

CATALINA DE LANCASTER EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE 1847

Montserrat RIBAO PEREIRA
Universidade de Vigo
ORCID: 0000-0001-8649-3704

Resumen:

En la dramaturgia española del siglo XIX Catalina de Lancaster emerge como figura simbólica del debate sobre la legitimidad dinástica, el patriotismo y la moral monárquica. Dos dramas de 1847 son significativos a este respecto: *La corte de don Enrique el Doliente* (Servera), en el que la reina encarna la virtud y la defensa de la patria frente a la corrupción nobiliaria, y *Don Fernando el de Antequera* (Vega), donde representa la vacilación del poder regente y la crítica a la influencia moderada de María Cristina. Estas obras revelan la instrumentalización del pasado medieval como espejo ideológico del presente político y del drama histórico como espacio de construcción simbólica de la nación.

Palabras clave:

Catalina de Lancaster. Teatro romántico. Nación. Vega. Servera.

Abstract:

In nineteenth-century Spanish drama, Catalina of Lancaster emerges as a pivotal figure in debates over dynastic legitimacy, patriotism, and the moral foundations of monarchy. This article

examines two plays from 1847 that illustrate distinct ideological appropriations of her figure: in *La corte de don Enrique el Doliente* (Servera), the queen personifies virtue and the defense of the nation against aristocratic corruption; in *Don Fernando el de Antequera* (Vega), she becomes a vehicle for exploring the instability of regental power and a veiled critique of María Cristina's moderate influence. Together, these works expose the strategic deployment of the medieval past as an ideological mirror of nineteenth-century political tensions, and they underscore the role of historical drama as a privileged medium for the symbolic construction of the Spanis

Key Words:

Catalina de Lancaster. Romantic theatre. Nation. Vega. Servera

La transición política del siglo XIV al XV en Castilla es uno de los anclajes históricos de la idea de España, que los escritores, intelectuales y políticos del XIX reescriben, investigan y proclaman desde las diferentes tribunas de influencia a su alcance¹. Solo en 1847 se escriben cinco dramas protagonizados, de un modo u otro, por Enrique III². Todos conforman un núcleo de análisis coherente y significativo. Coherente porque la atención por parte de los dramaturgos a un tiempo histórico, y no a otro, es consciente, motivada y les permite entablar un diálogo con el público y la intelectualidad del momento, que ha construido, durante lustros, sobre todo en los años treinta, una determinada

¹ Este trabajo es resultado del proyecto de I+D+I PID2022-136346NB-I00, financiado por MCIU / AEI / 10.13039 / 501100011033 / y FEDER, UE.

² Los dramas son los que siguen: José Blanchart. (1847) *Un trono y cuatro reyes*. Berga. Imprenta de Leandro Pons; Gregorio Romero Larrañaga y Eduardo Asquerino. (1847) *El gabán del rey*. Madrid. Repullés; Francisco Servera. (1847) *La corte de don Enrique el Doliente*. Ms.; Ceferino Suárez Bravo. (1847) *Don Enrique III*. Madrid. La Luneta; Ventura de la Vega. (1847) *Don Fernando el de Antequera*. Madrid. Repullés. Tanto estos como los más de doce títulos teatrales sobre el tiempo del rey Doliente que se escriben en el siglo XIX pueden consultarse en la Biblioteca Digital TECER, <https://te-cer.es/>

imagen de la corte del rey Doliente a la que contribuyen grandes nombres del panorama literario patrio, como Trueba y Cosío, Mora o el propio Larra. Y significativo porque la literatura sobre el tiempo de las minorías Trastámara (la de Enrique III y la de su hijo Juan II) sirve a sus autores para presentar, por analogía, las crisis monárquicas sufridas por España en su tránsito desde el absolutismo fernandino al parlamentarismo isabelino, como espejo de los peligros que se ciernen sobre un trono en manos de regentes y camarillas, como crítica política tanto a los moderados y a los liberales como a los carlistas, como modelo de soberanía en cortes y como reflejo de lo que buena parte de la intelectualidad de la primera mitad del XIX identifica con el control de los privilegios de la nobleza (Ribao Pereira, 2022). De ahí que acudir al tiempo de la menor edad del rey Enrique, o a la posterior regencia de Catalina de Lancaster, no sea un ejercicio inocente por parte de los dramaturgos del medio siglo, sino, por el contrario, un asunto muy relevante al que hay que añadir el protagonismo femenino de sus reinas en la escena ochocentista, hasta ahora poco atendido críticamente en este período y en este contexto, a diferencia de lo que sucede con otros nombres de mujer de la historia de Castilla, auténticos mitos medievales de la nación en la literatura decimonónica.

En efecto, sobre los mitos literarios de la nación se ha escrito mucho en los últimos años. Además de la revisión general que llevan a cabo Torrecilla (2016), Kamen (2020) y Comellas (2022b), destaca el abordaje de las minorías racializadas en Cantos Casenave y Muñoz Sempere (2022) y de nombres particulares en los dos volúmenes de *Temas literarios hispánicos*, de Romero Tobar (2013), en Hamann *et al.* (2018) y en Cantos Casenave (2022), entre otros³. No faltan, en todas estas referencias esenciales, personajes

³ A propósito de la bibliografía primaria para el estudio de la mitología nacional, fundamentalmente narrativa, cabe mencionar la base de datos del proyecto *Leer y escribir la nación: mitos e imaginarios literarios de España (1831-1879)*, con Marieta Cantos Casenave al frente, que permite localizar «textos literarios españoles — en sentido amplio, de ficción, históricos, ensayísticos, etc.—, del siglo XIX, que fueron conformando y divulgando las imágenes y mitos de los diferentes imaginarios en torno a la nación española» (<https://imaginariosnacionalesxix.uca.es/buscador/>). Aunque con una finalidad

históricos femeninos a partir de los que se reescribe la Edad Media para, en la mayoría de los casos, contribuir al proceso de reconfiguración simbólica de la monarquía entroncada con las cortes medievales (Pajarín Domínguez, 2019, 737): Urraca, Berenguela, María de Molina, Blanca de Borbón, María de Padilla, amante de Pedro I, Teresa, hermana de Alfonso V, Raquel, la judía de Toledo, Beatriz Galindo y, por supuesto, Isabel I, la Reina Católica, pero en ningún caso su abuela, Catalina de Lancaster.

Historia medieval, teatro político y protagonismo femenino

El interés por la historia medieval como temática literaria se afianza con la filosofía romántica, a consecuencia de una multiplicidad de factores complejos y heterogéneos de los que se ha ocupado recientemente Mercedes Comellas (2022a, 2022b, 2023). De esos tiempos medios, lo que interesa a los liberales del XIX, como ha señalado Álvarez Junco, es la representación de las instituciones y de los límites al poder real (Álvarez Junco, 2001, 220). Los románticos, más que buscar inspiración en la historia nacional y acudir al medievo para encontrar en él los rasgos de la identidad que se está forjando (Nieto Soria, 2013; Geary, 2002), «imaginaron la realidad en términos nacionales, inventaron o reconstruyeron la historia para convertirla en nacional» (Álvarez Junco, 2001, 239). Es así como la Edad Media se transforma en un «dizenso en blanco» para que los autores la reescriban (o la inventen) subjetivamente y a su conveniencia (Comellas, 2022a, 25), al tiempo que promueven una nueva mitología, que no busca tanto la explicación del pasado como la explanación de su devenir (Torrecilla, 2016, 10).

Este proceso conlleva la evolución de los modelos dramáticos hacia la reafirmación de los que, en los 45/50, se consideran valores nacionales del teatro español (Alonso, 2010, 425), así como cambios conceptuales relevantes en los dramas

diferente, la plataforma virtual *Caminos legendarios* ofrece un corpus de leyendas literarias, que se editan de forma rigurosa (también en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Descubre leyendas. Legendaro Literario Hispánico del siglo XIX*), coordinado por Pilar Vega Rodríguez.

históricos de lectura política, que, no obstante, conservan formas, estilo y una espectacularidad externa fuertemente arraigados en el primer Romanticismo. De este modo, las marejadas sociopolíticas de los veinte últimos años del período isabelino suben a escena con los viejos ropajes del drama histórico, que ahora enarbola, bajo distintas banderas, la republicana incluso, la reivindicación de la patria, de la libertad de los pueblos y de sus ciudadanos, compatible con ideologías de signo diverso. El liberalismo convierte a la monarquía histórica en símbolo de la unidad española frente a la adversidad, tanto interior (el anticonstitucional adelanto de la mayoría de edad de Isabel II, la contestada conducta de la reina, el complejo parlamentarismo, el destacado poder político de los militares, la segunda guerra carlista...) como exterior (presión de Alemania y Francia sobre las cuestiones dinásticas españolas, la independencia americana, la guerra del Pacífico, la de África...). La tradición y la historia se esgrimen para avalar el tránsito hacia una monarquía moderna, que ha de caminar hacia el ejercicio de una moralidad ejemplarizante (Andreu Miralles, 2011, 99), de ahí la pertinencia de abordar, desde la literatura, la lectura política de los entornos cortesanos medievales que el teatro decimonónico coloca en la palestra teatral de su tiempo. Y es que el discurso literario y espectacular de los dramas refrenda los postulados de los autores y les da voz, las polémicas periodísticas que se generan matizan las implicaciones ideológicas de los estrenos, el teatro avienta, en definitiva, las distintas líneas de fuerza que apuntalan, junto al de *nación*, el sentido de *patria*.

Cuando el protagonismo o coprotagonismo de este teatro político es femenino, el discurso patriótico que median las reinas medievales, el perfil del que las dotan los dramaturgos y las particularidades de su reescritura a partir de los respectivos modelos históricos que las sustentan trasladan a escena el reclamo de valores mayoritariamente conservadores, ya que, tanto en los textos revolucionarios de los liberales de izquierdas como en los moderados, las reinas personifican a la madre, a la esposa y a la guardiana virtuosa del honor de la patria, como ha de serlo la monarquía y, en primer lugar, la reina Isabel, al frente de la gran

familia que es la nación. Este extremo es el que afirman o cuestionan los dramas históricos de las reinas.

En los dramas ambientados en el tiempo de la minoría de edad de Enrique III y en la regencia de Catalina tras su muerte, son varias las reinas que suben a escena: Leonor, hija de Enrique II, infanta de Castilla y reina de Navarra por su matrimonio con Carlos III; Beatriz de Portugal, reina de Castilla tras su matrimonio con Juan I; Leonor de Alburquerque, esposa de Fernando de Antequera y reina de Aragón, y la propia Catalina de Lancaster, reina junto al Doliente y gobernadora de los reinos durante la menor edad de Juan II. Me voy a centrar en esta última, no solo por su relevancia literaria en el siglo XIX, sino porque se trata de un caso pertinente para ejemplificar las diferentes concepciones patrias que se asocian a un mismo personaje, en un mismo género y de forma simultánea en el tiempo⁴.

La corte de don Enrique el Doliente

La corte de don Enrique el Doliente es un drama poco conocido que su autor, Francisco María Servera (1826-1885), presenta a un grupo de intelectuales en Barcelona, en mayo de 1847. Se trata de su segunda obra teatral, escrita durante sus años de estancia en Barcelona como estudiante de Medicina. Recibe atención en prensa y una reseña de Joan Mañé i Flaquer en el *Diario de Barcelona* (20 mayo, 1847), al hilo de otros dos dramas sobre el mismo tema que se estrenan en el 47: *Don Enrique III*, de Ceferino Suárez Bravo y *El gabán del rey*, de Eusebio Asquerino y Gregorio Romero Larrañaga⁵.

⁴ Me refiero a dos de los cinco dramas enriqueños del 1847: *La corte de don Enrique el Doliente*, de Servera, leído para su representación en Palma y finalmente no editado ni representado; y a *Don Fernando el de Antequera*, de Vega, estrenado y publicado en Madrid, con pocos meses de diferencia con respecto al anterior. En adelante aludo a ellos referenciando acto (en romanos) y escena (en árabes), así como la página de la primera edición en el caso del texto editado.

⁵ Este último, precisamente, habría sido el pretexto para no llevar a escena la obra de Servera. Como él mismo señala, «Este drama titulado *La corte de don Enrique el Doliente* fue presentado a la empresa del teatro de Palma y leído por los principales actores; y de todos mereció una favorable acogida, pasándose

Se organiza en cuatro actos, en verso, y está protagonizado por un triángulo femenino que persigue distintos intereses. Leonor, la reina de Navarra, intriga a favor de los consejeros del joven rey Enrique para mantener sus privilegios. María, personaje sin refrendo histórico, es una condesa que seduce al rey, confabulada con la nobleza y con doña Leonor, para que el monarca repudie a su esposa y la ascienda al trono. Catalina de Lancaster, reina de Castilla, resulta vencedora en esta contienda y determina la consolidación definitiva de la corona que ostenta Enrique III.

El punto de partida del conflicto dramático es la mayoría de edad del rey, que supone el retorno a la corona de las rentas que la nobleza se había adjudicado durante la regencia y cuya gestión había ocasionado la miseria del pueblo. El arzobispo de Toledo se declara al frente de una conspiración que es, en realidad, una venganza, «la vuestra, / la de todos, pues la causa / que seguimos es común / y a todos su partido alcanza» (I, 1).

Además de armas y soldados, cuenta el bando rebelde con representantes en el Consejo de Castilla en número igual al de los defensores del rey. Los conspiradores no revisten su discurso de argumentos falaces que encubran su ambición; antes bien, desde los primeros versos del drama tanto Leonor de Navarra como los nobles y el clero que la secundan proclaman su interés personal en una causa que les dará la riqueza toda y el poder de Castilla. Sin embargo, la joven esposa del monarca, Catalina, obstaculiza sus intentos. De ahí que, para eliminar la influencia de la reina, doña Leonor trame un enredo amoroso con la ayuda de la condesa María, encargada de seducir al rey, doblegar su voluntad y

enseguida a la censura. Al mismo tiempo los señores don Gregorio R. Larrañaga y don Eduardo Asquerino, escogiendo el mismo hecho histórico que había servido de base al argumento de mi composición, escribieron un drama titulado *El gabán del rey*, que se estrenó en la corte y que se puso en escena poco después en el Teatro Principal de Barcelona. [...] Salió nuestro drama de las manos del censor político sin ningún inconveniente; pasó después a las de uno de los señores diputados protectores del Santo Hospital, el cual contestó: que puesto se habían representado ya tantos dramas de circunstancias, no convenía hacer lo mismo con el presente» (Servera, 1859: 293-294).

posibilitar que este deje el gobierno en manos de los conspiradores.

Estúñiga encarna en el drama la defensa del monarca y la necesidad de acotar el poder de la nobleza, que ha de servir a la corona y no al revés. Desde sus primeras intervenciones, denuncia claramente los propósitos de quienes conspiran para privar a Enrique de su hacienda. Sin ambages se expresa, primero, ante el arzobispo de Toledo, a quien desprecia por su ascendencia («Llévese el diablo al judío» [I, 2]) y reprocha por «meter cizaña», ser traidor e (irónicamente) «un buen español / que vuestros timbres honráis» (I, 2). Las ambiciones del partido del arzobispo son –en palabras de Estúñiga– una amenaza para la nación, alimentada y agitada por las monarquías vecinas:

ESTÚÑIGA: ¡Muy bien, nobleza...! Conservar pretendes
 las rentas que al monarca has usurpado
 y guerra torpe por doquier enciendes
 para mirarte en ellas afianzado.
 ¡Mas la errastes, pardiez! Porque en Castilla,
 do brotan sin cesar tantos traidores
 un soplo de lealtad radiante brilla
 que te aniquilará con sus fulgores.
 Y esa intrigante que, en nación ajena,
 de su esposo don Carlos divorciada,
 agita ansiosa la fatal cadena
 que tiene a nuestra patria aprisionada,
 pronto verá cuál rápido descende
 de su encumbrado rango y poderío.
 (I, 3).

Corona, nación y patria se asimilan en el drama y en el discurso de Estúñiga, que liga a la consolidación de la primera la suerte de las otras dos. Su percepción de los males que las amenazan es muy clara y cifra su origen en los desmanes de la regencia durante la minoría de Enrique, eco de la isabelina todavía reciente:

ESTÚÑIGA: [...] En esa guerra de intriga
 se ultrajó a la magestad,
 se manchó su noble trono,

del cetro se hicieron trizas
 y sobre de sus cenizas,
 con bastardo y vil encono,
 la hacienda se repartieron
 de un niño que era su rey;
 y en el libro de la ley
 con desparpajo escupieron.
 (I, 4).

Denuncia el Justicia del reino, en el conciliábulo de los nobles (llamados «diputados de Castilla») en el primer acto, la usurpación de bienes, el desprecio hacia la corona, la legitimación de las demasías en el Consejo y la conversión de este en un instrumento al servicio de intereses partidistas, «traidor a su rey / y al bienestar de los pueblos» (I, 5). La ambición nobiliaria habría sabido aprovechar la debilidad de la corona para enriquecerse a costa de impuestos excesivos que habrían generado pobreza y descontento:

ESTÚÑIGA: [...] Oíd: cuando a un Estado
 se le impone un tributo, es muy preciso
 tener exacto aviso
 de los medios que el reino en sí posee
 y recargar después a los lugares
 conforme a sus riquezas populares.
 Si la guerra o el tiempo han producido
 la miseria en el reino, el soberano
 y sus nobles entreguen al olvido
 la esplendidez y el lujo cortesano,
 hasta tanto que el reino que lo paga
 de esa escasez con su sudor se rehaga.
 (I, 6).

Es más: el discurso de Estúñiga es un aviso a navegantes sobre el futuro incierto de la sociedad que desatiende las demandas populares:

ESTÚÑIGA: [...] quiero una nobleza
 que respete los fueros de su rey,
 que incline, cual los pobres, la cabeza

ante el libro sagrado de la ley.
 Que deje de cobrar, por vida mía,
 las rentas reales que usurpado ha,
 rentas que gastan en nefanda orgía,
 y mendigando el rey en tanto va.
 El pueblo paga para dar al trono
 debida solidez y resplandor;
 mas sus tributos, con bastardo encono,
 repártense los nobles con furor.
 Fuerza es ya, padre, que tal farsa cese;
 de no, el audaz vasallo se alzará
 y a la nobleza, sí, mal que le pese,
 con su robusta planta pisará.
 (I, 11).

Las palabras del Justicia Mayor tienen una intención política clara para el receptor del drama en 1847. El entorno cultural progresista barcelonés que frecuenta (Gabriel, 2019), así como la sociedad catalana de esos años, en general, sufre las consecuencias de una importante crisis económica agravada por las impopulares medidas recaudatorias de los gobiernos moderados, a la que se suma la Guerra Carlista de 1846-1849. El alegato en contra de los tributos excesivos y los cantos de sirena políticos, que prometen orden a cambio de paz, coincide con el llamamiento que se hace desde la prensa en pro de la movilización anticarlista. Así,

Catalanes: [...] no os dejéis seducir por los halagos de los que cubiertos con una máscara hipócrita intentan sembrar la discordia y producir la ruina del país para enriquecerse a su costa y encumbrarse al poder, sin que en semejante caso hubiese para vosotros más perspectiva que la de sufrir nuevos males, y que repetir los sacrificios que ya otra vez exigieron de vosotros (Morales de Rada, 1847, 2439).

El rey no es insensible al alegato de Estúñiga y disuelve las cortes. Su reacción es especialmente virulenta en lo tocante al clero. No por anacrónico deja de ser efectista el alejamiento de la

Iglesia de los asuntos de Estado que exige el monarca castellano desde su tiempo de ficción en el siglo XIV:

REY: [...] Pastores de la Iglesia descarriados,
 marchaos al instante de mi corte
 e idos a guardar vuestros ganados.
 No os metáis, ilusos,
 desde hoy más en intrigas palaciegas,
 que esto es extraño a vuestros ministerios
 y mancha vuestro honor y buen criterio.
 (I, 7).

Sin embargo, todos los propósitos reales decaen ante la fascinación que el monarca siente por la condesa María, que conspira junto a los nobles. El propio Estúñiga se enfrenta al rey y denuncia el peligro de dejar el gobierno en manos de serviles y ambiciosos:

¡He aquí lo que son los reyes...!
 Sin paz a los leales dejan
 porque el bien les aconsejan;
 y, hollando las justas leyes
 que rigen a una nación,
 eligen por servidores
 a una turba de traidores
 cuyo norte es la ambición,
 porque con negro artificio
 y con servil inquietud
 les pintan como virtud
 lo que tan solo es un vicio.
 (II, 6).

Pese a todo, las razones que esgrime Estúñiga no son suficientes para abrir los ojos del monarca. Es aquí donde el drama inflexiona y convierte a Catalina en el auténtico artífice de la salvación del rey y, por ende, de Castilla. La reina habla mucho menos que el Justicia, sus intervenciones son notablemente menores en número, pero son sus actos, y no las palabras del buen vasallo, los que devuelven el equilibrio a la corona.

La caracterización de la dama es tópica y maniquea. No hay en ella doblez ni mancha. Estúñiga se refiere a ella como «ángel de amor» y «blanca paloma que el vuelo / detuvo con mano impura / esa fatal hermosura / que tu hermosura eclipsó» (I, 10) y el propio discurso de Catalina la dibuja como mujer enamorada de su esposo y doliente por el desamor, más enfocada hacia su sufrimiento personal que hacia su posición en el trono, al menos en el inicio de la acción. Sin embargo, cuando constata que María ha seducido al rey para doblegar su voluntad en beneficio de los conspiradores, renace en ella la razón de estado y sobrepone, a la de la mujer, la voz de la reina:

Hundid, señor, la aterradora saña
de esa pandilla que venderos quiere,
que el esplendor de la corona empaña. [...]

Y allí, entre el llanto de mi negro duelo,
cubierta de tristeza y de mancilla,
tendré, señor, al menos el consuelo
de haber salvado el trono de Castilla.
(II, 7).

Esta Catalina, monarca ante todo, antepone el bien de la patria, de la nación, del Estado al que se refería Estúñiga, a cualquier otra instancia: «Ved que antes que mi amor / el de la patria es primero. / Si por borrar su mancilla / es preciso perecer, / muera yo, infeliz mujer; / mas... que se salve Castilla!» (Servera, I, 9).

El protagonismo de la reina se pone de manifiesto en el desenlace de la obra. En las diferentes manifestaciones literarias de la leyenda del gabán de Enrique III se producen, habitualmente, dos banquetes: el de los nobles que alardean de su poder, de lo que es testigo el monarca, disfrazado, que les escucha⁶, y el que el rey ofrece al día siguiente, en el que se venga de los traidores. En

⁶ El rey asiste al banquete de los nobles disfrazado, por lo general de trovador o de pobre zagal. En este caso se coloca, junto a Estúñiga, en la puerta del palacio del arzobispo de Toledo, para escuchar de los conjurados el santo y seña que les reconoce como asistentes a la fiesta de Tenorio y traidores a la corona. Para las leyendas decimonónicas del gabán, véase Ribao Pereira, 2022.

ninguna de las reescrituras decimonónicas del episodio aparece Catalina, ya que el protagonismo pertenece solo al monarca, que restaura su autoridad frente a los usurpadores. Sin embargo, en el drama de Servera es la reina quien aparta a María de la corte, primero, y quien intercede ante el rey para salvar la vida de los nobles rebeldes, después, como la reina Isabel, que promulga indultos y revalida en sus empleos a miembros del ejército carlista al final de la contienda. De este modo, la de Lancaster invoca el pensamiento progresista y democrático de su época, en lo ideológico, al tiempo que se incorpora al legendario enriqueño como parte activa dentro del episodio del gabán, que tiene en este drama de 1847 una de sus más originales reescrituras.

Don Fernando el de Antequera

Bien diferente a esta Catalina de Lancaster, de discurso unívoco, constante en la lealtad y en el perdón, es la que apenas un mes antes sube a las tablas madrileñas y protagoniza otro drama del 47, *Don Fernando el de Antequera*, de Ventura de la Vega. La reina de esta pieza es insegura y vacilante. Ya no es la esposa del Doliente, sino su viuda y responsable de preservar los derechos al trono de su hijo Juan, niño aún, frente a las aspiraciones nobiliarias que prefieren en el trono al hermano del rey, Fernando de Aragón.

En su primera aparición, explica en voz alta las dudas que ella misma alberga sobre su propia capacidad para afrontar la regencia que le encomienda el testamento de su esposo. Pero pocas escenas después, al conocer las órdenes del corregente, el príncipe Fernando, a propósito de retomar la guerra con Granada, se subleva y encara sin complejos los prejuicios que pesan sobre ella y que buscan apartarla de la corona: es mujer, inexperta, débil y extranjera, como la propia reina María Cristina, la madre de Isabel II, exiliada desde 1840 (tras el golpe de Espartero) hasta 1844, y que en 1847, fecha en la que se representa este drama, vive en Madrid con su segundo esposo, el conde de Riansares, y controla grandes parcelas de la política española en connivencia con los sectores más moderados. Como exponen al de Antequera los cortesanos, a propósito de Catalina,

FADRIQUE: No ha nacido en Castilla, y esto basta.

CONDESTABLE: Débil mujer, ajena de experiencia,
de la corte y del trono retirada, en su misma flaqueza a
cada paso

un estorbo hallaréis. La envidia baja,
la torpe adulación, la sorda intriga,
monstruos que siempre en los palacios vagan,
presto os dividirán; y a pesar suyo
la harán al fin altiva y deslumbrada,
el placer de reinar, que hoy desconoce,
para ella sola ambicionar mañana.
Ni ella ni vos gobernaréis entonces.
(I, 5, 15).

Las armas que Catalina esgrime en defensa del pequeño Juan II son la fe, la ley y el amor que, desde la persona de su hijo, proyecta hacia el pueblo. Esta Catalina, madre-reina, a diferencia de la de Servera antepone la institución a cualquier otra necesidad patria, incluso a la defensa de las amenazas externas. Y por eso es atacada, por eso es contestada entre los suyos, como lo es María Cristina.

Su oponente ideológico en la obra es Fernando, que invierte la prelación de prioridades: «¡Primero es tener Castilla / y después tendremos rey!» (Vega, 1847, 38). El conflicto del drama se origina cuando, en aras de la paz, Catalina está dispuesta a abandonar Castilla con su hijo y abdicar el trono en su cuñado; pero vuelve a la duda, al arrepentimiento y, sin transición, a la euforia... La inestabilidad de su criterio hace bueno, por contraste, al de Antequera, que aboga por la necesidad de que el trono busque el sustento de los grandes y que se apoye, para ser fuerte, en las decisiones consensuadas de las cortes, libre de la influencia perniciosa de una madre débil, que, según Fernando, tan solo ha perjudicado los intereses de su hijo:

FERNANDO: [...] vos, ¡que sois su madre...!
 ¿Qué habéis hecho por él? Ceder medrosa,
 consentir en sacrílegos proyectos,
 llorar, huir, ¡quitarle la corona!
 (II, 16, 73-74).

En el último acto la reina deja de serlo para presentarse, ante el espectador, como uno más de los personajes femeninos enajenados que protagonizan los dramas históricos desde los años 30, víctimas de las intrigas y decisiones unilaterales de sus correspondientes masculinos:

REINA: [...] Si he cedido
 a vuestros ruegos sumisa,
 si la renuncia he firmado,
 si veis que estoy decidida
 a partir, ¿qué más queréis?
 Vuestro rencor necesita
 verter su sangre, ¡verdugos!
 [...] *Cae sin conocimiento en el sillón.*
 (III, 12, 102).

No es ella, sino la historia (el nombramiento de Antequera como rey de Aragón), quien hace rey a su hijo; y este gobernará, pese a las debilidades de la propia corona, porque la continuidad legítima de la misma ha de ser el punto de partida para el rescate, prioritario, de los intereses de Castilla.

El drama de Vega, como buena parte de los históricos de su tiempo, que hablan del presente desde el pretexto del pasado, no es ajeno a las tensiones políticas que dentro y fuera de España producen las distintas estrategias de los moderados para no perder su lugar de privilegio junto al trono de Isabel II. Las crisis de gobierno se suceden desde principios del 47. En marzo la reina entrega el poder político a los puritanos e inicia una serie de cambios que son recibidos y jaleados por los afines a la facción como la vuelta de Isabel a la libertad. El mito (y la falacia) de que la reina había estado hasta ese momento casi secuestrada y obligada a guardar silencio se alimenta en la calle, en el teatro, en la prensa (Burdíel, 2010, 196-197). En abril, en el mismo número en que

anuncia el estreno de *Don Fernando de Antequera, El Eco del Comercio* informa de cambios importantes en el organigrama de palacio:

La voluntad enérgica de la reina secundada por sus ministros responsables quiso acabar de emanciparse de la tutela en que esas influencias extralegales la habían tenido tanto tiempo separada de los pueblos que tantos sacrificios han hecho para mantenerla en el trono (6 abril, 1847, 2).

A partir de entonces, Isabel es aclamada allí donde va y se crece en ello, pero su impredecible conducta la lleva incluso a poner en riesgo la dignidad de la corona. Entre los políticos se habla abiertamente de que la reina no puede reinar (Burdíel, 2010, 197). La situación se complica y la «Cuestión de Palacio» (los amores de la reina y un cada vez más influyente general Serrano) se vuelve insostenible en el verano. Como si la realidad copiase a la ficción, los hechos parecen confirmar los temores que en el drama de Vega expresaban, meses antes, los personajes en corrillos cortesanos. Mencionaré un solo ejemplo: una carta de Pedro Egaña (rescatada por Burdíel en su biografía sobre Isabel II), ex intendente de palacio, pone encima de la mesa política la opción de

reunir al Parlamento, darle cuenta del acta de abdicación y fundados en ella y en lo que está pasando, que debía y debe suponerse efecto de los pocos años y experiencia de S. M., declarar temporalmente su incapacidad moral para el gobierno a lo cual se seguiría naturalmente el nombramiento de una Regencia a cuya cabeza estaría el rey (Burdíel, 2010, 207).

El aludido, Francisco de Asís, en el manifiesto de El Pardo del 6 de agosto del mismo año, se proclama ante los españoles como el príncipe que no ambiciona otra cosa que servir a España. En este manifiesto leemos sus palabras:

se equivocaron los malévolos, esperando, por mi anterior conducta modesta y apartada, que yo sería dócil instrumento o pasivo espectador de sacrílegas tramas [...]. Yo arrostraré todos los peligros cumpliendo mis deberes

para con Dios, para con mi patria y para con la reina
(Burdíel, 2010, 216).

Solo unos meses antes de estos hechos, Fernando de Antequera afirmaba, rotundo, en el drama:

No quiero que un tiempo venga
en que su ambición dorando
con mentidas apariencias,
príncipes usurpadores
invocar mi ejemplo puedan.
(II, 15, 70)

Lejos está Francisco de Asís de ser percibido por la opinión pública ni por los políticos como un nuevo Fernando de Aragón, pero está clara la voluntad de Ventura de la Vega, secretario particular de la reina Isabel precisamente hasta octubre de 1847, de encarnar en la reina Catalina a los débiles capaces de abandonar a su legítimo rey, a los oportunistas que buscan su propio beneficio con el pretexto de la incapacidad de la joven monarca, a quienes bajan la guardia ante el peligro de ser sometidos por aspirantes al trono ilegítimos o extranjeros (el propio Montpensier, cuñado de Isabel, sin ir más lejos). Por boca de Catalina hablan, en el drama, quienes supeditan el bien de Castilla (el de España, en el siglo XIX) a los intereses de la corona, incluida la propia María Cristina y el sector más reaccionario que la sustenta y ampara.

En *Don Fernando el de Antequera* la entronización final del adolescente Juan II, libre de la influencia materna, de la externa de su tío Fernando y de la del resto de tutores, supone una puerta de esperanza para la regeneración de Castilla y enaltece, en un paralelismo bastante evidente, y por lo mismo, a la también joven reina Isabel ante los ojos de sus fervientes seguidores.

Catalina de Lancaster, pervivencia teatral y declive

Catalina de Lancaster protagoniza, en el XIX, dramas históricos en los que encarna, como acabamos de ver, discursos de

diferente orientación. Sin embargo, a medida que avanza el siglo, el tratamiento anacrónico de los argumentos históricos, que el primer Romanticismo obviaba o justificaba en aras del fin superior que encarnaba la defensa del constitucionalismo, de la legitimidad dinástica de Isabel o del liberalismo político, se observa con reticencia y como marca de simplicidad creadora y populismo fácil. Buen ejemplo de ello es la postura de Mañé, liberal comprometido, quien defiende una independencia del arte y una desvinculación circunstancial del teatro que, en la práctica del medio siglo, sigue resultando difícil de llevar a cabo:

Lo hemos dicho una vez y lo repetiremos muchas: el poeta que invada el sagrado de la historia para halagar las pasiones populares, pagando tributo a las circunstancias del momento, merecerá nuestra reprobación; el que tal giro dé a sus obras desconoce su misión y el objeto de la literatura dramática; la prensa periódica ofrece ancho campo a los debates políticos; aquel es su verdadero terreno y allí puede hacerse gala de esos sentimientos de patriotismo e independencia que ahora tan agriamente censuramos (Mañé, 1847, 2444).

De hecho, en respuesta a los dramas históricos del 47 sobre las minorías de Enrique III y Juan II, que se escriben y publicitan con pocos meses de diferencia, Miquel i Roca incide en el desafortunado tratamiento de la historia de un teatro que, superada ya la exaltación romántica, diluye en el trasfondo ideológico sus bellezas formales:

Es, además, el gran defecto de nuestros autores el querer a todo trance y en toda ocasión mezclar en la acción de los dramas de otras épocas las mismas pasiones políticas que, por desgracia nuestra y de la España, hoy día miserablemente nos dividen, alterando un tanto los hechos históricos de aquella edad, para buscar minuciosamente un rasgo, una acción, una palabra que puedan interpretar a su favor. ¿Se busca con esto el satisfacer una pasión mezquina, la vanidad del momento, los efímeros aplausos de la muchedumbre o la satisfacción de una venganza? Pero el poeta creemos que debe mostrarse siempre superior a tanta

pequeñez [...]; y descender hasta hacerse eco de nuestras raquílicas reyertas es abdicar de su libertad e independencia por hacerse esclavo (Miquel i Roca, 1847, 79).

Y, sin embargo, el público sigue asistiendo a este tipo de representaciones, los dramaturgos acuden con insistencia a la historia y a la leyenda patrias para llevar a escena sus propias ideas políticas y las compañías confían en estos textos y en la capacidad de convocatoria de sus autores a la hora de escoger el repertorio para la temporada. Buena muestra de ello es el drama del 47 de Ventura de la Vega, que se representa en provincias y se repone en varias temporadas más (Ribao Pereira, 2021).

Ahora bien, poco a poco, a partir de 1860 las reinas dejan de protagonizar los dramas históricos y circunscriben su presencia al ámbito narrativo. Paralelamente, las damas de las cortes (Juana Mendoza, la ricahembra de Guadalajara, Leonor de Pimentel, María de Monroy...) toman el relevo escénico de las monarcas y, a través de reescrituras particulares de su ser histórico-legendario, se ofrecen al público como símbolos de una perfección moral tras la que se parapeta la honorabilidad y la armonía de sus casas y, por ende, la estabilidad y la unidad nacionales de las que hasta entonces habían hablado, en la escena, las reinas. La Gloriosa, la República y la Restauración en los años 70 colocarán el foco de interés teatral en otros campos y el discurso de la nación que se construye a la sombra del tiempo de las minorías en el medievo castellano de los Trastámara, omnipresente en la literatura española desde principios del XIX, desaparece poco a poco de las tablas.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Cecilio. (2010) *Historia de la literatura española. Hacia una literatura nacional 1800-1900*. Madrid. Crítica.

ÁLVAREZ JUNCO, José. (2001) *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid. Taurus.

ANDREU MIRALLES, Xavier. (2011) «Retratos de familia (nacional): discurso de género y de nación en las culturas liberales españolas de la primera mitad del siglo XIX». *Estudios sobre nacionalismo y*

nación en la España contemporánea. Ismael Saz Campos y Ferran Archilés Cardona (Eds.). Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. 79-111.

BURDIEL, Isabel. (2010) *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*. Madrid. Taurus.

CANTOS CASENAVE, Marieta y David Muñoz Sempere. (Eds.) (2022) *Otherness and National Identity in 19th-Century Spanish Literature*. Leiden. Brill.

CANTOS CASENAVE, Marieta. (Ed.) (2022) *Mitos e imaginarios literarios de España (1831-1879)*. Madrid. Iberoamericana Vervuert.

COMELLAS, Mercedes. (2022a) «La invención romántica del medioevo español: ideología y mito». *La invención romántica de la Edad Media. Representaciones del medioevo en el siglo XIX*. Mercedes Comellas (Coord.). Sevilla. Universidad de Sevilla. 11-46.

COMELLAS, Mercedes. (2022b) «La reivindicación romántica del medioevo español: ideología y mito». *La invención romántica de la Edad Media. Representaciones del medioevo en el siglo XIX*. Mercedes Comellas (Coord.). Sevilla. Universidad de Sevilla. 85-141.

COMELLAS, Mercedes. (2023) «La historia literaria en movimiento. Direcciones y contornos del discurso historiográfico entre la Ilustración y el Romanticismo». *Literatura para construir la nación. Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*. Mercedes Comellas (Ed.). Zaragoza. Prensas de la Universidad de Zaragoza. 9-29.

El Eco del Comercio. (1847) «Destituciones en Palacio». 6 abril. 2. 1847.

GABRIEL, Pere. (2019) «Política progressista i literatura: relacions d'escriptors mallorquins amb Barcelona el segle XIX: el cas de Francesc M. Servera i Jaume (1826-1885), metge de Sineu». *Ramon Llull en la literatura catalana del segle XIX: VI Seminari d'Estudis Catalans del Vuit-cents: Palma (Mallorca), 11 de novembre de 2016*. Damià Pons i Pons (Dir.). Palma. Lleonard Muntaner. 145-165

GEARY, Patrick. (2002) *The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe*. Princeton. Princeton University Press.

HAMANN, Elizabet *et al.* (Eds.) (2018) *La mitificación del pasado español. Reescrituras de figuras y leyendas en la literatura del siglo XIX*. Madrid. Iberoamericana, Vervuert.

KAMEN, Henry. (2020) *La invención de España: leyendas e ilusiones que han construido la realidad española*. Madrid. Espasa.

MAÑÉ I FLAQUER, Joan. (1847) «Teatro Principal». *Diario de Barcelona*. 140. 20 de mayo. 2442-2444.

MIQUEL I ROCA, Luis. (1847) «Correo». *El Fénix*. 106. 10 de octubre. 78-80.

MORALES DE RADA, Joaquín. (1847) «Orden General del 18 de mayo de 1847». *Diario de Barcelona*. 20 de mayo. 2438-2439.

NIETO SORIA, José Manuel. (2013) «Dos medievos para dos Españas: gestación y claves interpretativas». *Pasados apropiados. El medievalismo español del siglo XIX*. Julián M. Ortega Ortega y Rebeca Sanmartín Bastida (Eds.). Molina de Segura. Nausicaa. 15-41.

PAJARÍN DOMÍNGUEZ, Jorge. (2019) «La monarquía histórica en la literatura española del siglo XIX». *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates*. Mónica Moreno Seco (Coord.). Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 721-737.

RIBAO PEREIRA, Montserrat. (2021) «El rey Doliente en la encrucijada de 1847: *Don Enrique III*, de Ceferino Suárez Bravo, y *El gabán del rey*, de Gregorio Romero Larrañaga – Eusebio Asquerino, frente a frente». *Romance Notes*, 61.2. 287-298.

RIBAO PEREIRA, Montserrat. (2022) «La forja de un rey: la reescritura decimonónica de Enrique III el Enfermo. *Corte y poesía en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: lecturas y relecturas*. Antonio Chas Aguión (Ed.). Berlín. Peter Lang. 237-253.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (Coord.) (2013) *Temas literarios hispánicos*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. 2 vols.

SERVERA, Francisco. (1847) *La corte de don Enrique el Doliente*. Manuscrito. Barcelona. Biblioteca del Institut del Teatre.

SERVERA, Francisco María. (1850) *La huérfana de Barcelona*. Palma. Imprenta de Pedro J. Gelabert.

TORRECILLA, Jesús. (2016) *España al revés. Los mitos del pensamiento progresista (1790-1840)*. Madrid. Marcial Pons.

VEGA, Ventura de la. (1847) *Don Fernando el de Antequera*. Madrid. Repullés.