

LA REPRESENTACIÓN DE LAS IDENTIDADES
NACIONALES ESPAÑOLA E INGLESA EN EL TEATRO DE
PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

ZAIDA VILA CARNEIRO
Universidad de La Rioja

Title: The representation of Spanish and English national identities in the theatre of the early seventeenth century

Abstract: This paper explores the plays performed in the 1620's in Spain and England from a comparative perspective. The objective is to demonstrate how the Anglo-Spanish relations had influence on the literature of the period.

Key words: Golden Age theater. Anglo-Spanish relations. *Spanish match*. Charles Stuart. Anti-Catholicism. Heresy.

INTRODUCCIÓN

Durante siglos, las relaciones entre las naciones española e inglesa han estado caracterizadas por su conflictividad, a causa, fundamentalmente, de las diferencias religiosas existentes entre ambas Coronas. Sin embargo, estas problemáticas relaciones anglo-españolas gozaban también de periodos de relativa calma, como sucedió a principios del siglo XVII gracias al tratado de paz firmado por Jacobo I y Felipe III en 1604. El fin de esta tregua llegó veinte años después, tras la estancia en la corte española del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en 1623; visita que buscaba acelerar las negociaciones de matrimonio entre el heredero inglés y la infanta María, hermana de Felipe IV —el conocido como *Spanish match*— y que desembocó en un desastre diplomático.¹

El malogrado final de dichas negociaciones supuso un punto de inflexión en los vínculos entre ambos países y así fue reflejado en la creación literaria del momento. En el presente artículo se pondrá de relieve cómo fueron trasladadas estas tensiones a las obras teatrales inglesas y españolas

¹Para más información sobre la visita del príncipe de Gales a la corte española, puede consultarse Vila Carneiro (2010).

compuestas a principios del siglo XVII, especialmente en la tercera década, donde “los otros” eran retratados como verdaderas encarnaciones de la maldad en las tablas de los teatros.

LA CARACTERIZACIÓN DE LOS ESPAÑOLES EN EL TETARO INGLÉS

Los acontecimientos sociopolíticos que estaban teniendo lugar en Madrid en la tercera década del siglo XVII no solo fueron reflejados, como ya se ha adelantado, en los escritos españoles, y hay que destacar, por ejemplo, las múltiples traducciones al inglés de las relaciones que se escribían en nuestro país, fruto de la gran expectación que se había levantado en Europa a raíz de la caballerescas aventuras que Carlos Estuardo estaba protagonizando.² A estas relaciones se suman algunos poemas,³ panfletos,⁴ y numerosas piezas teatrales que reflejan, en mayor o menor medida, el estado de las relaciones anglo-españolas desde la perspectiva inglesa.

El ámbito literario en el que más se creó en inglés durante esta época fue el teatro. Dicho género, en el periodo comprendido entre 1622 y 1624, estaba dotado de un fuerte contenido político y los personajes españoles eran caracterizados en él de manera negativa. El discurso anticatólico y antiespañol gozaba de gran éxito durante esos años, como ya había sucedido a finales del siglo anterior, sentimiento que se había intensificado especialmente a partir de 1618, debido a las críticas del Parlamento a la política de tolerancia que se llevó a cabo durante las negociaciones entre las dos coronas entre 1611 y 1623, como apunta Álvarez Recio (2000: 8). En relación con

²Recordemos que el príncipe de Gales emprendió un viaje de incógnito a la corte española a finales de febrero de 1623, acontecimiento que tuvo gran repercusión social en toda Europa y que contribuyó a que se idealizase el amor del heredero inglés por la infanta María.

³Álvarez Recio (2012: 9) apunta una serie de composiciones poéticas en la que se vieran violentos ataques contra el posible matrimonio del príncipe de Gales y la infanta María. Más amable es el poema en inglés del que da noticia Redworth (2004: 120) y que probablemente haya sido escrito por el propio rey Jacobo para defender la salida de Carlos.

⁴En este ámbito, uno de los escritores más destacados fue Thomas Scott: “Scott wrote over twenty-five tracts from 1620 to 1625, thus becoming one of the most prolific pamphleteers of the time (...) Scott reproduced anti-Catholic and anti-Spanish prejudices common in England since the mid-sixteenth century and in general tried to encourage action against Spain” (Álvarez Recio, 2009: 9).

esta circunstancia, señala Dillon (2004: 375) que “The outburst of politically oriented plays in 1623-4 may be seen as both paradoxical and necessary within the context of the regime at its most repressive”.

La alegría de los londinenses al ver que Carlos Estuardo volvía a Inglaterra sin una novia española fue extraordinaria, como se puede observar en la descripción que Postlewait (2007: 199) hace del retorno del príncipe inglés a su patria: “the country exploded in public celebrations. Bonfires, church bells, and large crowds greeted Charles along his route from Portsmouth to London. The city became a festival of happy citizens, shouting «Long live the Prince of Wales»”.

Este júbilo generalizado fue calificado por Loftis de “legendary” (1987: 163), quien también señala que el acontecimiento fue plasmado en las obras teatrales del momento, en las cuales se solía insistir en la maldad y perversidad del enemigo español, además de en el resentimiento popular hacia el rey Jacobo, que fue tildado de incompetente por no haber sido capaz de ayudar a su yerno Federico a recuperar el Palatinado, ocupado por las tropas españolas de Spínola.

Las obras de corte político y social confeccionadas en Inglaterra en este periodo fueron numerosas: *The Life of the Duchess of Suffolk* de Thomas Drue, *Neptune’s Triumph for the Return of Albion* de Ben Jonson, *The Changeling* de Thomas Middleton y William Rowley, y *A Game at Chess* de Thomas Middleton son solo algunas de las más representativas. La primera de ellas, representada en el *Fortune Theatre* en 1623, es una pieza teatral de carácter propagandístico contra los españoles y, en general, contra los católicos, que toma un episodio de la vida de la duquesa de Suffolk como pretexto para ofrecer un mensaje político bastante claro a favor del protestantismo.

En la pieza mencionada se cuenta, pues, la historia de la duquesa Catherine Willoughby en el periodo comprendido entre 1554 y 1558. Esta noble inglesa, protestante acérrima, fue forzada a abandonar Inglaterra cuando la católica María Tudor subió al trono, y no volvió hasta su muerte y la coronación de su hermanastra Isabel. En la obra se describe el sufrimiento de la duquesa durante las persecuciones marianas y se modifica un

poco la historia de su vida para poder establecer paralelismos entre esta y la situación que estaba viviendo la hermana de Carlos Estuardo, Isabel, en Bohemia;⁵ de este modo, se identifica el reinado isabelino con una época de estabilidad política y religiosa, mientras que se lanza una crítica a la política exterior de Jacobo I y se acentúa el sentir anticatólico de la Inglaterra del momento.

Neptune's Triumph for the Return of Albion, pieza que pertenece al género de las *masques* —entretenimiento teatral que incluía poesía, canto y baile y que se representaba en Inglaterra en los siglos XVI y XVII, especialmente en la corte—, iba a ser estrenada en enero de 1624, en la *Twelfth Night*,⁶ pero fue suspendida a última hora por Jacobo I. El motivo oficial que se dio para justificar esta cancelación fue que el monarca inglés estaba enfermo, pero la verdadera razón probablemente habría sido, como indica Postlewait (2007: 212), las quejas del embajador español.

Esta obra —“designed to be danced by Prince Charles after his journey back from Madrid in 1623” (Buttler, 1998: 33)— celebra el retorno del príncipe de Gales sano y salvo después de ser “liberado” por los españoles. A esta alegría por el regreso de Carlos se le sumó el que lo hubiera hecho sin una esposa española. La pieza se abre con un diálogo entre un poeta y un cocinero, quienes representan al escritor Ben Jonson y a Inigo Jones —arquitecto y escenógrafo que solía, como en la obra que nos ocupa, colaborar con el dramaturgo inglés—, respectivamente. La *masque* principal consiste en el retorno de Albión, que había sido enviado por Neptuno a Celtiberia en compañía de Hippius y Proteus, y las felicitaciones de los dioses por su regreso. Se trataría, pues, de una alegoría en la que Neptuno sería el rey Jacobo que habría recientemente enviado a Albión —Carlos Estuardo— con Hippius y Proteus —Buckingham y Cottington— a Celtiberia —España—.

⁵“Like the duchess, Elizabeth had to flee alone, in snow, heavily pregnant, and undergo various sufferings before being offered a home, with her husband and family, by a foreign prince” (Dillon, 2004: 376).

⁶La llamada *Twelfth Night* se corresponde con el 6 de enero, doce días después de Navidad.

Más significativas para nuestro estudio comparativo son las obras *The Changeling* de Thomas Middleton y William Rowley, y *A Game at Chess* también de Middleton, y a ellas dedicaremos un análisis más pormenorizado.

The Changeling, traducida al español como *El trueque*, fue registrada legalmente el 7 de mayo de 1622 para estrenarse en el teatro Phoenix, aunque la primera prueba documental de su representación es de 1624 en el teatro Whitehouse.⁷ Esta tragedia de Middleton y Rowley, caracterizada por sus ingeniosos juegos verbales, tiene como escenario la ciudad de Alicante. En su trama principal expone la historia del matrimonio frustrado entre Beatrice-Joanna (Beatriz-Juana en la traducción) —una dama española, hija del gobernador Vermandero— y Alonzo de Piracquo. Ella, enamorada de Alsemero, un noble recién llegado a la ciudad, pacta con el criado de su padre, De Flores, el asesinato de su prometido. Este cumple el macabro encargo y, a cambio, obtiene la virginidad de la dama. Con la muerte de Alonzo, Beatrice-Joanna y Alsemero ya pueden contraer matrimonio, pero la situación se complica cuando la dama descubre que se va a comprobar si aún es doncella. Ante la posibilidad de que se sepa que ya no lo es, Beatrice decide que sea su criada, Diafanta, la que ocupe su lugar en la noche de bodas. De Flores la asesinará después para asegurarse su silencio. Finalmente, la verdad sale a la luz y dama y criado son castigados.

Ya casi al inicio de la obra se presenta a Beatrice como encarnación del mal. Es una mujer egoísta, cruel, perversa, despiadada, deshonesta y capaz de manipular a De Flores, un criado al que se refiere siempre como moral y físicamente repulsivo, aprovechándose de la atracción que este siente hacia ella, con el único objetivo de que asesine a Alonso. Un ejemplo de cómo utiliza sus armas de seducción para engañar al sirviente es el que sigue:

BEATRIZ ¿Qué te has hecho en la cara últimamente? ¡Has ido a un buen médico! Te habrás acicalado, antes no parecías tan encantador.

⁷Tomamos estos datos del estudio que realiza Sanderson en su edición en español de *The Changeling* (2002: 15), la cual hemos usado para extraer las citas que siguen.

DE FLORES (Aparte) ¡No es a mí! Tengo el mismo aspecto, hasta la última verruga peluda, del que ella se burlaba hace apenas una hora. ¿Cómo puede ser?
(p. 111)

Está tan cegada por conseguir su finalidad que tarda en darse cuenta de cuáles son las consecuencias de sus actos y, aunque al principio conocemos su personalidad por su comportamiento, después son también los demás personajes los que hacen mención de la mala calaña de la dama española. Tomás, hermano de Alonso, la define como “falsa” y “Malvada” (p. 137), Alsemero, al final de la obra, la acusa de una “endiablada lascivia” y el mismo De Flores la increpa diciendo: “¿Sí, mi radiante asesina! ¿Queréis provocarme? ¡Aunque te las des de doncella, eres puta de verdad!” (p. 129).

Pero no solo se destaca la bajeza moral de la protagonista femenina, sino que también se nos presenta a un De Flores, obsesionado por Beatriz, capaz de llevar a cabo las más infames acciones para conseguir sus propósitos, entre las que contempla tanto la violación como el asesinato. Es un ser asqueroso física y moralmente y de ello se da muestra de manera reiterada en la obra. La dama se dirige a él como “serpiente” (p. 95), “repugnante rostro de mal agüero” (p. 104), “cara de perro” (p. 113), “repugnante villano” (p. 129)... y Tomás, casi al final de la pieza, siente la necesidad de atacar a De Flores y piensa “es tan horrendo, que si le tocara con una espada apreciada por mí tendría que rendir cuentas por ella. Esa inmundicia mortal envenenaría cualquier espada que le sacara sangre” (p. 153). Hasta el propio De Flores es consciente de poseer un rostro deforme, una “horrible cara” (p. 106).

Es un chantajista sanguinario y lascivo que mata y mutila un dedo a Alonso y da muerte también a Diafanta para preservar sus intereses. No siente remordimientos tras asesinar al prometido de Beatriz y así declara: “Me relamo pensando en las consecuencias de mi acción. No me pesa. Poco me ha costado si se compara con la dulce recompensa que me voy a llevar” (p. 125).

Así pues, tanto dama como criado son personajes malvados, definidos como “astutos diablos” (p. 159), y ambos son conscientes de ello, como vemos en pasajes como el que sigue:

Beatriz ¡No es posible que seáis tan malvado, que cobijéis tan astuta crueldad para hacer que su muerte asesine mi honor! Tus palabras son descaradas y viciosas. No encuentro manera de perdonarlas con pudor.

De Flores ¡Vaya, olvidáis quién sois! ¿Una mujer empapada en sangre habla de pudor? (p. 128)

En 1622, Jacobo I ya había hecho pública la intención de casar a su hijo Carlos Estuardo con la infanta María, designio que no fue bien acogido en Inglaterra, especialmente por el sector protestante, que veía amenazada su supremacía religiosa si la alianza con el país católico por excelencia en el siglo XVII tenía lugar. A este respecto, señala Sanderson, con quien concordamos plenamente, que

la representación en *El trueque* de una boda fallida en Alicante entre un forastero y una representante de la nobleza local tendría un propósito escasamente disimulado de reflejar las hipotéticas consecuencias negativas de la política del rey inglés con respecto a España (2002: 13-14).

Así pues, en la pieza parecen reflejarse las preocupaciones y el pensamiento de buena parte de la sociedad inglesa del momento, la cual es posible que hubiese extrapolado la malicia de Beatrice-Joanna y de su criado a la enemiga España. La utilización del personaje de esta dama, “carente de escrúpulos y sentimentalmente inconstante, como representativo de la atractiva imaginaria católica que ocultaba una maldad interior, servía a su vez como materialización metafórica de la figura de la prometida española del príncipe inglés” (Sanderson, 2002: 44). Lo mismo sucede con De Flores, perfecto antagonista del virtuoso noble Alsemero.

Si hay otra obra teatral inglesa que destaque también por su crítica a la sociedad española en general y a su clase política en particular es *A Game at Chess*, *Una partida de ajedrez* en su traducción. Esta original pieza fue autorizada el 12 de junio de 1624 y representada por primera vez el viernes 6

de agosto de ese año. Se trata de una composición satírica de notable contenido político que forma parte de la literatura panfletística de la época, que combinaba el sentimiento antiespañol con las fuertes críticas a las decisiones del rey inglés. En ella se muestra a un Gondomar maquiavélico⁸ y cargado de culpas, pero también a un rey Jacobo ingenuo e incompetente.⁹ Loftis (1987: 173) la considera “the boldest political play that appeared on London stage before 1642”. Dutton (2004: 426), por otro lado, la define así:

The play is a transparent commentary (...) on recent relations between England and Spain, about the Counter-Reformation ambitions of the Catholic church, and about the supposed involvement of Spain in the machinations of the most zealous of Catholic orders, the Jesuits.

A Game at Chess supuso “el mayor éxito de taquilla del teatro renacentista inglés” (Pujante, 1983: 15). De hecho, fue representada nueve días consecutivos en el *Globe* (Dutton, 2004: 424; Postlewait, 2007: 198) —exceptuando los dos domingos que comprendían ese periodo, puesto que ese día los teatros permanecían cerrados— y fue vista solo en ese tiempo por entre veinticinco y treinta mil personas, según los datos que aporta Postlewait (2007: 216). Este hecho era algo impensable en aquella época, donde los cambios en la cartelera eran casi diarios. Su éxito, suponemos, radicaría en su contenido satírico, en el odio a los españoles que parece que era casi mayoritario en la época y en la implicación de la sociedad inglesa en las relaciones anglo-españolas.

La obra de Thomas Middleton muestra una alegórica partida de ajedrez en la que las fichas blancas simbolizan a Inglaterra y las negras a España. Estas últimas se mostrarán como la personificación del mal durante toda la pieza. Las blancas, obviamente, ganarán la partida. Los principales personajes, cuya identidad no da lugar a otras interpretaciones, son el rey negro

⁸Es preciso señalar aquí que, en Inglaterra, la figura del conde, tras su primera embajada en Londres, “se había mitificado, generalizándose el apelativo, con evidente matiz negativo, del *Maquiavelo español*” (Bartolomé Benito, 2005: 110).

⁹Acerca de la crítica a la política real inglesa en esta obra, puede consultarse Álvarez Recio (2000).

—Felipe IV—, el rey blanco —Jacobo I—, el caballero negro —Gondomar—
 y el caballero blanco —Carlos Estuardo—.

En relación con esta alegoría, Pujante (1985: 15-16) afirma que

no se trata tanto de una partida de ajedrez como de una partida de caza que entraña una violación territorial y sexual. Importa recordar a este respecto que el ajedrez era un juego exótico en la Inglaterra del siglo XVII y que solo los cortesanos y unos cuantos privilegiados —entre ellos, Middleton— lo entendían y practicaban (...). Por lo tanto, el sentido alegórico de la obra, posibilitado en gran medida por el juego de ajedrez, no pudo ser concebido para la gran masa de espectadores que atestaban el *Globe* (...) Para la gran mayoría *A Game at Chess* no pudo ser más que una sátira contra Gondomar (el Caballero Negro) en particular, y contra el supuesto plan hispano-católico de conquista del mundo en general.

Gondomar, embajador español en Londres desde 1613 hasta 1622, es considerado no solo uno de los diplomáticos más influyentes de ese periodo, sino también el impulsor del viaje de Carlos Estuardo a España.¹⁰ No se le quería en Inglaterra y fue víctima de la propaganda política de la época. Se le culpa fundamentalmente del tormento sufrido por el príncipe de Gales durante su estancia en la corte española y, por ello, se le presenta en la obra como un ser casi demoníaco, lleno de codicia, ambición y maldad. Es visto como un manipulador malévolo —“he engañado a todos mis fieles con mi encanto” (p. 76)— y, así, se le identifica en numerosas ocasiones en *A Game at Chess* con Maquiavelo. Un claro ejemplo lo tenemos al final del último acto, cuando el caballero blanco dice: “Haced sitio al político más maquiavélico que el diablo haya sacado de un huevo de monja” (p. 137).¹¹

En relación con la inquina que se desprende hacia el noble gallego en esta obra, afirma Sanz Camañes que “la trama, basada en torno a la fracasada boda, atacaba de forma burlesca la desafortunada influencia de Gondomar y de la Monarquía española sobre la Corte inglesa” (2009: 231, n. 36). Sin embargo, no solo el conde es criticado de manera feroz, el resto de fichas

¹⁰El mismo Carlos Estuardo en una carta conservada en la Biblioteca de Palacio (ms. II, 2191, fol. 13) —y transcrita por Redworth (1994: 409)— se dirige al conde refiriéndose a él como “principall Alcahuete”.

¹¹Tomamos esta cita y las siguientes de *Una partida de ajedrez*, la traducción al español de *A Game at Chess* realizada por Pujante (1983).

negras no se libran del vituperio y son también víctimas de una caracterización “monstruosa y diabólica” (Álvarez Recio, 2000: 11). Así, contamos, por ejemplo, con un Ignacio de Loyola lleno de ira, ambicioso y con intenciones un tanto turbias, como se desprende de fragmentos como los que reproducimos a continuación: “Me consume tanto la ira que podría volar sus colegios con la primera sílaba de mi nombre” (p. 66); “habría degollado a ese Obispo para ocupar su puesto y musitarle a la Reina un cuento de amor (...) Yo no quiero regirme por reglas, sino regir” (p. 67).

Las primeras escenificaciones de esta pieza no estuvieron exentas de polémica, entre otros motivos porque se transgredió la prohibición existente en el teatro inglés de representar sobre las tablas a un monarca vivo y se aprovechó que Jacobo I se hallaba fuera de Londres para hacerlo. El rey, sin embargo, tuvo conocimiento de la obra y de su contenido a través de una queja oficial presentada por el embajador español Carlos Coloma (Postlewait, 2007: 200) y, en consecuencia, ordenó que se abriese una investigación. Se llegó a cursar una orden de arresto en contra del autor de la pieza teatral, pero, como indica Pujante (1983: 28), “Middleton permaneció escondido”, por lo que no llegó a cumplir pena alguna.

La publicación de *A Game at Chess* al año siguiente de ser llevada a las tablas fue sin duda facilitada por la muerte del monarca inglés y por el hecho de que las hostilidades entre los dos reinos eran más que evidentes (Clare, 1999: 218).

LA CARACTERIZACIÓN DE LOS INGLESES EN EL TEATRO ESPAÑOL

Ya en España, observamos que numerosas obras teatrales del Siglo de Oro cuentan con la presencia de protagonistas de nacionalidad inglesa, como es el caso de *El rey por trueque*, *Amor, honor y poder* y *La Jarretiera de Inglaterra*, que tienen como personajes principales al rey Eduardo III de Inglaterra y a otros nobles ingleses de la época, o *La cisma de Inglaterra*, con Enrique VIII, Ana Bolena, Volseo, etc... Otras veces en estas piezas solo se alude, en algunas ocasiones de manera despectiva, a dicha nación y sus habitantes.

En nuestro teatro, las menciones negativas a los ingleses son más veladas que las que veíamos en Inglaterra a propósito de los españoles y parece adoptarse una postura de tipo más defensivo que de ataque, en contraposición al teatro británico. Así, en nuestras comedias hallamos alusiones a las negociaciones del matrimonio de Carlos Estuardo y María, y a lo conveniente que fue que esta boda no se materializara, al malogrado asalto a Cádiz en 1625 por parte de Inglaterra, a los triunfos de la política exterior española... Pero, sobre todo, a la supremacía del catolicismo español frente al protestantismo inglés. Esto no quiere decir, sin embargo, que no encontremos referencias negativas explícitas a los ingleses en el teatro áureo. De hecho, son abundantes los pasajes en los que se les critica, fundamentalmente, por su herejía, además de por otras tachas morales como la codicia, la envidia o la lujuria. Por otro lado, es preciso dejar constancia de cómo el año 1623 se establece como punto de inflexión no solo en las relaciones anglo-españolas, sino también en su reflejo literario; de manera que las composiciones amables dejan paso a una representación más agresiva de la nación enemiga.

Como señalábamos antes, los británicos eran reprobados fundamentalmente por su cualidad de herejes. El protestantismo consistía, como indica Herrero García (1966: 466) en “una de las notas básicas del tipo inglés para los españoles del siglo XVII. Este protestantismo se figuraba en la conciencia española, no en su aspecto doctrinal y teológico, sino en son de batallas, con visos y señales de cruenta persecución”. Esta idea, divulgada por diversos intelectuales de la época, se apoyaba en noticias sobre el martirio sufrido por algunos católicos y otras maldades heréticas.

Así pues, denominaciones como “hereje” o “blasfemo” eran habituales en las piezas españolas cuando el referente era un personaje inglés. *No hay peor sordo que el que no quiere oír* de Tirso de Molina es un claro ejemplo de ello. En esta comedia, representada hacia 1626, son numerosos los fragmentos en los que hallamos alusiones de este tipo. Ya al inicio de la obra asistimos a la siguiente conversación entre don Fadrique y don Diego:

FADRIQUE ¿Qué queréis? Gasto este humor.
 Estos herejes nos sacan
 al campo, de los lugares,
 los santos de los altares,
 que a Dios enojado aplacan,
 y a nuestra imagen divina
 del Sagrario, en procesión.

DON DIEGO Con tan cierta protección
 tema el inglés su ruina (p. 205).

Asimismo, en la primera jornada de la temprana comedia calderoniana *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* —compuesta también, probablemente, en la tercera década del XVII— se encuentran alusiones de este tipo. En ella aparecen como personajes los herejes Teudio y Pelagio, de origen británico, que intentan esconder sin éxito la imagen del Sagrario en un pozo para que desaparezca la fe en España. Encontramos parlamentos significativos referidos a su caracterización negativa y perjudicial, como el siguiente en la boca del rey Recisundo:

Un caballo me dad, porque me importa
 volver a la ciudad, donde me espera
 Ildefonso, que hoy el cuello corta
 de la herejía a la serpiente fiera,
 cuya cabeza otra cabeza aborta;
 hidra arrogante que mi reino altera,
 aliento que es veneno y es contagio
 con que Teudio inficionan y Pelagio (p. 483).¹²

Pero las descalificaciones no finalizan aquí y Pelagio es llamado “vil perro” (p. 483), “hereje fiero” (p. 484), “hereje vil” (p. 485), “vil discípulo de Elvidio” (p. 486), etc. Él mismo retoma una metáfora anterior que lo identificaba como una “serpiente fiera” (p. 483) y dice “Iré de furia lleno / derramando en el mundo mi veneno” (p. 575).

¹²Extraemos las citas de esta obra de la edición incluida en el volumen *Comedias, II*, editado por Fernández Mosquera (2007).

Además de malvados blasfemos, los ingleses eran en el imaginario literario español ambiciosos y codiciosos, como se puede observar en *El sitio de Bredá* o *La Cisma de Ingalaterra*, entre otras.

En la primera, representada a finales de octubre o principios de noviembre de 1625 (Loftis, 1987: 18; Iglesias Feijoo, 2006: XLI), se observan numerosos pasajes en los que se incide en el carácter herético de los no católicos, aunque en este caso las referencias no se centran solo en los personajes de origen británico: “Perros, herejes” (p. 980), “diablos”, “perros luteranos” (p. 985), “(...) herética arrogancia, / religión dañada y torpe” (p. 1028)... son algunas de esas alusiones.

Sí que se critica de manera explícita a los ingleses en el siguiente pasaje, en el que se pone de relieve su codicia:

Agresores escoceses
 y ingleses, hoy os allano
 mi tienda: en ella podéis
 vuestra codicia aplacar.
 Si Bredá se quiere dar,
 su desinio no estorbéis.
 (p. 1039)¹³

Llama, sin embargo, la atención la existencia en esta comedia de una referencia positiva a Morgán, un militar inglés que prestó apoyo a los flamencos, al que se describe como “que es hombre de inteligencia, / muy altivo y ingenioso” (p. 1014), caracterización que quizá pueda responder al deseo de demostrar que, a pesar de esa inteligencia, su ejército fue vencido por las tropas españolas o simplemente podría darse el caso de que la idea de Calderón al confeccionar esta comedia fuese solo la de poner de relieve la supremacía bélica (y religiosa) de España para lo cual solo habría necesitado incluir pinceladas sobre el carácter blasfemo de sus adversarios.

En *La cisma de Ingalaterra*, escrita en 1626 (Cruickshank, 2009: 90), se presenta a los ingleses como portadores de diversas tachas morales, aunque Calderón presenta una visión más compasiva de Enrique VIII que la que

¹³Seguimos la edición de *El sitio de Bredá (Comedias, I)*, de Iglesias Feijoo (2006).

figura en la obra de Rivadeneyra, que sirve de fuente histórica de la comedia. El dramaturgo muestra a un monarca caprichoso, víctima de sus desordenados apetitos, que “se verá abocado a una anulación de su personalidad bajo el influjo perverso de Ana” (Escudero, 2001: 484), quien, además de maliciosa, será caracterizada por su ambición.

Casi en la misma línea, *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz* de Rodrigo de Herrera, compuesta entre finales de 1625 y principios de 1629 (Cruickshank, 1993: 15), nos ofrece a un Carlos Estuardo cegado y obsesionado por sus pasiones amorosas. Se deja constancia de su impulsividad de manera constante en la obra, así como de su carácter caprichoso, inestable, rencoroso y un tanto perverso. En pasajes como el que figura en las páginas 9 y 10 se da muestra del odio y la maldad que conviven en su persona. Incluimos alguno de estos fragmentos a continuación:

Que ha de verse ardiendo España,
y ha de hacer en ella robos
la furia de mis Armadas;
pues me provocan furioso
(...)
Infestaré sus fronteras
con tantos navales monstruos
(...)
En alados edificios,
voces de metal sonoro,
espanto pondrán al mundo,
vomitando ardiente plomo.
Las armadas españolas
serán míseros despojos,
desatadas en ceniza
(p. 9)¹⁴

¹⁴Citamos por la suelta con signatura 31162, conservada en la Biblioteca de Menéndez Pelayo y disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-fe-no-ha-menester-armas-y-venida-del-ingles-a-cadiz/> [consultada el 15/10/17].

Además de ello, en esta obra son también constantes las tópicas referencias al carácter herético inglés, a la vez que también se detectan alusiones a su falta de astucia (p. 26).

Del mismo modo, el carácter dañino de los ingleses se muestra de manera transparente ya en la lista de personajes del auto *El socorro de Cádiz* de Pérez de Montalbán, el cual se habría estrenado en Sevilla, en el Corpus de 1626, de acuerdo con Cruickshank (1993) y Ferrer Valls (2012). En dicho auto, el príncipe inglés es El Error, su fiel acompañante Buckingham, el Engaño, y la infanta, La Fe.

CONCLUSIONES

En definitiva, se ha querido con este artículo ofrecer un panorama general de la caracterización negativa de españoles e ingleses en las piezas teatrales de la tercera década del siglo XVII confeccionadas en Inglaterra y España, respectivamente, así como demostrar la impronta de la historia en la literatura del momento, circunstancia que nos puede ayudar a comprender, siempre guiados por la prudencia, cómo se acogieron ciertos hechos en la sociedad del momento y conocer, asimismo, distintas perspectivas de los mismos hechos históricos.

Las dos naciones son retratadas como malvadas, ambiciosas, codiciosas, lascivas... siendo en la literatura británica en la que estas alusiones se presentan de manera más evidente y agresiva. *The Changeling*, *A Game at Chess*, *No hay peor sordo*, *El sitio de Bredá*, *La Fe no ha menester armas*, etc. son solo algunas de las muchas obras que reflejan en sus líneas las tensiones existentes entre ingleses y españoles en el Siglo de Oro; animadversión alimentada por la lucha de poder político y religioso y por la creencia mutua de la existencia de una maldad inherente en la nacionalidad contraria.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ RECIO, Leticia (2000), "The White House en *A Game at Chess*: el ataque de Thomas Middleton a la política real", *Atlantis*, 12, 2, pp. 7-19.
- ÁLVAREZ RECIO, Leticia (2009), "Opposing the Spanish Match: Thomas Scott's *Vox Populi* (1620)", *Sederi*, 19, pp. 5-22.
- ÁLVAREZ RECIO, Leticia (2012), "Pro-match literature and royal supremacy: The case of Michael Du Val's *The Spanish English Rose* (1622)", *Sederi*, 22, pp. 7-27.

- BARTOLOMÉ BENITO, Fernando (2005), *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar. El maquiavelo español*, Gijón: Editorial Trea.
- BUTTLER, Martin (1998), "Courtly negotiations", David Bevington y Peter Holbrook (eds.), *The Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 20-40.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, (2006), Luis Iglesias Feijoo (ed.), Madrid: Biblioteca Castro.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, (2007), Santiago Fernández Mosquera (ed.), Madrid: Biblioteca Castro.
- CLARE, Janet (1999), *'Art made tongue-tied by authority', Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester: Manchester University Press.
- CRUICKSHANK, Don W. (1993), "«Lisping and wearing strange suits»: Personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680", Anita K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, Madrid: Támesis, pp. 9-24.
- CRUICKSHANK, Don W. (2009), *Don Pedro Calderón*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DILLON, Janette (2004), "Theatre and controversy, 1603-1642", Jane Milling y Peter Thomson (eds.), *The Cambridge History of British Theatre. Origins to 1660*, Cambridge: Cambridge University Press, vol. 1, pp. 364-382.
- DUTTON, Richard (2004), "Thomas Middleton's *A Game at Chess*: a case study", Jane Milling y Peter Thomson (eds.), *The Cambridge History of British Theatre. Origins to 1660*, Cambridge: Cambridge University Press, vol. 1, pp. 424-438.
- FERRER VALLS, Teresa (2012), "El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán", *Studia Aurea*, 6, pp. 99-116.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1966), *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid: Gredos.
- LOFTIS, John (1987), *Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays*, Princeton: Princeton University Press.
- MIDDLETON, Thomas, *Una partida de ajedrez*, (1983), Ángel Luis Pujante (trad.), Murcia: Universidad de Murcia.
- MIDDLETON, Thomas, y William Rowley, *El trueque*, (2002) John D. Sanderson (trad.), Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.
- POSTLEWAIT, Thomas (2007), "Theater Events and Their Political Contexts: A Problem in the Writing of Theater History", Janelle G. Reinelt y Joseph R. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*, Michigan: The University of Michigan Press, pp. 198-222.
- PUJANTE, Ángel Luis (1985), "La insinuación y el equívoco en *A Game at Chess*, de Thomas Middleton", *Cuadernos de filología inglesa*, 1, pp. 7-16.
- REDWORTH, Glyn (1994), "Of pimps and princes: three unpublished letters from James I and the prince of Wales relating to the Spanish match", *The Historical Journal*, 37, 2, pp. 401-409.
- REDWORTH, Glyn (2004), *El príncipe y la infanta. Una boda real frustrada*, Madrid: Taurus.
- SANZ CAMAÑES, Porfirio (2009), "La diplomacia beligerante. Felipe IV y el tratado anglo-español de 1630", *Cuadernos de Historia de España*, 83, pp. 225-245.
- VILA CARNEIRO, Zaida (2010), "Festejos y representaciones teatrales para agasajar a un príncipe de Gales", Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega*, *Actas selectas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, vol 2, pp.1075-1084.

recibido: julio de 2017

aceptado: noviembre de 2017