

**Los límites del poder real en la comedia áurea:
El tercero de su afrenta
o *No es rey quien no se vence***

ELENA MARTÍNEZ CARRO
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA (UNIR)

Recibido: 24 de junio de 2018

Aceptado: 25 de julio de 2018

Abstract: In this article I study *El tercero de su afrenta*, by Antonio Martínez de Meneses, a 17th century playwright that worked around Philip's IV court. In this text, Martínez de Meneses uses the plot and the technique of *tercería* to show which has to be the king's attitude towards disorganized love.

Key words: Martínez de Meneses, Philip IV, historicism, limits of power and political message.

Resumen: El artículo se centra en el estudio de *El tercero de su afrenta*, de Antonio Martínez de Meneses, dramaturgo del siglo XVII que trabajó en torno a la corte de Felipe IV. En este texto Martínez de Meneses se sirve del enredo y el arte de la *tercería* para mostrar cuál debe ser la actitud del monarca ante los deseos amorosos desordenados.

Palabras clave: Martínez de Meneses, Felipe IV, historicismo, límites del poder, mensaje político.

Antonio Martínez de Meneses, dramaturgo en la corte

La corte de Felipe IV, rey de las artes, fue un hervidero de poetas y dramaturgos que buscaban entretener a la familia real con su retórica y composición de comedias al gusto de la época. Desde 1630 los oficios reales en torno al palacio fueron ocupándose por escritores que —al mismo tiempo que desempeñaban su encargo— ejercían como poetas dramáticos para deleite de todos.

Autores como Suárez de Deza —ujier de saleta—, Vélez de Guevara —ujier de cámara—, y otros afincados en la corte como Belmonte, Matos Fragoso, Cáncer, Moreto, Rosete Niño, Sigler de Huerta, Villaviciosa, Alfaro, Zabaleta, etc., convivieron buscando el favor real y el mecenazgo que amparara su arte poético.

Como servidores del rey, sus obras se representaban primeramente en palacio para pasar —posteriormente— a los corrales e imprentas y conseguir así un éxito entre el público de los corrales que durante tiempo estuvo reservado a los grandes dramaturgos.

Antonio Martínez de Meneses fue uno de estos poetas en la corte de Felipe IV, donde desempeñó el cargo de ayuda de guardajoyas de la reina Isabel de Borbón, primera mujer del monarca. Aunque poco sabemos de su vida, sí conocemos el momento en el que inicia su actividad literaria. Su primera composición poética data de 1622, más como una incipiente afición juvenil que como obra de un “ingenio.”

Posiblemente participó en la Guerra de los Treinta Años, aunque no existe certeza absoluta, y regresó a Madrid en 1634 con una misiva de importancia para la reina, lo que le valió el puesto de ayuda de guardajoyas.

Es a partir de 1635 cuando —con motivo de la *Fama póstuma de Lope* (Pérez de Montalbán, 1636, 155r)— formará parte de los círculos literarios y comenzará a colaborar en los certámenes y academias de la época.

Su actividad dramática se inicia a partir de 1636, cuando el teatro de Lope declina y deja paso a los “nuevos pájaros”¹ en torno al gran Calderón. Es la etapa en la que nace la moda de la composición colaborativa entre distintos dramaturgos como juego literario y divertimento. Su cercanía en la corte y la participación en los certámenes y justas literarias crearon una red de amistad y colaboración en el

¹ González de Amezúa (1943, 101-102) recogía en el *Epistolario de Lope de Vega*, esta forma que el gran dramaturgo tenía para denominar a los poetas que escribían de manera colaborada y giraban en torno a la corte.

oficio dramático.² Son muchos los dramaturgos con los que Martínez de Meneses trabajó, aunque destacan las colaboraciones con Luis de Belmonte³ y Jerónimo de Cáncer. Así lo aclaraba este último en la *Academia Burlasca del Buen Retiro* (Sánchez, 1961, 92):

Yo los [Maestro Felices y don Juan de Veroaga] dejé pasar por quedarme a ver los restantes del túmulo que ocupaba el camino; y apenas me dejaron aquellos, cuando se acercaron a mí, envueltos en sudor y polvo, don Antonio Martínez y Luis de Belmonte. Hízome novedad el verlos juntos, y don Antonio Martínez me sacó esta redondilla:

Con esta duda me enfadas
¿Quién el vernos extrañó?
Porque siempre hago yo
con Belmonte las jornadas.

Su nombre figura en comedias colaboradas de gran popularidad como *La renegada de Valladolid*, *El príncipe perseguido* o *La luna africana*, que han llegado a nuestros días en numerosas ediciones. Sin embargo, son escasas las comedias que llevó a cabo en solitario, de las que tan solo conocemos 11 títulos y 2 de dudosa atribución,⁴ entre las que destacan *Amar sin ver*, *El tercero de su afrenta*, *La reina en el Buen Retiro*, *Los Esforcias de Milán* y *También da amor libertad*.

El tercero de su afrenta en su contexto: composición, ediciones y difusión

Desconocemos hasta el momento en qué año Martínez de Meneses compuso la comedia de *El tercero de su afrenta*, (*No es rey el que no se vence*), pues, el único manuscrito que ha llegado hasta nuestros días, conservado en la BNE, es de letra del siglo XVIII (Mss. 15189).⁵ Posiblemente este original fue copia para una compañía teatral que debido a su uso perdió el tercer acto, aunque sí se conserva en él dos loas y un entremés (*El montañés*). La comedia pasó a la edición impresa solo con el título principal *El tercero de su afrenta* y son pocos

² Ann L. Mackenzie (1993, 31-67) describió minuciosamente la técnica de las comedias en colaboración que llevaron a cabo los dramaturgos de la escuela de Calderón.

³ Las colaboraciones con Belmonte fueron estudiadas en la completa bibliografía sobre este dramaturgo realizada por Alejandro Rubio San Román (1998, 101-163).

⁴ La bibliografía completa de las obras de Martínez de Meneses puede verse en el estudio completo que se realizó del autor por Elena Martínez Carro (2006, 56-208).

⁵ Aunque la autoría de la comedia no ha sido dudosa en su transmisión bibliográfica, Mesonero Romanos (1951, 49) la señaló también como de Rojas Zorrilla. No se conoce ejemplar alguno que haga referencia a este dramaturgo.

los catálogos que señalan el subtítulo, de clara intencionalidad, *No es rey el que no se vence*.⁶

La primera fecha de representación que conocemos con certeza data de 1644,⁷ en Valencia por la Compañía de Pedro Ascanio aunque —según el documento de contratación— pudo ser delegada a la compañía de Pedro Rosete (DICAT). Posiblemente esta obra se representara anteriormente en palacio como indican la mayoría de los ejemplares impresos. Otras comedias del ingenio, como *Los Esforcias de Milán*, también fueron representadas en la corte entre 1642 y 1643, años en los que nuestro dramaturgo gozó de gran éxito en palacio y ayudó a la reina en la difícil situación que atravesaba, alejada de su marido por las campañas catalanas, e instigada por las intrigas palaciegas. Sin embargo, hasta el momento no tenemos ningún dato que indique la fecha exacta y compañía que llevó a cabo la representación palaciega, ni la certeza de que así fuera, salvo por el titulillo que figura en algunas de las ediciones: *Fiesta que se hizo a su Majestad en el Real Palacio*.

Sin lugar a dudas, podemos afirmar que la obra fue representada en la época más prolija de la producción de nuestro dramaturgo, que osciló entre 1637 —fecha en la que llega a la corte como guardajoyas— y 1645. En la década de los 50 —seguramente— disminuyó de forma sensible su actividad dramática que ya había gozado de gran éxito.

La ovación a la comedia fue importante si consideramos el número de impresiones desde el siglo XVII hasta el XIX, con un total de 13. La primera de ellas data de 1661 en la *Parte Quinze de Comedias Nuevas Escogidas de los Mejores Ingenios de España*; el resto se publicaron en sueltas a lo largo del siglo XVIII, entre las que destacan las principales imprentas del momento: Sanz, Orga, Santa Cruz, Quiroga, Vázquez, Padrino, Imprenta Real y Leefdael. En algunos de estos ejemplares se subraya que la comedia se representó en palacio con el fin de recalcar su importancia y su posible contexto.

Por otra parte, la obra estuvo en cartelera en numerosas ocasiones durante el siglo XVIII, hasta un total de cuarenta y dos veces, según los testimonios que nos han llegado hasta la actualidad (Andioc y Coulon, 1996, 857). El público dieciochesco conocía esta obra que había sido representada en numerosas ocasiones hasta el punto de dar lugar a un paso trovado de carácter satírico publicado en *Las aleluyas jocosas*

⁶ Solo los catálogos de Arteaga (f. 368r) y Cejador (1935, IV, 14) señalan este segundo título.

⁷ Los datos sobre estas representaciones pueden verse en Esquerdo (1975, 429-530).

que se echaron en el templo de Apolo de Antonio Abad Velasco en 1750 (116-128). La parodia —que este paso hace de la comedia— solo era posible para un público conocedor de la obra repetida en numerosas ocasiones. Ada M^a Coe (1935, 214) recoge un fragmento de la *Memoria Literaria* que resumen en gran medida cómo se veía este drama en la época:

A algunos menos escrupulosos les parece bastante regular en la disposición, lugar y tiempo. Los más serios, cuando ven el paso de las quejas y paces con que acaba la primera jornada entre dos personas distinguidas, se figuran una gresca entre una majo crudo y una chusca del barrio de Lavapiés. Así este paso que es tan celebrado y tan repetido en las tertulias es para ellos muy ridículo. Estos mismos siempre miran como cosa indecorosa las violencias torpes en el teatro; como se ejecutan en esta comedia a vista del espectador, queriendo forzar el Rey a Violante.

Estos datos justifican el análisis detenido de una comedia que, a pesar de ser menor entre las miles de obras áureas, gozó de gran éxito, no solo por su calidad literaria, sino también por aspectos de otra índole.

Como sucede en muchas de las comedias de Martínez de Meneles el argumento tiene una base historicista en sus personajes y caracterización pero la trama se aleja de la realidad histórica. Los protagonistas de este tipo son solo una excusa para alejar la obra de una realidad cercana.

Cervantes que conocía esta técnica destacaba en *El Quijote* (Martín de Riquer, 1996: 508), por boca del canónigo, esta forma de hacer comedias tan del gusto de la época: “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.”

En este caso, ni siquiera podemos hablar de comedia histórica tal como la entendía Cervantes, sino de ciertos motivos legendarios sobre los personajes principales, como puede observarse por su argumento.

Enredos argumentales: el arte de tercería en la corte

El Rey don Pedro de Portugal, conocido por su crueldad y soberbia, se encuentra en su palacio donde todo son melancolías. Enamorado de Violante no encuentra la forma de conquistarla. Su carácter hace que rechace a todos los que están en palacio. Desesperado manda llamar a

don Álvaro para hacerle su tercero y conseguir a su amada, belleza de Portugal.

Don Álvaro escucha al rey sumido en total confusión, puesto que desde hace años está comprometido con Violante, matrimonio que no se ha llevado a cabo por estar don Vasco de Sosa —padre de la prometida— en campañas militares.

Ante semejante confusión y sin solución, pues no es posible la oposición al rey, su criado y gracioso, Barreto, creará una artimaña para que el rey no tenga más remedio que casarlos. Así se introduce en palacio mientras don Álvaro presenta al rey su disponibilidad para ser tercero. Mientras darán tiempo para que regrese don Vasco de Sosa victorioso, que pedirá como recompensa el matrimonio entre ambos.

Doña Violante —que corresponde al amor de don Álvaro— recibe la visita de Blanca, una amiga. Esta le cuenta cómo desde hace días se encuentra sumida en un estado de postración y melancolía porque don Álvaro —de quien se ha enamorado— no le corresponde, por eso ha decidido hacerla tercera, para que le ayude a enviar una carta. Violante —muerta de celos— trata de disimular y le ayuda a redactarla. Envían el billete con Beatriz —criada— y para recompensarla le regalan un anillo.

Don Álvaro, angustiado, llega hasta Violante para contarle los agravios del rey. Ella, celosa, piensa que es un engaño para verse libre y seguir a Blanca. Don Álvaro enfurecido acusa a Violante de querer agradar al rey y con la carta de Blanca liberarse de él. Tras una larga discusión, ambos se dan cuenta de su amor y deciden oponerse con fuerza a sus enemigos.

En la segunda jornada, Barreto se ha introducido en palacio como servidor fingiendo ser mudo para no hablar de nada pero saber de todo. Ha visto que el mensaje que don Álvaro trajo a su majestad no ha sido de su agrado. En él, Violante le pedía al rey que esperara para no poner en peligro su fama. El monarca, que considera la ineficacia de don Álvaro como tercero, decide aliarse con don Juan que ha demostrado ser su enemigo.

Barreto, haciéndose el sordo, descubre que el rey pretende mandar a su amo a Sevilla a través de una carta con la pretensión de poder matarlo. El criado consigue salir de la sala real —simulando ser loco— para contarle la trama a su amo.

Don Juan se presenta en palacio para ayudar en su intento al rey, quien a su vez le pregunta si ha amado en algún momento. Sincerándose responde que solo ama a Blanca, pero de ella solo recibe desprecios. El rey promete que Blanca le querrá, aunque tenga que temprar su orgullo.

Don Álvaro acude a palacio para recibir la carta con la que ha de partir. El rey y don Juan se asombran ante la rapidez para ejecutar la orden. Por eso ambos deciden poner de nuevo a prueba a don Álvaro y buscar otra artimaña. Mientras don Álvaro espera, llega Blanca y su criada Inés. Discuten y salen de nuevo el rey y don Juan. Blanca da a entender al rey que don Álvaro le ama. De esta forma queda contento porque con ello sus celos se acallan. Sin embargo, otra duda se levanta de forma inesperada cuando Blanca cuenta todo lo sucedido y cómo don Álvaro la desprecia por querer a otra mujer. Así nacen de nuevo las sospechas del rey quien decide acabar con ellos a través de una treta. Hará que don Álvaro acuda a una cita con Violante durante la noche en la que él esté presente. Ninguno se ha dado cuenta de que Barreto permanece detrás del paño y que avisará a Violante para que no corresponda al amor de don Álvaro.

Barreto cuenta en secreto a Violante lo sucedido, pero no por completo, ya que con el enredo pretende sacar doblones para su conveniencia.

Don Vasco llega a su casa atraído por los rumores sobre el honor de su hija y decide esperar fuera. Ve que dos hombres se acercan en la oscuridad a la reja de su casa. Allí, don Álvaro llama a su amada y esta finge rechazarle por el amor del rey. El monarca queda satisfecho y don Álvaro hundido, pues desconoce el disimulo de Violante para salvar su vida. Don Vasco, que ha oído cómo su hija despreciaba a su prometido, jura vengar su honor.

En la tercera jornada, don Vasco persigue a su hija Violante con una daga para matarla, mientras don Álvaro intenta evitarlo. Violante dice no saber la causa del deshonor del que habla su padre. Don Álvaro le pide explicaciones y Violante acude a Barreto para que aclare la situación. Justo cuando la declaración va comenzar, Beatriz anuncia la llegada del rey a la casa. Todos se esconden mientras oyen el diálogo entre Violante y el rey. Él intenta conseguir un favor de Violante y ella se resiste. Ante el forcejeo sale don Vasco en defensa de hija. Por fin, cuando el rey se ha ido de la casa, consiguen que Barreto dé las explicaciones necesarias sobre su fingimiento, pero Blanca e Inés escuchan al paño y deciden contar al monarca toda la artimaña.

Mientras Barreto intenta distraer a todos con sus explicaciones, llega don Álvaro a palacio. Todos se esconden menos el rey, quien le propone que se case con doña Blanca. Don Álvaro —creyendo que es un nuevo engaño— decide aceptar la propuesta mientras que Violante y don Vasco no dan crédito a lo que oyen tras el paño. Por fin,

Violante sale en defensa de su honor y asegura que don Álvaro es su marido. Finaliza su discurso apelando a la misericordia del rey, quien definitivamente deja que se unan, mientras da la mano de Blanca a don Juan.

Rasgos distintivos de la comedia *El tercero de su afrenta*

Una de las principales características de la escritura dramática de Martínez de Meneses es la excesiva condensación del conflicto en el primer acto. Lógicamente, no nos referimos aquí a esa concentración dramática necesaria al comienzo de cualquier comedia que lleva a que todo elemento innecesario sea suprimido acelerando la acción, sino a la resolución del conflicto antes de lo que cabría esperar.

En algunas de sus obras, como sucede en la que tratamos o en *También da amor libertad* y *La silla de San Pedro*, la primera parte de la comedia parece sintetizar los tres actos, aunque lógicamente la trama se complique mediante los celos o las confusiones. Desde el inicio, sabemos cómo se resolverán los conflictos, pues en el primer acto ya se establecieron todas las relaciones entre los personajes. Así, desde la primera jornada de *El tercero de su afrenta*, sabemos que Don Álvaro y Violante están comprometidos y solo puede separarlos la crueldad del rey don Pedro con sus celos. Ante ello los protagonistas reafirman una y otra vez su amor. Obsérvese cómo el final del primer acto podría ser el final y cierre de la obra:

DOÑA VIOLANTE	¿En qué?
DON ÁLVARO	En adorar tu sombra.
DOÑA VIOLANTE	¿Será cierto?
DON ÁLVARO	Será cierto.
DOÑA VIOLANTE	¡Qué más dicha...!
DON ÁLVARO	Qué más gloria...!
DOÑA VIOLANTE	¡Que quererte!
DON ÁLVARO	¡Que estimarte!
DOÑA VIOLANTE	Aunque ilusiones se opongán...
DON ÁLVARO	Aunque apenas me contrasten...
DOÑA VIOLANTE	Pues quedan desechas todas...
DON ÁLVARO	Pues quedan todas postradas...
DOÑA VIOLANTE	Con merecer ser tu esposa...
DON ÁLVARO	Con ser tuyo mientras viva, que es la más feliz victoria.

Vanse.

Cabe destacar el título de la comedia como reclamo,⁸ *El tercero de su afrenta*, que indica de manera paradójica y sintética el tema de la obra. No cabe duda que el subtítulo de la obra, *No es rey el que no se vence* —que no pasó a la transmisión impresa— quería explicitar un título genérico en un contexto monárquico.

El tercero de su afrenta es una magnífica obra basada toda ella en el enredo, donde cada relación de celos llama a una nueva confusión, superponiéndose distintas relaciones. La intriga se genera por una sucesión de enredos. Cuando aparentemente se resuelve alguno se inventa otro a manera de círculos concéntricos. Las diversas marañas se mantienen hasta el final. Los celos, las confusiones, la tercería de sus respectivos amantes, son la base fundamental de la comedia. En este caso “el enredo pasa a ser no sólo el esqueleto, sino la carne y la sangre, no sólo una manera de coordinar los elementos creadores del placer teatral, sino la fuente principal de este último” (Serralta, 1988, 130).

La obra se sustenta sobre un buen argumento y el embuste está plenamente estructurado con un diálogo fluido y ágil, como sucede también en *Los Esforcias de Milán*, otra de las principales comedias del dramaturgo.

Los paralelismos, unidos a las antítesis, son unos de los recursos más utilizados por Martínez de Meneses en esta comedia:

Mi pena es un devaneo,
un abismo mi templanza,
un tormento mi esperanza
y un encanto mi deseo;
todo es contrario a mi mal,
todo rigor insufrible,
todo remedio imposible
pues no hay nada en Portugal
que me pueda divertir
ni me pueda consolar.

Recursos sencillos que se dan la mano con las descripciones o prosopografías. Es el caso de este fragmento que detalla el carácter del rey don Pedro:

Don Pedro de Portugal,
dueño y señor soberano,

⁸ Miguel Zugasti (1997, 118) recoge un gran número de títulos similares, que constituían publicidad para el público de entonces.

cuyo nombre de otros tres
 que a un tiempo están gobernando
 a Castilla y Aragón
 y a Nápoles, va imitando
 las costumbres porque pueda
 la fama llamarle el cuarto.
 Cruel como justiciero,
 soberbio como bizarro,
 poderoso como rey,
 imperioso como bravo.

Similares paralelismos se unen a la expresión de los sentimientos:

¿No echas de ver
 lo que siento en el rigor
 con que tratan nuestro amor
 la violencia y el poder?
 Siento el mirar al esposo
 de tantas penas cercado.
 Siento del rey el cuidado
 con que turba mi reposo.
 Siento que en nada no alcanza
 alivio mi mal y siento
 que aumenta más el tormento
 de mi padre la tardanza.
 Y siento, por concluir
 Beatriz, en pena tan grave,
 que la muerte no me acabe
 en tan penoso vivir.

Las interrogaciones retóricas humorísticas tampoco faltan y es Barreto, el gracioso, quien llega a decir:

¿No me respondes?
 ¿Eres estatua de mármol?
 ¿Qué te suspendes y elevas?
 ¿Arrobaste a lo beato?
 ¿Topaste algún acreedor?
 ¿Hase ya cumplido el plazo
 de la deuda?

Por otro lado, no hay que olvidar la importancia de la música en la obra donde los versos cantados van unidos al tema del amor y los

celos, como en tantas comedias de la época y especialmente en las representadas en palacio. Desgraciadamente —hasta el momento— desconocemos la partitura que acompañó a esta canción.

Hermoso imposible mío
¿hasta cuándo han de durar
los rigores de tu pecho?
La ingratitud baste ya.
Mira que con los rendidos
es impropia la crueldad,
que amar sin correspondencia
es una plena inmortal.

Intencionalidad de la obra: cuestiones didácticas y políticas

No cabe duda de que esta es una comedia al uso de la época. Posiblemente, su temática sea de las más tratadas por los autores contemporáneos de Lope: el poder real debe estar sometido a las leyes del honor y del amor. Nunca la arrogancia del monarca debe entrometerse en el ámbito privado.

Aunque se trate de un tema manido, el enredo de esta obra —a partir del arte de *tercería*— resulta ágil y sorpresivo. El propio juego del título resume la genialidad del argumento y el mensaje queda claro en una época en la que eran sabidos los numerosos escarceos e hijos ilegítimos de Felipe IV. Sin embargo, no sabemos hasta qué punto Martínez escribió esta comedia con intencionalidad correctora, pues el gusto por generar el enredo oscurece otros posibles mensajes de la pieza.

El tema de la comedia es fundamentalmente didáctico: el poder debe estar sometido al honor. Los valores monárquicos están por encima de quien los ostenta que, si no cumple como tal, tiene que acatar las normas de honor por encima de su voluntad. En este aspecto la comedia tiene mucho en común con otras de las obras del dramaturgo como *Pedir justicia al culpado* o *Juez y reo de su causa*, donde los elementos de *tercería* son los protagonistas y el enredo oculta —de forma directa— la manera de reclamar dignidad al rey.

La mayoría de los personajes de las comedias de nuestro dramaturgo son históricos. Nombres como don Juan de Lara, don Pedro de Castilla, Juan Galeazzo, Hipólita María, Atila, Pedro I de Portugal, don Jaime de Aragón, *el justiciero*... salpican sus obras, que tienen un carácter historicista marcado por los personajes.

Es notable el esfuerzo que Martínez de Meneses realiza por integrar a estas figuras en escena como elementos esenciales de la trama o como protagonistas. La caracterización resulta de lo más intencionada en cada comedia y fuerza —con sus palabras o con las de otro— a transmitir el mensaje didáctico.

La referencia a los personajes históricos, que nos trasladan a lugares remotos y épocas pasadas tan solo como pretexto, es uno de los elementos propios de las comedias palaciegas donde el divertimento debía acompañar a los mensajes políticos y sociales. En este caso, es el propio rey don Pedro I de Portugal (1320-1367) quien encarna la violación de los derechos de sus súbditos para satisfacción de su lujuria.

Las palabras de Barreto, el gracioso, en *El tercero de su afrenta* muestran la dificultad de Felipe IV para ser fiel a su esposa, de una manera metafórica pero clara:

Mira, señor, que don Pedro
de Portugal no es hidalgo
porque es tan bravo y altivo
tan soberbio y obstinado,
que a un “esto quiero” no más
suele el balcón más alto
del palacio echar al tejo.

En el drama áureo cualquier personaje histórico posee en sí un germen de personaje dramático. Martínez de Meneses aprovecha la fama de los dos monarcas homónimos y contemporáneos para reforzar su idea sobre el abuso del poder:

Don Pedro de Portugal,
dueño y señor soberano,
cuyo nombre de otros tres
que a un tiempo están gobernando
a Castilla y a Aragón
y a Nápoles, va imitando
las costumbres porque pueda
la fama llamarle el cuarto.
Cruel como justiciero,
soberbio como bizarro,
poderoso como rey
imperioso como osado.

Las similitudes en el gobierno de Pedro I, de Castilla, apodado *el cruel* y de Pedro I de Portugal, así como de sus vidas licenciosas con

múltiples matrimonios, repudios e hijos ilegítimos, serán motivo de numerosos dramas en el teatro áureo, especialmente los dedicados al rey don Pedro, *el cruel*, que “envuelto en sus ropajes de mito histórico, llega al teatro y cruza la escena áurea, desde Lope a Calderón, perseguidos por los fantasmas de la culpa o de la imaginación y acosado por las voces y las sombras agoreras [...] Como personaje dramático y como figura del poder es, quizás, el mejor emblema teatral de la dualidad de la realeza, signo de la división y la contradicción intrínsecas y esenciales a la naturaleza simbólica del rey” (Ruiz Ramón 2000, 101).

Martínez de Meneses no podía ser menos y sacará a escena al histórico monarca en comedias como *Pedir justicia al culpado* o *El tercero de su afrenta*, aunque en este último caso quiera destacar a un personaje menos conocido y manido como Pedro I de Portugal. En ambas obras el personaje es cruel, pero nunca vence a la justicia y al honor. Aunque llega hasta los umbrales, no los atraviesa porque la finalidad de sus obras es didáctica y moral. Para los preceptistas de la época la comedia histórica constituía una manera ejemplar de hacer teatro. Bances Candamo (1970, 35) 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”. También Cascales (Newels, 1974, 606) señalaba cómo “solo 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”.

Creemos que Martínez de Meneses no pretende hacer en *El tercero de su afrenta* un drama histórico, sino imbuir el argumento en un pretexto historicista que justificara su doble finalidad de divertimento y didactismo. Por otro lado, el historicismo está íntimamente unido a la refundición que llevaban a cabo los dramaturgos de la época. Las fuentes para la composición de las comedias históricas, en muchas ocasiones, no son el pasado sino dramas anteriores transformados y reelaborados bajo nuevas perspectivas. Si la transposición de los temas históricos al momento del dramaturgo tuvo una finalidad patriótica, política o simplemente dramática, es un asunto ampliamente discutido hasta el momento. Son muchos los críticos que quieren ver en las comedias históricas alusiones directas a la grave situación política de la corte de los Austrias menores. Martínez de Meneses llevó el historicismo a sus comedias —exceptuando las hagiográficas— de formas distintas, pero en todas ellas figuran personajes históricos que presentan a personajes destacados del pasado al servicio del argumento

que —en este caso— alienta al rey para que recupere su moralidad: *No es rey quien no se vence*.

Obras citadas

- Andioc, René y Coulon, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaire du Mirail (Anejos de Criticón, 7), 1996.
- Arteaga, Joaquín. *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*. [Madrid, BNE, Mss. 14698].
- Bances Candamo, Francisco. *Teatro de los Teatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. Ducan W. Moir. London: Tamesis Books Limited, 1970.
- Cejador, Julio. *Historia de la Lengua y Literatura castellana (Época de Felipe IV)*. Madrid: Galo Sáez, 1935.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Madrid: Planeta, 1996.
- Coe, Ada M^a. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Edición digital. Dir. Teresa Ferrer Valls. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Esquero Sivera, Vicenta. “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: Actores que representaron y su contratación por el Hospital General,” *Boletín de la Real Academia Española*. 55 (1975): 429-530.
- González de Amezúa, Agustín. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Aldus, 1943.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Liverpool: University Press, 1993.
- Martínez Carro, Elena. *Antonio Martínez de Meneses: vida y obra*. Madrid: FUE, 2006.
- Mesonero Romanos, Ramón. “Catálogo cronológico de los autos dramáticos desde Lope de Vega a Cañizares, y alfabético de las comedias de cada uno.” *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. T. VI, XLV-LV. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles) 1951.
- Newels, Margaret. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. Londres: Tamesis Books, 1974.

- Pérez de Montalbán, Juan. *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio. Y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Madrid: Imprenta del Reino, 1636.
- Rubio San Román, Alejandro. "Aproximación a la bibliografía de Luis Belmonte Bermúdez." *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* 9 (1988): 101-163.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Calderón nuestro contemporáneo*. Madrid: Castalia, 2000.
- Sánchez, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- Serralta, Frédéric. "El enredo y la comedia: deslinde preliminar." *Criticón*. 42 (1988): 125-137.
- Zugasti, Miguel. "De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina." *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997), Almagro, 8, 9 y 10 de julio*. Eds. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998: 109-141.