

(Num^o 39,
1998)*La Estrella de Sevilla*

MERCEDES DE LOS REYES PENAS

**TEATRO**
COMPAÑIA NACIONAL
CLASICO

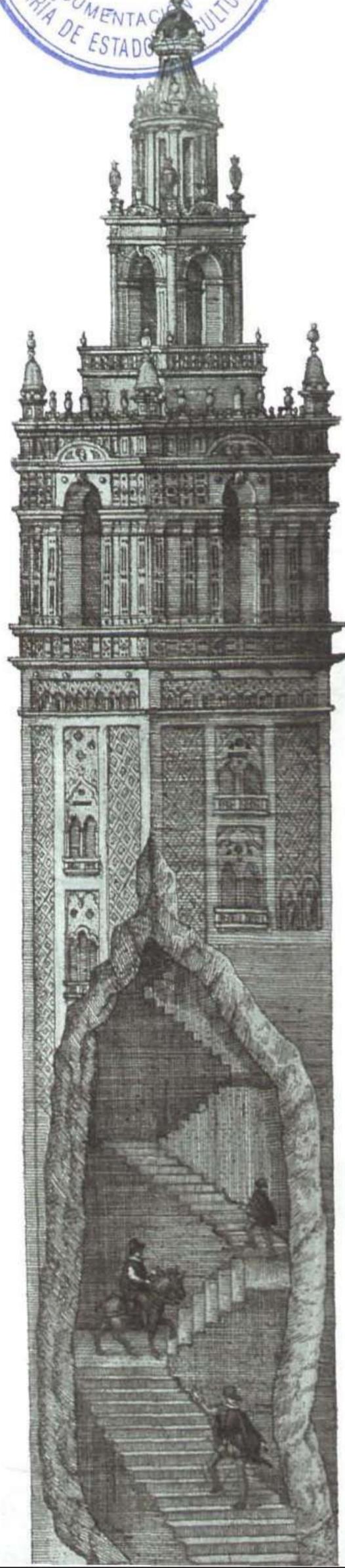
Director:

RAFAEL PÉREZ SIERRA

SEVILLA es una ciudad de frecuente presencia en nuestro teatro áureo, apareciendo retratada por los dramaturgos desde los más diversos prismas y bajo los más distintos ángulos. Son numerosas las comedias barrocas cuya acción se desarrolla total o parcialmente en ella y donde se la celebra bajo muy variados aspectos: sus torres, su riqueza, su floreciente comercio, su bullicioso puerto, los abundantes «valientes», la belleza de sus mujeres,

sus costumbres... sin que falte incluso el elogio del valor, la virtud y la incorruptibilidad de su gente e instituciones frente a la actuación pasional de un rey, como sucede en el caso de *La Estrella de Sevilla*. Como marco de referencia, quizá convenga recordar que la Sevilla del Siglo de Oro era una bulliciosa, cosmopolita y abierta urbe, que se había convertido en centro comercial y mercantil de España y, culturalmente, en un enclave importante. Una ciudad a la que Lope de Vega ve, en *El peregrino en su patria* (1604), como «bellísima por su riqueza, grandeza y majestad, trato, policía, puerto y puerta de las Indias, por donde todos los años se puede decir que entra dos veces en ella el sustento universal de España». Es verdad que, junto a esta Sevilla de la grandeza, existía la Sevilla del hambre, la marginación, la delincuencia, la enfermedad y la miseria, tan bien descrita en la novela picaresca o en la novela corta cervantina, pero ambas convivían, siendo la cara y la cruz de una misma moneda. En *La Estrella de Sevilla*, su autor se queda con la primera imagen, ofreciendo una visión ideal de la ciudad que permite incluir la obra entre los *urbis encomia*.

Si bien la acción del drama se sitúa en la Edad Media, durante el reinado del monarca Sancho IV el Bravo (último cuarto del siglo XIII), la Sevilla que está físicamente presente desde los primeros versos es ya la ciudad aurisecular. Su importancia y magnanimidad quedan aseguradas desde el comienzo:



REY:

Muy agradecido estoy
al cuidado de Sevilla,
y conozco que en Castilla
ya soberano rey soy.
Desde hoy reino, pues desde hoy
Sevilla me honra y ampara,
que es cosa evidente y clara,
y es averiguada ley,
que en ella no fuera rey
si en Sevilla no reinara. (vv. 1-10)¹

No conviene olvidar para comprender mejor el sentido de los versos iniciales que Sevilla en la crisis sucesoria entre el todavía infante D. Sancho y su padre Alfonso X había permanecido fiel a éste. De aquí, el valor que tiene para Sancho IV la fastuosa acogida y obediencia que le dispensa la ciudad hispalense, cuando ya convertido en rey de Castilla y León llega a ella.

Pero esta ciudad que recibe con tanta gala y lealtad a Sancho IV, se va a encontrar no con el rey deseado —cuya imagen dibujan con nitidez los caballeros sevillanos protagonistas de la obra— sino con un «rey-galán» que, como otros de la comedia española, se caracterizará por su condición enamoradiza, la violencia pasional, y la soberbia y la injusticia en sus actuaciones². Aquí el monarca, enamorado lascivamente de Estrella Tavera, frustrará su compromiso matrimonial con Sancho Ortiz de las Roelas, al que convertirá en ejecutor de la muerte de su hermano Busto, regidor de la ciudad y garante del honor de aquélla. Sin embargo, en esta confrontación, Sevilla, que está presente en la obra a través de sus calles, la belleza de sus mujeres asomadas a las ventanas y balcones durante el recibimiento real, el alcázar, las rondas nocturnas de sus galanes, la casa de los Tavera, sus iglesias —San Marcos, Santa María de las Cuevas—, el castillo de Triana, el continuo eco de sus gentes, sus poetas, sus alcaldes mayores, sus regidores..., no se

dobleaga. Condena la actuación de un rey que subvierte los principios de una institución monárquica que la Ciudad respeta.

Impulsado por la satisfacción de su violento deseo amoroso y sin importarle los medios para conseguir sus fines, Sancho IV pronuncia una frase al final de la primera Jornada —«Castilla / estatuas le ha de labrar» (vv. 907-908)—, referida a la esclava que le conducirá al lecho de Estrella, que deja al descubierto —a mi juicio— su bajeza como rey y es signo inequívoco de su errado proceder en el resto de la obra. Estos versos, puestos en boca de su confidente y privado Arias, cuyos torcidos consejos admite, son también clara muestra de la injusticia propia del rey-galán:

Pague [Busto] con muerte el disgusto;
degüéllale, vea el sol
naciendo el castigo justo,
pues en el orbe español
no hay más leyes que tu gusto.
(vv. 1185-89)

Pero, frente a esta inmoralidad de la traidora esclava Natilde, y, en particular, de Arias y de Sancho IV, se alzan la dignidad, decoro y honor de los demás personajes, cuya ejemplaridad en su forma de actuar, reconocida reiteradamente por el mismo Rey y su privado, contribuye a rebajar aún más la figura del monarca:

DON ARIAS:

La gente desta ciudad
obscurece la romana.
[...]

REY:

No he visto gente
más gentil ni más cristiana
que la desta ciudad: callen
bronces, mármoles y estatuas.
(vv. 2.744-45 y 2.774-77)

Hasta el punto que el Rey llega a exclamar respecto a la conducta de Estrella y Sancho en el desenlace del drama que «en sus grandezas agravian / la misma naturaleza» (vv. 2.785-86).

Las lecciones al monarca son continuas a lo largo de la obra. Destaquemos entre ellas la enérgica respuesta que D. Pedro de Guzmán, uno de los dos Alcaldes mayores, da a Sancho IV ante su airada sorpresa y enfado por la decisión de éstos de ejecutar a Sancho Ortiz, cuando todo parecía que iba a desarrollarse conforme a sus deseos:

DON PEDRO:

Como a vasallos nos manda,
mas como Alcaldes mayores
no pidas injustas causas;
que aquello es estar sin ellas,
y aquesto es estar con varas,
y el Cabildo de Sevilla
es quien es.

REY:

Bueno está. Basta,
que todos me avergonzáis.
(vv. 2.915-22)

Con esa firme decisión de sus justicias, el Cabildo municipal hispalense, es decir, la institución que representa a la ciudad, desautoriza moralmente al Rey, lo pone contra las cuerdas y le obliga a confesar:

REY:

Sevilla,
matadme a mí, que fui causa
desta muerte. Yo mandé
matalle, y aquesto basta
para su descargo. (vv. 2.968-72)

Si bien esta respuesta de Farfán de Ribera, el otro Alcalde mayor:

Así
Sevilla se desagravia,

que pues mandasteis matalle,
sin duda os daría causa. (vv. 2.978-81)

justifica al monarca, el espectador que ha seguido todo el proceso desde el comienzo sabe bien que no hubo tal causa y que fueron sus desafueros los conducentes a la actuación de Busto, a su asesinato y a la tragedia. Esta concesión final hecha por la Ciudad era la única salida posible dentro del sistema político imperante en la España barroca, donde el rey ejercía su poder por derecho divino y no podía ser castigado por sus vasallos. Así lo manifiesta Sancho Ortiz, cuando tras saber a quién debe matar se debate en un trágico monólogo entre su obligación para con el Rey y sus deseos, entre el honor y el amor:

Pues, ¿qué debo obedecer?

La ley que fuere primero.

Mas no hay ley que aquesto obligue;
mas sí hay, que, aunque injusto el Rey,
debo obedecer su ley,
y a él después Dios le castigue.

(vv. 1.749-54)

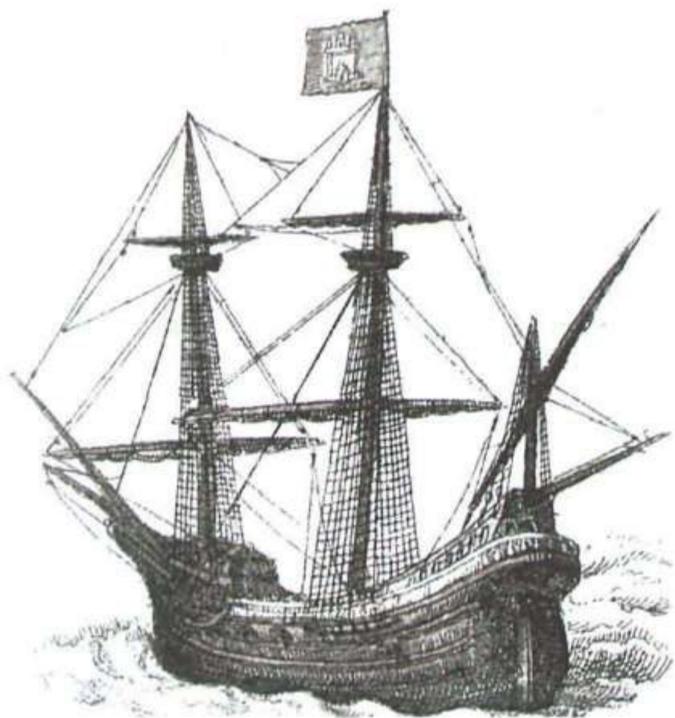
Como indica Joan Oleza³, *La Estrella de Sevilla* es la tragedia del poder tiránico y esa interpretación casticista-popularista-nacionalista de nuestro teatro barroco defendida por gran parte de la crítica puede ser contestada desde el interior mismo de la producción de Lope de Vega y de otros dramaturgos áureos, siendo esta obra un claro ejemplo de ello.

1 Cito por la edición de R. Foulché-Delbosc (*Revue Hispanique*, 48, 1920, pp. 497-678), modernizando las grafías, la acentuación y el uso de mayúsculas.

2 Véase Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963, pp. 102-105.

3 En «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-50.





EL MARCO HISTÓRICO

COMO cabía esperar, el autor de *La Estrella de Sevilla*, a la hora de plantear un grave conflicto en torno a la figura real, se distancia en el tiempo y recurre a un personaje totalmente ajeno a la España de los Austrias. No es mera casualidad que aquel al que se atribuye en la ficción dramática un abuso tan extremado sea un monarca controvertido, que sentó plaza de brutal.

Nacido en 1257, Sancho IV el Bravo era el segundo hijo de Alfonso X el Sabio (1221-1284) y de su esposa doña Violante. Tomó parte activa en los acontecimientos del agitado reinado de su padre. En los últimos años intervino en la guerra civil en que se dirimía la sucesión. Se enfrentaba a su sobrino don Alfonso, hijo mayor del difunto primogénito don Fernando de la Cerda. Se sublevó contra su padre, arrastrando tras sí a gran parte de la nobleza, y se proclamó rey. Sevilla fue el último reducto que permaneció fiel a Alfonso.

Sancho IV se distinguió por su bravura en la lucha contra los moros, a los que conquistó la plaza de Tarifa. Su reinado estuvo marcado por continuos enfrentamientos internos, particularmente con los infantes de la Cerda, que con el apoyo de Alfonso III de Aragón en 1288 proclamaron rey de Castilla y León al mayor de ellos. Colmado de pesadumbres, murió en Toledo en 1295.

LA FIGURA DEL REY

EN EL TEATRO CLÁSICO

AUNQUE, según dice Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, a Felipe II no le agradaba que los reyes salieran en escena («o fuese el ver que al arte contradice / o que la autoridad real no debe / andar fingida entre la humilde plebe»), lo cierto es que intervienen con mucha frecuencia. Como reflejo del sistema monárquico-señorial en que se halla inmerso el teatro, el rey aparece imbuido de un poder absoluto que se justifica plenamente por su origen divino. En el concepto de sus súbditos, ocupa el lugar de Dios. A ello se alude una y otra vez en las piezas dramáticas. Bien claro lo afirma un personaje de *La Estrella de Sevilla*:

REY:

Pues decid, ¿qué veis en mí?

SANCHO:

La majestad y el valor,
y, al fin, una imagen veo
de Dios, pues le imita el Rey;
y después de Él, en vos creo...

Incluso en una obra como ésta, en la que el ejercicio de la autoridad real da lugar a tan grandes males, no se vacila en proclamar el principio de que Dios hace a los reyes.

La *comedia* refleja el sentir general de una época en que la institución monárquica goza del máximo respeto. Una serie de motivos nos lo recuerdan a cada paso. Así, por ejemplo, se habla de que la palabra del rey tiene más fuerza que ningún documento. Por eso Ortiz de las Roelas se niega a aceptar de Sancho IV el papel firmado en que éste asume la responsabilidad en la muerte de Busto Tavera. Basta con que se lo diga. Y el faltar a esa lealtad es el

mayor de los delitos que comete este monarca indigno de su rango.

El estatus de que goza el rey explica que en el escenario se le reserve la función de *deus ex machina*, que en el teatro grecolatino desempeñaban los dioses. Su sola presencia viene a restablecer el orden alterado por el conflicto que plantea la acción dramática. A veces, en los llamados «dramas de abuso del poder», que tanto entusiasmaban al público de los corrales, se llega a una situación extrema en que el monarca resuelve el enfrentamiento entre el pueblo llano, como colectividad o en uno de sus miembros, y un poderoso.

Ejemplos emblemáticos son obras tan famosas como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey* de Lope de Vega. Aunque con distintos matices, asistimos en ellas a una ruptura violenta del equilibrio debido a las arbitrariedades de quien tiene la misión de proteger a sus vasallos. Y el monarca actúa entonces como juez supremo. En aras de la razón que les asiste, perdona a los súbditos que se han tomado la justicia por su mano (*Peribáñez*, el pueblo de *Fuenteovejuna*) e incluso les premia. O bien remedia él mismo el desaguisado e impone el castigo al ofensor cuando aún está a tiempo, como en *El mejor alcalde, el rey*.

Situaciones similares se dan en piezas en las que no se plantea un conflicto político de la misma índole, pero que muestran también la

conducta abusiva de quien se cree autorizado para ello. Tal es el caso de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, donde, ante el choque entre la jurisdicción civil y la militar, Felipe II se inclina a favor de esta última, pero acaba aceptando los hechos consumados, una vez que se entera de que Pedro Crespo ha dado garrote al capitán que violó a su hija.

Como ha explicado José María Díez Borque, la *comedia* insiste mucho en la democratización que supone el hecho de que el rey ampare al pueblo llano frente a la nobleza. A los ojos del público aparece como mantenedor



del orden que castiga a quien lo quebranta, independientemente de su categoría. De ahí que se haya visto en este teatro —al menos en un sector— un instrumento de propaganda al servicio de la corona, que contribuye a difundir la imagen idílica de una sociedad jerárquicamente organizada.

Pero, como la *comedia española* es una criatura compleja y multiforme, cargada de matices —muy distante de esa masa monolítica que algunos han querido ver—, también se abre paso en ella la idea de que está en la mano del rey abusar de sus prerrogativas y no

falta quien afirme que el poder real, que nadie discute *a priori*, tiene sus límites en el cumplimiento de la ley.

Aunque domina la imagen del monarca salomónico, ecuánime y justiciero, objeto de idealización, nos encontramos también con algún rey tiránico que actúa como desencadenante del conflicto, en lugar de resolverlo. Olvidándose de sus obligaciones, se sirve de los resortes que el derecho le otorga para cometer acciones injustas e incluso delictivas. Caso notable es el de *El duque de Visco* de Lope de Vega, donde vemos cómo el irascible y arbitrario Juan II

de Portugal, inducido por su valido, manda asesinar al duque de Guimarás y él mismo mata al protagonista. Se aborda así un asunto que suele ir ligado a los abusos del poder real: la nefasta actuación del privado, que, movido por el interés, alienta los desmanes de su señor y aun los justifica. Don Arias, en *La Estrella de Sevilla* se afana en convencer a Sancho IV de que «en el orbe español / no hay más leyes que tu gusto». Ésa es precisamente la piedra de toque que da lugar a ciertos planteamientos críticos.

Aunque *El duque de Visco* es una de las pocas piezas en que el rey aparece como un monstruo sanguinario, sí topamos con más frecuencia con los desafue-ros amorosos de un soberano impetuoso e injusto que sólo atiende a su real capricho y pone a sus súbditos en la necesidad de elegir entre el honor y la



lealtad que le deben. No es casual que el monarca que en más ocasiones protagoniza estos episodios denigrantes sea el controvertido Pedro I el Cruel de Castilla, al que se vaticina, a modo de justicia poética, un final trágico como el que tuvo en la batalla de Montiel a manos de su hermanastro Enrique de Trastámara.

La Estrella de Sevilla es, sin duda, el drama más intenso y emocionante que se ha escrito en torno al tema del poder real y sus excesos. El capricho de Sancho IV destroza a su paso las vidas de sus súbditos. La monarquía, religiosamente acatada, pone su prestigio al servicio de la pasión irracional de un rey que se escuda luego en el silencio para no afrontar sus responsabilidades.

Cabe preguntarse, como hace Ruiz Ramón, cuál es el propósito de los autores al mostrarnos a los monarcas bajo una luz tan poco favorable. ¿Participan de la resignación con que los interesados suelen encajar la ofensa y hacen suya la consigna de que la voluntad del soberano exige obediencia, o, independientemente de lo que se diga en escena, están exponiendo ante nuestra mirada unos actos que merecen repulsa? De ser así, habría que matizar algunas afirmaciones en torno al conformismo de nuestros dramaturgos. Tampoco se puede caer en el extremo contrario de pensar que la presencia de un rey tiránico y cruel sobre las tablas supone una decidida protesta contra el absolutismo. Probablemente no se deba hacer una lectura tan tajante ni en uno ni en otro sentido, pero no deja de ser un fenómeno que invita a la reflexión.

De cualquier forma, la solución dramática final siempre repliega velas hacia la aceptación del sistema. Aun en los casos más sangrantes, como *El duque de Viseo* o *La Estrella de Sevilla*, en que la culpabilidad del rey se manifiesta con mayor virulencia, recapacita y, aunque sea en el último momento, se arrepiente de sus debilidades haciendo que las aguas vuelvan a su cauce, en la medida de lo posible. Ésta es la convención por la que se rige el teatro áureo. ¿Podía ser de otro modo?



La Estrella de Sevilla

Música original

JOSÉ GARCÍA ROMÁN

Iluminación

JUAN GÓMEZ CORNEJO

Diseño de figurines

MIGUEL NARROS

Escenografía

GUSTAVO TORNER

Versión

JOAN OLEZA

Dirección escénica

MIGUEL NARROS

REPARTO

(POR ORDEN DE DIÁLOGO)

El Rey Don Sancho IV

JUAN RIBÓ

Don Pedro de Guzmán

JOSÉ LUIS SERRANO «JARO»

Don Arias

ARTURO QUEREJETA

Don Gonzalo de Ulloa

PEDRO BEITIA

Fernán Pérez de Medina

PACO PAREDES

Busto Tavera

HELIO PEDREGAL

Don Sancho Ortiz

CHEMA MUÑOZ

Estrella

NURIA GALLARDO

Clarindo

CHEMÁ DE MIGUEL BILBAO

Natilde

ARANTXA ARANGUREN

Don Manuel

JOSÉ NAVARRO

Íñigo Osorio

CARLOS ALADRO

Criados

ÁNGEL GARCÍA SUÁREZ

IVÁN GISBERT

Farfán de Ribera

MARIO VEDOYA

Teodora

PEPA SARSA

Pedro de Caus

ALBERTO MARAVILLA

Servidores de escena

TINO FERNÁNDEZ

JAVIER COLLADO

ISRAEL FRÍAS

PACO UREÑA

LA AUTORÍA DE *La Estrella de Sevilla:*

UN ENIGMA LITERARIO

HASTA 1920 no se tenía noticia más que de una impresión suelta de esta importante tragedia, compuesta por 2.503 versos. En esa fecha R. Foulché-Delbosc editó un texto de 3.029 versos. En los dos casos se atribuye a Lope de Vega, pero en la versión más extensa se lee al final:

Y aquí
esta tragedia os consagra
Cardenio, dando a *La Estrella*
de Sevilla eterna fama...

La edición suelta cambió el nombre de Cardenio por el de Lope para ser consecuente con la atribución de la primera página, aun a costa de hacer imperfecto el octosílabo.

Las investigaciones que tomaron como punto de partida el pseudónimo de *Cardenio* para ver a quién se refería, no llegaron a buen puerto.

Foulché-Delbosc concluye rotundamente que no es de Lope. No logra identificar al autor, aunque algunos detalles lingüísticos le permiten suponer que procede del sur de España. Se opone así a la postura de Marcelino Menéndez Pelayo, que no duda de la autoría



del *Fénix de los ingenios*; para justificar las evidentes diferencias de estilo respecto al resto de su obra, conjetura que el original fue refundido por otra mano, y esa mano es la del murciano Andrés de Claramonte, que utilizó en ocasiones el nombre poético de *Clarindo*, con el que viene a coincidir el del gracioso de *La Estrella de Sevilla*.

Hoy en día es considerada como una pieza anónima que no cabe atribuir a Lope, aunque pertenece a su escuela, ya que tanto la forma métrica como el lenguaje se alejan considerablemente de lo que es habitual en el autor madrileño. No falta, sin embargo, quien defienda con decisión una determinada hipótesis. Tal el caso de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, cuyos análisis le llevan a concluir que el texto original es de Andrés de Claramonte y que no se trata de una refundición, como creía Menéndez Pelayo.

Estamos, en suma, ante un interrogante al que aún no se puede dar respuesta definitiva.

*Si desea recibir nuestro boletín,
por favor escriba a máquina
o en mayúsculas indicando su nombre,
dirección y ciudad, a la
COMPAÑÍA NACIONAL DE
TEATRO CLÁSICO.*

C/ Príncipe, 14, 3º Izqda. 28012 MADRID

BOLETÍN de la
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO
Director: Rafael Pérez Sierra
Coordinación del Boletín: Milagros Rodríguez Cáceres
Ilustraciones: Detalles de dibujos de G. Hoefnagel (s. XVI)
Diseño: Emilio Torné.

Imprime: A.G. Luis Pérez. D. Legal: M-29.568-1987.

