

ILÍCITAS PASIONES REGINALES: CELOS Y ENVIDIAS DE CATALINA DE LANCASTER E ISABEL DE PORTUGAL EN EL ESCENARIO ÁUREO¹

Renata LONDERO
Università degli Studi di Udine, Italia
ORCID: 0000-0003-3151-5931

Resumen:

Se pretende analizar cómo dos importantes reinas medievales, Catalina de Lancaster e Isabel de Portugal –esposas de Enrique III y Juan II Trastámara– manifiestan las pasiones complementarias de la envidia (cortesana) y de los celos (amorosos) en siete comedias áureas. Los dramaturgos seleccionados son Salucio del Poyo, Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina y Blas Fernández de Mesa. Por ser considerada una soberana virtuosa y comedida, Catalina presa de los celos aparece solo en dos piezas. En cambio, sobre todo puesto que procedía de un país enemigo de España, Portugal, Isabel se convierte en la reina celosa y embustera

¹ Esta publicación es resultado del proyecto de I+D+I «Entorno cortesano y orígenes de la poesía de cancionero: creación, difusión y pervivencias», del que es investigador principal Antonio Chas Aguión, de la Universidad de Vigo (referencia: PID2022-136346NB-I00), financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y FEDER, UE.

por excelencia, como se nota en las cinco comedias donde actúa como protagonista o personaje secundario. Las damas maltratadas por las dos reinas por razones de rivalidad política y sentimental son las virtuosas María de Albornoz, mujer de Enrique, Marqués de Villena; Juana de Pimentel, segunda mujer de Álvaro de Luna; Aldonza de Mendoza, esposa de Fadrique Enríquez, Duque de Arjona; y Beatriz de Silva, doncella del séquito de Isabel de Portugal. Tras un examen comparado de las obras estudiadas, la autora concluye que la expresión de los celos y de la envidia por parte de las dos reinas extranjeras respeta el patrón descriptivo empleado en las letras auriseculares con respecto a ambas pasiones, y se vincula de manera estrecha con el entramado ideológico-político y social que vertebra las siete comedias en cuestión.

Palabras clave:

Catalina de Lancaster. Isabel de Portugal. Pasiones. Celos. Envidia. Teatro aurisecular.

Abstract:

The aim is to analyze how two important medieval queens, Catherine of Lancaster and Isabella of Portugal –wives of Henry III and John II of Trastámara, respectively– embody the complementary passions of envy (in the courtly sphere) and jealousy (in the romantic sphere) in seven Golden Age comedies. The selected playwrights are Salucio del Poyo, Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina, and Blas Fernández de Mesa. Considered a virtuous and moderate sovereign, Catherine appears as a jealous woman in only two plays. On the contrary, because she hailed from a country historically hostile to Spain, Portugal, Isabella becomes the quintessential jealous and deceitful queen, as shown in the five comedies where she appears as either a secondary character or the protagonist. The virtuous noblewomen mistreated by the two queens for political and romantic rivalry are María de Albornoz, wife of Enrique, Marquis of Villena; Juana de Pimentel, second wife of Álvaro de Luna; Aldonza de Mendoza, wife of Fadrique Enríquez, Duke of Arjona; and Beatriz de Silva, a lady-in-waiting in Isabella of Portugal's entourage. After a

comparative analysis of the studied plays, the author concludes that the expression of jealousy and envy by the two foreign queens follows the descriptive pattern commonly used in Spanish Golden Age literature regarding both passions, and is closely tied to the ideological, political, and social framework that underpins the seven comedies in question.

Key Words:

Catherine of Lancaster. Isabella of Portugal. Passions. Jealousy. Envy. Golden Age drama.

Simbolismo y teatralidad de los afectos en la dramaturgia del Siglo de Oro

En un ensayo señero que interpreta las pasiones desde la óptica semiológica, Algirdas Julien Greimas y Jacques Fontanille hacen hincapié en su naturaleza «representacional», puesto que el cuerpo se convierte en el vehículo icónico de su manifestación (Greimas y Fontanille, 1991), precisamente como ocurre durante la puesta en escena de un texto dramático por parte de los actores. Otro factor muy relacionado con esta característica es el influjo que una época, con su sistema cultural, ejerce sobre la expresión de las emociones, según sostiene, por ejemplo, María José de la Pascua Sánchez (2014, 83): «El mundo emocional no nos viene dado sino que es aquello que construimos tanto social como individualmente en un proceso cognitivo que incorpora juicios y valores.»²

Por consiguiente, con referencia a las dos pasiones que nos ocupan aquí –los celos y la envidia–, y a su escenificación en los tablados del Siglo de Oro, los comediógrafos se remontaban a la larga tradición de la teoría de los afectos basada en la de los humores, que se extendía desde el segundo libro de la *Retórica* y de la *Ética nicomáquea* de Aristóteles y el *corpus* hipocrático y galénico hasta la preceptiva médico-filosófica y teológica de los siglos XVI

² Sobre la lectura de los afectos como constructos culturales ver también Reddy: 2001, y Tausiet Carlés y Amelang: 2009.

y XVII, atravesando la obra de Séneca, San Agustín y Santo Tomás de Aquino, hasta llegar a tratados como el *Examen de ingenios* (1575) de Juan Huarte de San Juan y *Les passions de l'âme* de Descartes (1649), libro clave para entender la visión de las pasiones en la edad moderna (Bodei, 1992², 261-311, Martín Moreno, 2003, Tausiet Carlés y Amelang, 2009, Fuertes Herreros *et alii*, 2013). Apoyándose en los escritos teóricos tanto de la antigüedad clásica y medieval como de su contemporaneidad, los dramaturgos barrocos consideraban los «accidentes del alma» como enfermedades destructoras, que cabía desterrar, o por lo menos controlar, para conquistar la ecuanimidad y la paz interior (de la Pascua Sánchez, 2014, 82).

En particular, los celos y la envidia –complementarios por estar ambos ubicados en la intersección entre el deseo/apego y la rivalidad (Greimas y Fontanille, 2002, 160)– pueden desembocar en otra pasión desaforada, la ira, provocando actos violentos y subversivos. De ahí que en el Siglo de Oro estas agitaciones íntimas compendiaran la conflictividad del alma barroca y que en la literatura teatral se utilizaran como eficaces motores de la tensión dramática (Alonso de Santos, 1998:, 106). Asimismo, la fuerza desestabilizadora de los celos y de la envidia, peligrosos y mudables, por un lado, se vinculaba a dos pilares temáticos del teatro áureo –el amor y el honor–, siempre en equilibrio precario y al borde del abismo, y por otro se enlazaba con los abruptos altibajos del poder político, otro eje argumental de la comedia nueva (Arellano, 2011, 98).

Ahora bien, el carácter simbólico y teatral de estas dos pasiones se despliega con claridad en un amplio abanico de dramas áureos que pertenecen a dos subgéneros –el histórico y el de privanza–, cuya intriga se suele desenvolver en ambas vertientes, la amorosa y la política, con finalidades didácticas. El simbolismo, además, como es sabido, se veía aún más reforzado cuando en la acción intervenían los monarcas –situados en la cumbre de la pirámide social de aquel mundo rígidamente dividido en estamentos–: ellos actuaban en la corte, un entorno impregnado de ejemplaridad ideológica.

Por lo que concierne a las reinas consortes y/o regentes, y a un buen número de damas de alta alcurnia, a menudo estas «adquirieron una acusada idealización en la iconografía artística y literaria» (Londero, 2024, 58), tanto más cuando aparecían en los dramas históricos, marcados por el concepto ciceroniano de la *historia magistra vitae*, según el cual el pasado contenía señales y significados importantes e instructivos para el presente (Calvo, 2007, 292, Matas Caballero, 2015). Sin embargo, no siempre la figura reginal destacó por sus buenas cualidades: hay piezas, en efecto, donde a las reinas se les asignan rasgos más bien «ejemplarmente» negativos, como cuando «hacen un uso abusivo» de sus privilegios, o no saben compaginar sus «obligaciones políticas [con] sus sentimientos amorosos» (Gutiérrez Gil, 2023, 358-359)³, abandonándose a actos transgresivos en el ámbito tanto institucional como sentimental. En este caso, como veremos, al criticar todo exceso de la monarquía y al advertir sobre el constante riesgo de la tiranía, con vistas a la formación del perfecto soberano, justo y mesurado, los dramaturgos del XVII aludían de paso a la incapacidad femenina de gobernar sin dejarse arrastrar por las pasiones más desenfrenadas: de esta manera, se daba pábulo a la mentalidad patriarcal de la sociedad coeva (Wagschal: 2006: 50-74).

En el presente trabajo me vuelvo a dedicar a las huellas que dos reinas extranjeras del Medievo castellano dejaron en el teatro barroco, especialmente en un pequeño, pero interesante ramillete de siete piezas, escritas y representadas en la primera mitad del Seiscientos. Los comediógrafos auriseculares heredaron la imagen de las dos soberanas —a veces positiva, a veces negativa—, bebiendo de numerosas fuentes historiográficas y literarias: crónicas, obras biográficas, poemas alegóricos y romances, sobre todo relacionados con los reinados de Enrique III y Juan II Trastámara, y compuestos e impresos desde principios del siglo XV hasta mediados del XVII⁴.

³ Un estudio pormenorizado de la presencia de las reinas en la dramaturgia del Siglo de Oro se halla en Zúñiga Lacruz 2015 y 2016.

⁴ Propongo un listado de ellas en Londero: 2024: 29, nota 12.

La primera es Catalina de Lancaster (1372-1418), generosa protectora e impulsora de las letras y las artes (Twomey, 2024) y cercana al círculo poético del *Cancionero de Baena*: hija de Juan de Gante y Constanza de Castilla, en 1388 se casó con Enrique III y rigió el trono castellano tras la temprana muerte del marido (1406) y durante la minoría de edad de su hijo Juan II, hasta su propio fallecimiento (1418) (Echevarría Arsuaga, 2002, Carceller Cerviño y Villarroel González, 2021). La segunda es Isabel de Avis y Braganza (1428-1496): contrajo matrimonio con Juan II en 1447, tomando el nombre de Isabel de Portugal. Reinó con él hasta 1454, cuando el rey falleció y ella se trasladó al castillo de Arévalo, donde permaneció hasta su muerte (1496)⁵ (Porras Arboledas, 2009, Cañas Gálvez, 2023). Frutos de la unión matrimonial fueron el malogrado Alfonso de Castilla (1453-1468) e Isabel, la futura Reina Católica.

Catalina de Lancaster: una reina virtuosa dominada por los celos

Los documentos históricos atestiguan que la reina anglo-española tuvo un matrimonio «bastante feliz» con su esposo Enrique III (Echevarría Arsuaga, 2002, 47 y 83). Asimismo, en *Generaciones y semblanzas* (1450-1455), Fernán Pérez de Guzmán habla de Catalina en términos muy favorables, si se exceptúa la afirmación de que estuvo «muy sometida a privados e muy regida d'ellos» (Pérez de Guzmán, 1998, 78). Su *alter ego* dramático en el Siglo de Oro, pues, descuella por la prudencia y rectitud, como por ejemplo se nota en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope (1604-1608) (Zúñiga Lacruz, 2015, I, 201, Londero, 2024, 60-62). Con todo, hay que recordar que los dramaturgos auriseculares no se decantaban por la precisión histórica. Por esta razón encontramos dos piezas –solo dos piezas, en realidad, una de las cuales bastante mediocre– donde, al contrario, Catalina cae víctima de los celos, aunque su presencia escénica es muy limitada en el

⁵ Este artículo constituye la continuación y profundización de un primer trabajo sobre el tratamiento de Catalina de Lancaster e Isabel de Portugal en el teatro aurisecular (Londero, 2024).

primer caso, mientras que en el segundo su conducta alterada se debe a los extravíos comportamentales del rey enamorado.

Empiezo con *La próspera fortuna de Ruy López de Ávalos*, drama de privanza de Damián Salucio del Poyo: en 1605, la compañía de Gaspar de Porres la subió al escenario en Madrid, y en 1612 se publicó en la *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores con sus loas y entremeses* (Barcelona. Sebastián de Cormellas) (Londero, 2022 y 2024). En virtud de su estatus genérico, esta obra gira alrededor de Ruy López de Ávalos (López Martín, 2020), que fue valido, antes, de Enrique III (de 1400 a 1406), y después, de Juan II (de 1419 a 1422) (Caparrós Esperante: 1987, 67-74, 131-144, 162-163). Asimismo, la elección de López de Ávalos se justifica porque fue un ancestro de la esposa de Salucio del Poyo, doña Beatriz de Ávalos Lara y Soto (Hernández Valcárcel, 1985, 53).

La intriga se detiene en las gloriosas operaciones militares (durante la guerra contra Portugal y el conflicto contra los nazaries de Granada) y presenta las hábiles negociaciones políticas de López de Ávalos, emblema viviente de valor y lealtad a la corona. En consecuencia, el rey Enrique ocupa una posición marginal en la trama, porque las secuencias en las que aparece se refieren más bien a episodios de su vida privada –en su mayoría derivados de la historiografía y de la literatura romanceril, o totalmente ficticios–, que lo muestran bajo una luz poco lisonjera. Lo que prima, pues, son su pobreza, su pésima salud⁶ y el encaprichamiento por una condesa de la corte, Elvira de Guevara. Es precisamente esta pasión de Enrique III, ilegítima y no correspondida, que justifica la intervención en escena del personaje secundario de Catalina, aún infanta de Inglaterra y prometida del monarca. Así es que en el primer acto la joven inglesa traicionada desahoga su índole celosa ante el rey y la inocente rival. En cambio, en la segunda jornada un acontecimiento milagroso, favorecido por la fuerza del amor,

⁶ El físico frágil y enfermizo y la miseria del «Doliente», despojado de sus bienes por la arrogante nobleza de su corte, se mencionan por ejemplo en el romance «El enfermo rey Enrique» (*Romancero general*, 1945, II, 45-46). Estos motivos romancísticos fueron recogidos por los historiadores áureos, como Juan de Mariana y Gil González Dávila. Al respecto, ver Ribao Pereira, 2019.

contribuye a modificar la situación. Un retrato de Catalina colgado sobre una puerta por casualidad cae encima del perverso médico judío don Mair, que intentaba envenenar a Enrique en la habitación donde este estaba durmiendo⁷. El veneno se vierte, Enrique se despierta y detiene al malvado, y es en ese momento cuando el rey comienza a reconocer el benigno sentimiento de Catalina por él. Sigue, pues, el final feliz: Enrique casa a Elvira con Ruy López de Ávalos y se prepara para las nupcias con Catalina (Londero, 2022, 198).

Los tópicos romancísticos sobre Enrique III, el triángulo amoroso y los vaivenes de la vida cortesana caracterizan también la otra pieza donde el carácter de Catalina de Lancaster se restringe a su única faceta de mujer celosa. Es una comedia colaborada de enredo con componentes histórico-políticos, de baja calidad literaria y escaso movimiento dramático (Londero, 2021, 280). Se titula *El rey Enrique el enfermo* y se ha transmitido a través de tres impresos que atribuyen su paternidad a «seis ingenios» indefinidos. Los posibles nombres de los autores se desprenden de una comedia homónima, pero muy diferente por tradición textual, argumento, psicología de los personajes y estilo (Londero, 2021, 277-278, 282-284): Juan de Zabaleta, Antonio Martínez, Pedro Rosete Niño, Sebastián de Villaviciosa, Jerónimo Cáncer y Agustín Moreto. *El rey Enrique el enfermo* que se analiza aquí está incluida en la *Parte IX de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, editada en 1657 (Madrid, Gregorio Rodríguez), mientras que los dos restantes testimonios son ediciones sueltas sin pie de imprenta⁸. Con certidumbre se escenificó –pero se ignora si se estrenó– en la corte de Felipe IV, el 22 de septiembre de 1655, por la compañía de Pedro de la Rosa: Jerónimo de Barrionuevo detalla el argumento con exactitud en sus *Avisos* (Barrionuevo, 1892-1893, II, 131)⁹.

Como en la pieza de Salucio del Poyo, la intriga política y la amorosa van de la mano, y las *dramatis personae* incluyen al rey

⁷ Sobre esta leyenda, ver Amasuno: 1993: 78-81.

⁸ He aquí sus signaturas: BNE: T 12677 y BNE: T-14.815-20.

⁹ El *incipit* es «Ningún vasallo en Castilla» y el *explicit* reza «tosca planta de aquel monte» (Londero, 2022, 194).

Enrique III, al Condestable Ruy López de Ávalos, a Enrique, Marqués de Villena, y a Catalina, esta vez ya reina de Castilla. Esta vez la dama bella y virtuosa que a pesar suyo sufre los inconvenientes requiebros del monarca, es María de Albornoz, esposa de Villena. Por su misma posición jerárquica, Catalina cobra ahora un realce escénico destacable, actuando a lo largo de la comedia. Ya en los cuadros iniciales de la primera jornada la soberana experimenta la condición anímica de los celosos, así como se describía en la tratadística y en la producción lírica y dramática de la época. El descontento se transforma en congoja, dando pie a reacciones desesperadas y rabiosas, como cuando la mujer increpa al rey por su ingratitud e indiferencia: «¡Bien tratas a quien te adora!» (v. 654); «Esta es la causa por que / mi amor te hallaba en el lecho, / impaciente a mis regalos, / desdeñoso a mis extremos: / ¡quitadme, cielos, la vida! / ¡Ay, triste, este mal es celos!» (I, vv. 662-667)¹⁰. En otras ocasiones se emplea la terminología de la tradición amorosa petrarquista y cancioneril, enfatizada por imágenes hiperbólicas barrocas, de las que se servían con frecuencia la pintura y la emblemática para describir los celos y la envidia. Esto sucede cuando el Marqués de Villena por medio de un espejo mágico¹¹ le enseña a Catalina una escena en la que Enrique III intenta abrazar a María de Albornoz, siendo rechazado por ella con firmeza (I, vv. 612-619). Así exclama la reina, angustiada y furibunda, aludiendo a la iconografía de la envidia que se fijó a partir de las *Metamorfosis* de Ovidio, es decir una mujer con cabellos de serpiente o rodeada por culebras, como se retrataba también en los *Emblemata* de Alciato (1531) (Roper, 39-55): «¡Una flecha me atraviesa, / un áspid tengo en el pecho, / un monte sobre mis hombros, / y una víbora en el pecho!» (I, vv. 711-714).

El amor desatinado del soberano por doña María se extrema tanto que este llega a provocar la ruptura del matrimonio

¹⁰ Las citas proceden del texto incluido en la *Parte IX de Comedias escogidas* (1657, BNE: R 22662). He actualizado grafía y puntuación.

¹¹ En esta comedia también el personaje del Marqués de Villena se asocia a su fama de mago y nigromante en las letras de la Edad media y del Siglo de Oro (Torres-Alcalá, 1983).

entre la dama y Villena, quien obedece a su señor por lealtad (II acto), confirmando la consabida conexión entre amor y honra/honor en el teatro del Siglo de Oro. Como en toda comedia de enredo áurea, no obstante, lo ilícito y lo erróneo han de ser sustituidos por la armonía y el respeto de la norma. Tras varias vicisitudes políticas (III jornada) y a instancias de su admirado valido López de Ávalos, en un final feliz un tanto repentino, Enrique III se arrepiente y reúne a su primo Villena con María. Así el monarca regresa a sus obligaciones de gobierno («[...] Muertas mis pasiones, / viviré para mi fama»; III, vv. 2727-2728) –aunque su majestad regia nunca se ha puesto en tela de juicio–, y devuelve la quietud a la reina, que concluye, aliviada y casi alegre: «¡Mil siglos los dos se gocen!» (v. 2751). Si su cambio anímico se observa desde la ladera de la teoría humoral, Catalina ha experimentado la gama de las emociones «calientes», pasando de la cólera por los caprichos amorosos de su marido a la alegría por el restablecimiento de su tranquilidad matrimonial (Orobitg, 82-83)¹².

Al cerrar este breve apartado sobre Catalina de Lancaster, se puede deducir que esta importante reina-mecenas medieval, por lo general alabada y bienquista por la historiografía y la literatura de su tiempo y de la posteridad, dejó un buen reflejo de su persona en la dramaturgia aurisecular también. Como hemos visto, efectivamente, solo en las dos piezas que acabamos de considerar se muestra presa de unos celos que, por otra parte, se circunscriben a su esfera personal. Es más: en *La próspera fortuna de Rey López de Ávalos* el peso escénico de Catalina resulta muy reducido y, al introducirla como infanta extranjera aún, Salucio del Poyo tampoco le otorga el papel de plena depositaria de la autoridad real, por lo que sus perturbaciones emocionales todavía no perjudican sus tareas de gobierno. En cuanto a la mancomunada *El rey Enrique el Enfermo*, finalmente, su difusión editorial y espectacular debió de ser tan exigua que, pese al mayor

¹² Acerca de la paralela dilatación del corazón que provocan tanto la cólera como la alegría hablaron, entre otros, Juan Luis Vives (*De anima et vita*. 1538), Pero Mexía (*Silva de varia lección*. 1540) y Bernardino Montaña de Montserrat (*Libro de la Anatomía del hombre*. 1551). Ver Orobitg: 73-83.

protagonismo adquirido en la acción, la imagen de Catalina celosa y deshonrada no se daría a conocer a un auditorio numeroso.

Isabel, intrigante y celosa reina portuguesa

Muy diferente resulta el tratamiento dramaturgico de Isabel de Avis, como se colige de las cinco piezas que se ilustran a continuación: tres dramas de privanza y dos comedias hagiográficas enriquecidas por elementos históricos y de enredo. La razón de la disparidad entre Catalina e Isabel se entiende fácilmente: si bien ambas son reinas foráneas, la segunda proviene de Portugal, un país tradicionalmente enemigo de España, y lo era aún más cuando estas comedias se escribieron y representaron, es decir, en las primeras décadas del Seiscientos, durante la monarquía dual (1580-1640). De hecho, en ese periodo atormentado Portugal se consideró «como escenario de conflictos particulares que contribuyeron a diseñar una configuración específica», casi siempre negativa, de su pueblo (Álvarez Sellers, 2017, 107). En especial, Isabel era nieta de João I de Avis, vencedor de Juan I de Castilla en la batalla de Aljubarrota (1395), que fue una auténtica gloria nacional para los portugueses y un motivo de profunda vergüenza para los españoles, tanto que las referencias a este enfrentamiento escasean en el teatro del Siglo de Oro, con muy contadas excepciones¹³.

Estos factores histórico-políticos explican bien por qué una reina como Isabel, en su tiempo «querida y respetada por los castellanos», sobre todo mientras rigió el trono durante la viudez (Cañas Gálvez, 2023, 191), en las tablas barrocas ofrece una imagen muy desfavorable de sí (Zúñiga Lacruz, 2015, II, 1063). Sobre todo esta reina carece del dominio de las pasiones y de la templanza temperamental, de la prudencia y de la imparcialidad que los galateos y la preceptiva política –de Aristóteles y Séneca a Justo Lipsio y Baltasar Gracián– exigían al buen gobernante. Por otro lado, ya las crónicas de los siglos XV-XVI y los romances del

¹³ Una de ellas es la comedia histórico-legendaria *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas* de Luis Vélez de Guevara (¿1627?). Ver Londero: en prensa.

Quinientos-Seiscientos a menudo la retrataron como una intrigante embustera, muy dada a los enredos de la corte, como se lee, por ejemplo, en el *Romancero de don Álvaro de Luna*, una reserva argumental de indispensable consulta para los dramaturgos áureos interesados en el reinado de Juan II y en la trayectoria de su poderoso Condestable (Marini, 2024).

Precisamente sobre la enconada oposición contra Álvaro de Luna de la reina lusa, que en la realidad histórica contribuyó de manera decisiva a la detención y a la condena al cadalso del privado (1453), versan dos dramas de privanza muy semejantes por andamiaje conceptual y estructural. El género dramático escogido no puede ser más adecuado para desprestigiar a la indigna soberana, porque se focaliza en la codicia y el antagonismo que impregnan el ambiente cortesano, y en la volubilidad que comparten el poder, la fortuna (Ferrer Valls, 2004) y pasiones como los celos y la envidia. Me refiero a *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, de Damián Salucio del Poyo, y a *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, de Antonio Mira de Amescua.

La obra de Salucio del Poyo se estrenó en 1601, en Getafe, por la compañía de Alonso Morales (Caparrós Esperante, 1987, 30 y 66), y se imprimió en 1612, en la mencionada *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores*. Entre el personaje de Catalina de Lancaster –inocente, traicionada por su esposo y torturada por los celos– y el de la reina portuguesa que interviene en estos dos textos media una distancia abismal. En efecto, Isabel aquí no padece agravios ni reacciona a circunstancias adversas como su predecesora, sino que toma la iniciativa, y siempre impulsada por sentimientos reprobables. De esta manera se sustituye al rey, débil y titubeante, hasta provocar la paulatina caída en desgracia de Álvaro de Luna (Zúñiga Lacruz, 2018: 350). El ‘accidente del alma’ que determina todas sus decisiones no es más que la envidia, agravada por la falta de agradecimiento hacia Luna, quien fue el «verdadero artífice» (Cañas Gálvez, 2023: 28) de su matrimonio con el cuarto Trastámara. Tanto en la realidad como en la ficción teatral (jornadas II y III).

No es de extrañar, pues, que al principio y al final de su carrera política (y de la pieza) Álvaro de Luna maldiga los estragos

que causa la envidia, origen de todos los males, propios y ajenos. Cuando en el primer acto la define en una acalorada invectiva, toma prestados sus rasgos –infernales, agitadores y nocivos– de la iconografía que este afecto (y pecado capital) inspiró tanto en la literatura y las artes figurativas occidentales como en la poesía y el teatro auriseculares (Morales Raya y González Dengra, 2007):

¡Oh envidia! [...]

[...]

furia y rayo del infierno,

avestruz de ajenos bienes.

Muerte civil, vida esquiva,

cáncer del alma sangriento,

turbación de sangre viva,

miserable, vil, cautiva

de tu mismo pensamiento.

(I, vv. 152, 155-161; Salucio del Poyo, 1985, 248-249)

Y antes de subir al patíbulo, hacia el término del tercer acto, el Condestable admite desconsolado «que la embidia me mata solamente» (III, v. 846; Salucio del Poyo, 1985, 363).

Decíamos que a la actitud envidiosa que contradistingue a Isabel de Portugal se suma su total ingratitud, subrayada por el rey y Luna en diversos momentos, como cuando este, dialogando con el monarca, se pregunta asombrado: «¿Pues con esto me agradece / lo que me debe? ¿Qué digo? / Ella está solicitando / mi muerte, no hay que dudar». (III, vv. 339-342; Salucio del Poyo, 1985, 340).

Pues bien, la naturaleza inestable de la envidia y el cambio abrupto e inesperado que en el destino del Condestable produce la deslealtad de la soberana se subrayan aún más al entrelazarse metafóricamente con la mutabilidad de la fortuna, núcleo temático esencial del género de privanza. Por lo tanto, antes de la sentencia a muerte, Álvaro de Luna suspira: «¿Posible es que se ha olvidado / el rey, y se ha conjurado / contra mí la reina? ¡Ay, / cómo en el mundo no hay / firmeza en ningún estado!» (III, vv. 437-441; Salucio del Poyo, 1985, 343). Su amarga constatación alcanza el clímax emocional en las palabras de su doliente y devota esposa, Juana de Pimentel, que, tras arremeter contra la fortuna cruel,

retoma las coplas XXI («Pues aquel gran Condestable») y XXII («Y los otros dos hermanos») de Jorge Manrique, hasta citar al pie de la letra el célebre *ubi sunt* de la copla XVI («¿Qué se hizo el rey don Juan? / Los Infantes de Aragón») (Londero, 2018, 288; Londero: 2024, 67):

¿Qué vuelta es esta, Fortuna?
 ¿Estas son tus esperanzas?
 ¿Qué se han hecho las privanzas
 de don Álvaro de Luna?
 ¿Qué es de don Pedro Girón?
 ¿Sus amigos dónde están?
 ¿Qué se hizo el rey don Juan,
 los Infantes de Aragón?
 (III, vv. 548-555; Salucio del Poyo, 1985, 348-349).

La misma imagen de Isabel de Portugal, acérrima adversaria de Álvaro de Luna y una vez más asociada con los temas de la fugacidad, la envidia y los giros de la suerte, se propone en *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* de Mira de Amescua, compuesta entre 1621 y 1624, y escenificada en 1624 por la compañía de Antonio de Prado (García Sánchez y González Dengra, 2006, 30). Sin embargo, la presencia de la reina lusa es muy inferior en este drama con respecto al de Salucio del Poyo, puesto que esta aparece solo en la tercera jornada. Además, Mira incide en el carácter insidioso de Isabel de forma inmediata, sin seguir el desarrollo de su psicología que se rastrea en la obra de Salucio del Poyo, donde poco a poco la reina pasa de la benévola acogida a Luna en apertura al frío desprecio en el nudo y en el desenlace.

En cuanto entra en escena, de hecho, se muestra desagradecida y distante, como resalta el mismo rey: «¡Ah, villana ingratitude, / que aún se atreve tu impiedad / a una reina y a un infante!» (III, vv. 2151-2153; Mira de Amescua, 2006, 194). Del mismo modo, aquí también se establece un fuerte vínculo simbólico entre la ingratitude de la soberana y la inconstancia del hado, como se puede comprobar en un extenso coloquio entre Isabel y Luna (vv. 2240-2262):

- ÁLVARO [...]

¡reina sois, volved por mí!
- ISABEL Sed, maestro, buen vasallo,

y eso volverá por vos.
- Vase.*
- ÁLVARO Yo os hice, sólo en un día

majestad de señoría;

reina os hice, ¡vive Dios!

(III, vv. 2239-2244; Mira de Amescua: 2006: 197-198)

Los ataques contra la suerte salpican, pues, *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, donde se concede mucho más espacio a sus dos víctimas más ilustres, el Condestable y la «condesa triste», Juana de Pimentel. Es muy probable que, al respecto, Mira actuara por conveniencia política, porque el válido medieval es una evidente contrafigura del Duque de Lerma: como se sabe, el dramaturgo andaluz formaba parte del círculo del VII conde de Lemos, sobrino, yerno y protegido de Francisco Gómez Sandoval y Rojas (Londero, 2024, 67-68). No es casualidad, entonces, que en una de las últimas escenas Juana se dirija al adorado marido, llorando su injusta muerte, sometida, como su vida entera, a un hado implacable e imprevisible: «Dueño mío, no hay piedad. / Trofeo de la Fortuna / serán tu pompa veloz / y tu majestad caduca» (III, vv. 2979-2982; Mira de Amescua, 2006, 223). Después sigue el lamento funerario de la condesa, en la estela de las quejas de las viudas ilustres que jalonan el Romancero, como las de doña Jimena del ciclo cidiano¹⁴. Involucrando en su dolor a la naturaleza nocturna circunstante, Juana recurre a la similitud entre las lágrimas y los manantiales, que en la edad moderna era un tópico habitual para expresar la emoción de intenso sufrimiento por la pérdida de un ser amado: «Lágrimas serán las fuentes / que el mar anhelando buscan» (III, vv. 3002-3003; Mira de Amescua, 2006, 222-223).

¹⁴ El romance «Con funeral apariencia» reproduce el lamento funerario de Juana de Pimentel: circuló en manuscritos y pliegos en 1607-1608 y más tarde, en 1639 (Marini: 2024: 122, 136 y 138).

La perspectiva temática de las tres últimas piezas por examinar vuelve a desplazarse de la envidia a los celos: por lo general se retoma el patrón del triángulo amoroso en el que la dama de corte, hermosa y casta, es objeto de la pasión del monarca, desatando la rabia celosa –en ocasiones feroz– de la reina. Por otro lado, no faltaban huellas de estas embarazosas situaciones ni siquiera en las obras medievales donde se hablaba de Juan II e Isabel de Portugal: por ejemplo, Fernán Pérez de Guzmán (1998, 179) cuenta que la reina padeció por la «natural condición cobdiçios[s]a e luxurios[s]a» del rey. Esto acaece, con alguna variante, en *El privado perseguido* de Luis Vélez de Guevara, *Doña Beatriz de Silva* de Tirso de Molina y *La fundadora de la Santa Concepción. Primera y segunda parte* de Blas Fernández de Mesa.

La comedia de privanza veleceña, cuyo año de redacción tiene 1609 como «*terminus a quo*»¹⁵, se granjeó un buen éxito escénico desde los inicios del siglo XVII hasta las postrimerías del XVIII (Crivellari, 2012: 56), tal vez por contener múltiples citas y ecos textuales de romances famosos, inspirados en las vivencias públicas y privadas de los protagonistas: el irreprochable Fadrique Enríquez –tío de Juan II y primer Duque de Arjona desde 1423–, su esposa, doña Aldonza de Mendoza, perla de virtudes, y un joven y prometedor Álvaro de Luna (Crivellari, 2012: 20-39). Aquí, actuando a la sombra del rey, Isabel comparte la rivalidad política de este con el Duque de Arjona, pero sobre todo se muestra celosa hacia Aldonza, dando crédito a sospechas infundadas: Juan II no está enamorado de la dama, ni ella ofrece ningún motivo de recelo, como admite la camarera de la reina, doña Francisca Pacheco, porque «[...] es tan amante del Duque, / tan cuerda y tan valerosa» (I, 385-386; Vélez de Guevara, 2012, 107), y su conducta con los monarcas descuello por respeto reverencial e integridad moral.

En cambio, no es nada novedoso el enlace entre los celos, el amor y la fortuna voluble y malévola, que ya hemos encontrado en Salucio y Mira, al formar parte del repertorio metafórico del género de privanza, y, en general, de todo el teatro aurisecular por

¹⁵ Crivellari, 2012, 54. Ferrer Valls (2017) da constancia de representaciones en 1610, 1613 y 1616.

lo que concierne al estrecho vínculo entre amor y celos (Morales Raya y González Dengra, 2007). Doña Aldonza describe esta triangulación de manera significativa, cuando el rey prefiere a Álvaro de Luna como consejero, descuidando a Arjona:

Fortuna, todo es recelos
 tu estado más venturoso;
 Amor, tu mayor reposo
 todo es ansias, todo es celos,
 que siempre eternos desvelos
 entre el placer y el disgusto
 de amor y del hado injusto
 ninguno firme verás,
 donde eternamente más
 se lleva el miedo que el gusto.
 (II, vv. 1823-1832; Vélez de Guevara, 2012, 154)

Al contrario, lo que sí distingue esta comedia velecena, es el gran calado político-ideológico que adquiere la figura de la reina Isabel, cuya naturaleza desconfiada y celosa ella misma achaca a su propia nacionalidad, según le confiesa a la duquesa: «que vuestra mucha belleza / y mi condición celosa / de portuguesa, en efeto, / me obligaron a este efeto.» (I, vv. 482-485; Vélez de Guevara, 2012, 110). Tal ligazón no sorprende en lo más mínimo, si pensamos en la bio-bibliografía del astigitano, que vivió y obró al servicio de la nobleza y la realeza española, durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, del cual fue ujier de cámara de 1625 a 1642. Además, *El privado perseguido* fue escrita y subida al tablado durante la monarquía dual. De estos datos se puede extraer fácilmente el hecho de que Vélez fue el único autor español que reservó una obra teatral al sonado fracaso militar de Aljubarrota, *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*¹⁶. Tampoco hay que olvidar que el abuelo de Isabel de Avis y Braganza fue João I de Avis, quien, habiendo vencido a las huestes castellanas en esa batalla, echó a perder las ambiciones de Juan I de Castilla de apoderarse del trono portugués a finales del siglo XIV (Valdalisio Casanova: 2025: 89-96).

¹⁶ Ver nota 13.

El parentesco entre Isabel y João I se vuelve a mencionar en la comedia tirsiana *Doña Beatriz de Silva*, que Tirso compuso entre 1618 y 1619¹⁷ y editó en la *Cuarta parte* de sus comedias (1635). El mismo Juan II lo pone de relieve, mencionando Aljubarrota también: «La infanta doña Isabel es, / [...] / nieta ilustre del de Avis, / rey de Portugal, de aquel / que en Aljubarrota un día / a Castilla destruyó» (I, vv. 720 y 722-725; Téllez, 1999, 899). En efecto, en esta obra Portugal cobra protagonismo, dado que la competidora (inocente) de Isabel es otra portuguesa, la bella Beatriz de Silva (¿1424?-1492), una figura histórica que en 1447 arribó a Castilla en el séquito de la infanta y luego huyó de la corte de Juan II en 1453, para trasladarse al convento de Santo Domingo el Real, y fundar la orden concepcionista franciscana en 1491¹⁸.

Aunque en la dramaturgia tirsiana «no encontramos [...] la hondura con la que viven los celos los personajes calderonianos ni el desgarró que percibimos en algunas obras de Lope» (Correa, 2007, 96), *Doña Beatriz de Silva* tiene como hilo conductor los celos exagerados de la infanta Isabel, que se venga con impiedad de la pasión que Beatriz ha despertado sin querer en el rey¹⁹.

En el capítulo XVI del tercer libro de su *De anima et vita* (Basilea. 1538), Juan Luis Vives condenaba las reacciones airadas en que podían desembocar los celos. Y en *Examen de ingenios* (1575), Huarte de San Juan achacaba a «la irascible remisa» la culpa de mermar la capacidad del príncipe para «ser temido, obedecido [y] reverenciado de los suyos» (capítulo XIV; 1989: 585). Con todo, la reina lusa, que –como ella misma admite– ha [...] heredado el ser cruel / de [su] nación [...]» (III, vv. 2390-2391), se deja arrastrar tanto por sus desvaríos que llega a encerrar a Beatriz en un armario por tres días y tres noches, con la intención de matarla (II, vv. 1786-1796).

¹⁷ Vázquez Fernández sostiene que «no pudo ser escrita definitivamente antes de 1619» (1994, 325), mientras que Florit Durán (2007-2008, 446) aboga por el año anterior (2007-2008, 446).

¹⁸ De la animadversión de la reina por su dama de honor, de belleza proverbial, queda constancia en la historiografía medieval (Cañas Gálvez, 2023, 64-65 y 137).

¹⁹ El enamoramiento de Juan II por la joven portuguesa se debe al erróneo trueque del retrato de Isabel por el de la doncella (I, vv. 860-891).

Lo mismo ocurre en una comedia de santos (en dos partes) que se compuso en 1664, en la estela de la tirsiana: *La fundadora de la Santa Concepción*, de Blas Fernández de Mesa²⁰. Aquí también Isabel recluye a la doncella para que se muera de hambre (II acto)²¹. Y, del mismo modo, en ambas comedias la tercera jornada depara a la intriga una variación argumental relevante, introduciendo el motivo sobrenatural de la salvación divina de Beatriz, tal y como circulaba en la literatura piadosa sobre la santa (Jiménez Sánchez, 2005): la Virgen se le aparece y la libera, pidiéndole que funde la orden concepcionista. Por lo tanto, en un final feliz un tanto forzado y anacrónico²², Tirso hace que Isabel viaje a Toledo con el rey, para asistir a la constitución de la orden religiosa, tras recapacitar y anunciar: «[...] Seremos las dos / desde agora muy amigas.» (III, vv. 3130-3131). De forma paralela, *La fundadora de la Santa Concepción* termina con la espectacular apoteosis celeste de Beatriz.

El desenlace que eligen Tirso y Fernández de Mesa pone al desnudo el elogio de la monarquía, muy usual en la comedia áurea, donde en la mayoría de los casos los autores no iban más allá de un velado juicio desfavorable en contra del sistema gubernamental, sin atreverse a criticar abiertamente sus desviaciones ilegítimas y perjudiciales. Algo muy parecido sucede, por otro lado, en las demás piezas relacionadas con Isabel de Portugal que acabamos de analizar: *El privado perseguido* de Vélez se cierra con la rehabilitación plena de los duques de Arjona y sus paces con Juan e Isabel; y en el final tanto de *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* de Salucio del Poyo como de *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* de Mira de Amescua asistimos al descalabro y a la muerte del más ambicioso y prepotente privado de la historia de España, que funcionan como un potente recordatorio de la codicia y la alevosía

²⁰ Existen dos ediciones modernas de la obra: la primera, a cargo de A. Robert Lauer y Nancy Kay Mayberry, se publicó en 1996 (Bern. Peter Lang), y la segunda en 1997, por Luis Vázquez Fernández (Madrid. Revista Estudios)

²¹ A diferencia de lo que pasa en la pieza de Tirso, aquí Isabel hiere a Beatriz con un puñal antes de aprisionarla.

²² Doña Beatriz de Silva fundó la orden concepcionista franciscana en 1491, mientras que Juan II murió en 1454.

de todos los validos, pasados y presentes. Huelga resaltar, pues, la finalidad adoctrinadora de estas obras, dirigidas a dar consejos de *ars gubernandi* a los monarcas y en especial a sus consortes, más expuestas aún al juicio negativo del público por el solo hecho de pertenecer al género femenino en una sociedad altamente jerarquizada y sexista como la del Siglo de Oro. Por lo tanto, la intencionalidad didáctica vertebrada las dos piezas ambientadas durante la época de Enrique III y Catalina de Lancaster: *La próspera fortuna de Ruy López de Avalos* de Salucio del Poyo, y la colaborada *El rey Enrique el enfermo*. Asimismo, lo que comparten las siete obras exploradas es una conclusión conciliadora, donde a la reina –doble femenino del monarca y en definitiva dependiente de su conducta– se le restituyen dignidad y tranquilidad interior.

En suma, puesto que los comediógrafos áureos creían firmemente en la vigencia del pasado para su actualidad, mostrar las pasiones más o menos perniciosas que pugnaban en el alma de las dos reinas de ayer, influyendo en su obrar público y privado²³, equivalía a advertir a las reinas y altas damas de «hoy» –Margarita de Austria, Isabel de Borbón, Catalina de Zúñiga y Sandoval– sobre la necesidad de sentir y actuar según medida y cordura mientras se lleva el timón del mando. Aquella medida y cordura que recomendaban al perfecto regidor del Estado los filósofos y tratadistas a los que Salucio, Mira, Vélez y Tirso tomaban como ejemplo, desde el Platón de la *República* hasta el Saavedra Fajardo de las *Empresas políticas*.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO DE SANTOS, José Luis. (1998) *La escritura dramática*. Madrid. Castalia.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. (2017) «Intersecciones culturales entre el teatro español y el teatro portugués del siglo XVII». *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*. Esther

²³ Acerca de la conexión entre celos y enredos del poder en la literatura aurisecular, ver Wagschal: 2006.

Fernández Rodríguez, Alejandro García Reidy y José Miguel Martínez Torrejón (eds.). New York. Hispanic Seminary of Medieval Studies. 107-132.

AMASUNO, Marcelino. (1993) *Alonso Chirino, un médico de monarcas castellanos*. Valladolid. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura.

ARELLANO, Ignacio. (2011) *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*. Madrid. Biblioteca Nueva.

BARRIONUEVO, Jerónimo de. (1892-1893) *Avisos (1654-1658)*. Edición de Antonio Paz y Mélia. Madrid. Tello. 4 vols.

BODEI, Remo. (1992²) *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. Milano. Feltrinelli.

CALVO, Florencia. (2007) *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. (2023) *Regir la Casa, administrar el Reino. Oficiales y servidores de Isabel y Juana de Portugal, Reinas de Castilla (1447-1496)*. Madrid. Dykinson.

CAPARRÓS ESPERANTE, Luis. (1987) *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

CARCELLER CERVIÑO, María del Pilar y Óscar Villarroel González. (2021) *Catalina de Lancaster. Una reina y el poder*. Madrid. Sílex.

CORREA, Pedro. (2007) «El tema de los celos en el teatro de Tirso de Molina». *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*. Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra (coords.). Granada. Universidad de Granada. 67-96.

CRIVELLARI, Daniele. (2012) «Introducción». Luis Vélez de Guevara. *El privado perseguido*. Edición crítica de D. Crivellari. Lucca. il Molo. 13-92.

DE LA PASCUA SÁNCHEZ, María José. (2014) «La escritura privada y la representación de las emociones». *Educación los sentimientos y las costumbres: una mirada desde la historia*. Mónica Bolufer Peruga, Carolina Blutrach Jelín y Juan Gomis Coloma (coords.). Zaragoza. Institución Fernando el Católico. 81-108.

ECHEVARRÍA ARSUAGA, Ana. (2002) *Catalina de Lancaster, reina regente de Castilla (1372-1418)*. San Sebastián. Nerea.

FERNÁNDEZ DE MESA, Blas. (1997) *La fundadora de la Santa Concepción*. Edición de Luis Vázquez Fernández. Madrid. Revista Estudios.

FERRER VALLS, Teresa. (2004) «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza». *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble y el trabajador*. Ignacio Arellano y Marc Vitse (eds.). Madrid. Casa de Velázquez. 159-186.

FLORIT DURÁN, Francisco. (2007-2008) «“*Ad devotionem excitandam*”: Doña Beatriz de Silva de Tirso de Molina». *Estudios Románicos*. 16-17. 441-450.

FUERTES HERREROS, José Luis, Ángel Poncela González, David Jiménez Castaño, María Martín Gómez, Paula Oliveira e Silva y Adrián Granado García (eds.). (2013) *La teoría filosófica de las pasiones y de las virtudes. De la filosofía antigua al humanismo escolástico ibérico*. Ribeirão. Edições Húmus.

GARCÍA SÁNCHEZ, María Concepción y Miguel González Dengra. (2006) «Introducción». Antonio Mira de Amescua. *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna. Teatro completo*. Edición de M. C. García Sánchez y M. González Dengra. Granada. Universidad de Granada/Diputación de Granada. VI. 29-36.

GREIMAS, Algirdas Julien y Jacques Fontanille. (1991) *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris. Seuil. Traducción española: *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Madrid. Siglo XXI Editores. 2002² (1994).

GUTIÉRREZ GIL, Alberto. (2023). «Las reinas de Rojas Zorrilla: nuevas maneras de entender el ejercicio del poder». *Castilla. Estudios de literatura*. 14. 356-378.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen. (1985) «Introducción biográfica y crítica». Damián Salucio del Poyo. *Comedias*. Edición de M. C. Hernández Valcárcel. Murcia. Academia Alfonso X el Sabio. 9-96.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan. (1989). *Examen de ingenios*. Edición de Guillermo Serés. Madrid. Cátedra.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Antonio. (2005) «Beatriz de Silva y la Inmaculada Concepción. Orígenes de una orden». *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.). Madrid. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. 691-709.

LONDERO, Renata. (2018) «Reveses de poder y fortuna: reyes y privados de los Trastámara a los Austrias en el teatro de Salucio del Poyo y Mira de Amescua». *La representación de la Casa de Austria en el teatro del Siglo de Oro*. Roberta Alviti y María Luisa Lobato (eds.). *Studia Iberica et Americana*. 4. Monograph 5. 281-296.

LONDERO, Renata. (2021) «Las tablas áureas y Enrique III de Castilla: invención e historia en dos comedias colaboradas homónimas». *Romance Notes*. 61. 2. 275-286.

LONDERO, Renata. (2022) «La presencia de Enrique III Trastámara y su corte en la comedia del Siglo de Oro». *Corte y poesía en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: lecturas y relecturas*. Antonio Chas Aguión (ed.). Berlin. Peter Lang. 191-206.

LONDERO, Renata. (2024) «De la historia al tablado: reinas y damas de la Edad Media castellana en el teatro áureo (de Salucio del Poyo a Tirso)». «*Es la amistad el bien mayor humano*». *Homenaje a Luciana Gentili*. Andrea Baldissera, Renata Londero y Marcella Trambaioli (coords.). Madrid. Visor. 57-75.

LONDERO, Renata. (en prensa) «Juan I de Castilla y la batalla de Aljubarrota en el drama histórico del Siglo de Oro: Tirso de Molina y Luis Vélez de Guevara». *Revista de poética medieval*. 2026

LÓPEZ MARTÍN, Ismael. (2020) «De las crónicas a las tablas: el caso de Damián Salucio del Poyo y Ruy López Dávalos». *Hecho teatral. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*. 20. 39-70.

MARINI, Massimo. (2024) «Don Álvaro de Luna y el Romancero nuevo: fuentes manuscritas e impresas». *Cuadernos AISPI*. 23. 1. 119-150.

MARTÍN MORENO, Antonio. (2003) «Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro». *Edad de oro*. 22. 321-360.

MATAS CABALLERO, Juan. (2015) «“La fuerza de las historias representada”. Reflexiones sobre el drama histórico: los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro». *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (eds.). Aix en Provence. Presses Universitaires de Provence. 58-101.

MIRA DE AMESCUA, Antonio. (2006) *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna. Teatro completo*. Edición de Concepción García Sánchez y Miguel González Dengra. Granada. Universidad de Granada/Diputación de Granada. VI. 117-225.

MORALES RAYA, Remedios y Miguel González Dengra. (coords.) (2007) *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*. Granada. Universidad de Granada.

OROBITG, Christine. (2009) «El sistema de las emociones: la melancolía en el Siglo de Oro español». *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*. María Tausiet Carlés y James S. Amelang (eds.). Madrid. Abada. 71-98.

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán. (1998) *Generaciones y semblanzas*. Edición de José Antonio Barrio. Madrid. Cátedra.

PORRAS ARBOLEDAS, Pedro Andrés. (2009) *Juan II rey de Castilla y León (1406 1454)*. Gijón. Trea.

REDDY, William M. (2001) *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge. Cambridge University Press.

RIBAO PEREIRA, Montserrat. (2019) «El gabán de Enrique III en la narrativa breve decimonónica». *Estudios humanísticos. Filología*. 41. 41-55.

ROMANCERO GENERAL. (1945) *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Edición de Agustín Durán. Madrid. Atlas. 2 vols.

ROPER, Lyndal. (2009) «Prólogo. Envidia». *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*. María Tausiet Carlés y James S. Amelang (eds.). Madrid. Abada. 33-67.

SALUCIO DEL POYO, Damián. (1985) *La privanza y caída de don Álvaro de Luna. Comedias*. Edición de María del Carmen Hernández Valcárcel. Murcia. Academia Alfonso X el Sabio. 241-376.

TAUSIET CARLÉS, María y James S. Amelang (eds.). (2009) *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*. Madrid. Abada.

TÉLLEZ, Gabriel (Tirso de Molina). (1999) *Doña Beatriz de Silva. Obras completas. Cuarta parte de comedias I* (coord. Ignacio Arellano). Edición de Manuel Tudela. Madrid/Pamplona. Instituto de Estudios Tirsianos/GRISO Universidad de Navarra. 869-989.

TORRES-ALCALÁ, Antonio. (1983) *Don Enrique de Villena: un mago al dintel del Renacimiento*. Madrid. Porrúa Turanzas.

TWOMEY, Leslie. (2024) *Catherine of Lancaster and her Religious Court Poets*. London. Palgrave Macmillan.

VALDALISO CASANOVA, Covadonga. (2025) «Juan I de Castela». *Aljubarrota: a batalha que derrotou os castelhanos e mudou o curso da história de Portugal*. Paulo M. Dias y João Nisa (coords.). Estoril. Desassossego. 89-96.

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis. (1994) «Doña Beatriz de Silva, de Tirso, y *La fundadora de la Santa Concepción*, de Blas Fernández de Mesa». *Estudios Humanísticos. Filología*. 16. 321-340.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis. (2012) *El privado perseguido*. Edición crítica de Daniele Crivellari. Lucca: il Molo.

WAGSCHAL, Steven. (2006) *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*. Columbia. University of Missouri Press.

ZÚÑIGA Lacruz, Ana. (2015) *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*. Kassel. Reichenberger. 2 vols.

ZÚÑIGA Lacruz, Ana. (2016) *Reinas áureas. De la A a la Z*. Kassel. Reichenberger.

ZÚÑIGA Lacruz, Ana. (2018) «Enfrentamientos entre reinas y validos en el teatro áureo español». *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*. 36. 343-357.