambas partes no encaja con rigor histórico.



- 19 En la comedia Hipólita María es hija de Filippo Esforcia, cuando en realidad lo era de Francesco Sforza, primero de los Sforza casado con Blanca Visconti. De hecho, Hipólita Mª casó con Alfonso, duque de Calabria.
- 20 Juan Galeazzo –quien figura como principal tirano que quiere arrebatar el trono– fue en realidad sobrino de Ludovico *el Moro*. Su padre Galeazzo María, duque de Milán, fue asesinado en 1476 en la iglesia de San Stefano pues «algunos exaltados, convencidos de que se reunían en él todas las cualidades del tirano, le dieron muerte un buen día, dejando

a sus hermanos el gobierno del Estado. Uno de ellos Ludovico *el Moro* se adueñó del todo el poder, con omisión del sobrino encarcelado» (Burckhardt, 1985: 32).

- 21 Ludovico –quien en la comedia es el verdadero salvador– es en realidad el tirano, hasta el punto de planear el asesinato de su sobrino Juan Galeazzo, a quien realmente mantuvo en la cárcel, y perpetuar su poder con un enlace matrimonial con la sobrina de Carlos VIII, Blanca.
- 22 A pesar de que en la corte de Ludovico “triunfaba la más absoluta inmoralidad”, fue una de las más famosas en el renacimiento italiano, y supuso el mayor mecenazgo para los artistas del momento y un ejemplo de la educación humanística.
- 23 La historia real muestra una familia llena de intrigas, donde el asesinato del tirano era la única salida. Ya Boccaccio había escrito: «no hay sacrificio más agradable que el de la sangre del tirano». El tirano –que siempre aparecía rodeado de sus guardias– era verdaderamente infranqueable, sólo durante los cultos religiosos podía accederse a él, de ahí que el asesinato del verdadero duque de Milán se llevara a cabo en la iglesia. Martínez conocía este hecho y así lo hace ver en su comedia:

RICARDO: Su muerte en el templo sea.

CARLOS: Es quererle profanar.

LUDOVICO: O en más público lugar.

CARLOS: No es bien que el pueblo le vea.

- 24 La mirada atenta sobre los intentos de asesinato en la familia Sforza, nos lleva a ver un sin fin de coincidencias que Martínez conocía, pero que reordena dando lugar a constantes anacronismos¹.
- 25 Como señalaba Aubrun (1981: 203): «La intriga o enredo se toma de la imaginación, de la historia, de la epopeya y de la mitología. Para desarrollar o transponer dramáticamente su fuente original, el autor jamás ha dudado en volverla a modelar: inventa o suprime personajes según las necesidades de su arte».
- 26 La comedia de los Esforcias de Milán, mantiene los nombres imprescindibles e implicados en los momentos decisivos del ducado de Milán, pero reorganizados para conseguir una trama según los moldes de la comedia áurea.

haber penetrado en la iglesia de San Ambrogio por una puerta distinta de la que aguardaban los conjurados» (Burckhardt, 1985: 44).

- 31 Puede decirse que existen todos los elementos reales de la historia, pero reorganizados según su invención, entre los que destaca el mayor desatino histórico: la reaparición de Ludovico como principal heredero del trono, cuando realmente fue el mayor de los tiranos de la familia Sforza.

La "lectio" de *Los Esforcias de Milán* en la corte de Felipe IV

- 32 A pesar de todo lo expuesto, esta comedia –una de las mejores construidas por nuestro dramaturgo–, parece encerrar un mensaje político.
- 33 Martínez de Meneses, guardajoyas de la reina Isabel de Borbón, convivió con el Conde Duque de Olivares en un palacio lleno de intrigas. Y si todos en Madrid estaban a la orden del día de la decadencia del valido, es de suponer que con mayor motivo los que se encontraban cerca de la reina y no veía con buenos ojos el abuso de poder de Olivares.
- 34 El poder del conde-duque había sido incuestionable hasta 1640 y su proceso de centralización no había dejado resquicio en palacio. Pero su política era cada vez más enjuiciada, especialmente después de las guerras perdidas y las bancas rotas declaradas. Fue a partir de 1642 cuando se sucedieron las críticas de forma imparable. El regreso del rey, derrotado de la campaña catalana, fue un duro golpe para la moral de todos los españoles que arremetieron contra el valido². Al parecer durante la ausencia del rey, Isabel de Borbón había fortalecido su poder y la voz popular la había convertido en una heroína.
- 35 Según la leyenda, las damas de la realeza comenzaron una constante hostigación contra el poder de Olivares en lo que se ha dado en llamar «la conspiración de las mujeres.» Como ya señalaba Gregorio Marañón (1939: 187-199) y posteriormente Elliott (1990: 621), no existen datos de ningún tipo que acrediten esta tradición, sin embargo su voz se ha mantenido viva durante muchos siglos.
- 36 La leyenda atribuye a la reina Isabel de Borbón, la duquesa de Mantua –que había ostentado el poder de Portugal y una de las principales enemigas del conde-duque–, doña Ana de Guevera –aya del rey– y Sor María de Agreda –su futura confidente–, una conspiración contra Olivares, que consiguió por fin derribarlo. En definitiva, «era inevitable que todos cuantos se afanaban por verse libres del ministro pretendieran obtener el apoyo de la reina» (Elliott 1990: 621). «La salida repentina de la duquesa de Mantua de su convento de Ocaña y su dramática aparición en la corte la noche del 3 de enero de 1643 fueron consideradas un augurio nada propicio para el conde-duque.» (Elliott 1990: 624).
- 37 La lectura del manuscrito autógrafo de los *Esforcias de Milán*, nos lleva a ver ciertos paralelismos entre la comedia de Martínez de Meneses y la llamada «conspiración de las mujeres.» Un estudio detenido del original, sus fluctuaciones, tachaduras y censuras –que no pasaron a las ediciones impresas–, marcan un camino de interpretación. Creemos que posiblemente esta obra fue escrita –primero– para los círculos cortesanos, pues animaba a la reina –y a las mujeres de la corte– a desprenderse del poder del tirano.
- 38 Desconocemos con exactitud cuando escribió nuestro dramaturgo esta comedia, pues al final del manuscrito autógrafo de la BNE (Mss.17.144) figura la licencia que dice así: «He

visto esta comedia y puede representarse. Madrid a 4 de Enero del Año 1646. Juan Navarro de Espinossa».

- 39 La copia de este manuscrito llevada a cabo por el pseudo Matos Fragoso, tampoco nos aporta ninguna datación exacta, y la primera edición autorizada –de las diez que conocemos hasta el momento– en la *Parte Quinze de Comedias Nuevas Escogidas de los Mejores Ingenios de España* de 1661, no añade ningún dato complementario. Si bien es cierto que existen dos comedias sueltas, sin pie de imprenta, sin año y de escasa calidad, que posiblemente sean las más antiguas.
- 40 Independientemente de la licencia que figura en el manuscrito, creemos que nuestro dramaturgo pudo componer esta obra para la reina y para ser representada en sus aposentos, aproximadamente entre 1642 y 1643. No debemos olvidar que por la posición de Martínez de Meneses su acceso a las cámaras reales era probable.
- 41 Frases tan directas como «muera el duque tirano» que aparecen en el manuscrito y que posteriormente fueron tachadas, avalan nuestra tesis.
- 42 El argumento de la comedia –basado en la historia real italiana– se transforma en favor de las mujeres, incitándolas a rebelarse contra el poder del tirano. No pueden obviarse afirmaciones tan directas como:

LUDOVICO: El laurel con digno empeño
 a otra frente le atribuyo,
 que seré tirano arguyo
 si se le quito a su dueño,
 injusto viniera a ser
 de príncipe en mi renombre,
 que no es capaz de este nombre
 quien tiraniza el poder
 a quien Dios un reino dio.

- 43 O la que lleva a cabo la Duquesa:

DUQUESA: Muera el que siendo vasallo
 ser dueño tirano quiso,
 el trono le ha de servir
 de más alto precipicio,

el propio cetro ha de ser
 puñal más ejecutivo,
 en su rojo humor teñida
 esmaltes tendrá más finos.

- 44 Si con este drama Martínez de Meneses quiso expresar su apoyo a Isabel de Borbón, es algo que hasta ahora desconocemos por falta de documentos. El hecho de trasladar un problema político a otro país, constituía una forma de enmascarar un mensaje conflictivo dentro de la comedia.
- 45 En definitiva, creemos que el drama original animaba a las regias mujeres a conseguir su poder perdido. Fue después, cuando Martínez, los censores, o los impresores, decidieron manipular el manuscrito –para que una comedia que manejaba una magnífica estructura– tuviera mayor difusión evitando las censuras.
- 46 Parece ser que esta intencionalidad se perdió a lo largo de los siglos y su éxito –que perduró en los teatros hasta el siglo XIX–, no se debe especialmente a la reestructuración que el autor hace de una historia de gran complejidad, sino a los elementos historicistas – que en todas las comedias de Martínez de Meneses figuran– al servicio de fines diversos, pero siempre con un denominador común en todas ellas: el amor, el honor y la justicia que triunfan por encima del poder y de los abusos de la realeza. Sea cual sea el conflicto o enredo, estos principios deben triunfar al mismo tiempo que intenta salvaguardar el poder real, símbolo de todo un mundo, al cual pertenecía.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Laberinto, Madrid, 2001.
- AUBRUN Charles-Vicent, *La comedia española (1600-1680)*, Taurus, Madrid, 1981.
- BANCES CANDAMO Francisco, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, prólogo, edición y notas de DUNCAN W. MOIR, Tamesis Books, Londres, 1970.
- BURCKHARDT Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Sarpe Madrid, 1985.
- CERVANTES Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Martín de Riquer, Planeta Madrid, 1996.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ Elisa María, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1986.
- ELLIOTT John H., *El Conde-Duque de Olivares*, Crítica, Barcelona, 1990.
- MARAÑÓN Gregorio, *El Conde Duque de Olivares*, Austral, Madrid, 1939.

NEWELS Margaret, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Tamesis Books Londres, 1974.

PÉREZ Luis y SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, *Afirmaciones sobre preceptiva dramática, a base de cien comedias*, CSIC, Madrid, 1961.

PFANDL Ludwing, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1952.

SABIK Kazimierz, «*Por su rey y por su dama* de Francisco Bances Candamo», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 11, (1999), p. 219-235.

NOTAS

1. Resultan clarificadoras las afirmaciones de Aubrun (1981: 203 y 247), sobre el historicismo del momento y la transformación que nuestros dramaturgos llevaban a cabo: «La separación entre leyenda e historia no es posible. [...] El anacronismo es, pues, a la vez una ley del género y una convención establecida entre el autor y el auditorio. [...] Pero esta concesión no afecta al objeto final del dramaturgo: integrar el pasado ficticio, próximo o lejano de los personajes, en el presente vivido de los espectadores».

2. Elliott (1990: 618) comentaba a refiriéndose a este regreso: «El 1 de diciembre, Felipe y su séquito salieron de Zaragoza. En Alcalá de Henares, última etapa de aquel viaje duro e incómodo, los estudiantes prorrumpieron en insultos al paso del coche del conde-duque, acusándole de cobardía por huir de la guerra. Llevaba echadas las cortinillas del coche y, cancelando sus planes de detenerse a cenar en Alcalá, dio orden de continuar hacia Madrid donde llegó poco antes que el soberano. El 6 de diciembre al mediodía Felipe llegó al Retiro y se entrevistó con la reina. Esa misma noche regresó al Alcázar aprovechando el manto de la oscuridad. El conde-duque prefirió entrar en la corte por una puerta poco concurrida, continuando por calles apartadas para llegar al Alcázar.»

AUTOR

ELENA MARTÍNEZ CARRO

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), España