

# BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SEÑORAS DE CASTILLA: REINAS Y DAMAS  
TARDOMEDIEVALES EN LA LITERATURA PENINSULAR

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Reinas y damas de papel.  
Historia, reescritura y memoria de las mujeres medievales*

RIBAO, Montserrat. *Señoras de Castilla: reinas y damas tardomedievales en la literatura peninsular* – GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. *Estrella Tabera, del corral de comedias a la pantalla: La Estrella de Sevilla (1950), un guion cinematográfico inédito de Gonzalo Torrente Ballester* – VAIPOULOS, Katerina. *María de Molina y la leyenda de los Carvajales en La inocente sangre, de Lope de Vega* – FERRI COLL, José María. *El personaje de la dama noble en El alcázar de Sevilla del Duque de Rivas* – TWOMEY, Lesley K. *Constanza de Castilla (1364-1394): la reina que nunca reinó* – CHAS AGUIÓN, Antonio. *Oficiales y poetas en la curia: hacia la configuración de una corte poética en torno a Catalina de Lancaster* – LONDERO, Renata. *Ilícitas pasiones reginales: celos y envidias de Catalina de Lancaster e Isabel de Portugal en las tablas áureas* – RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Catalina de Lancaster en la escena española de 1847* – PERALTA GARCÍA, Beatriz. *Biografías noveladas de reinas e infantas de la Baja Edad Media en Portugal* – MARTÍN LÓPEZ, Rebeca. «Eterno modelo de madrastras»: *Juana Enríquez en la narrativa romántica española*

BIBLIOGRAFÍA

Año CII-2

Enero-Diciembre 2026

SANTANDER



# BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SEÑORAS DE CASTILLA: REINAS Y DAMAS  
TARDOMEDIEVALES EN LA LITERATURA PENINSULAR

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Reinas y damas de papel.  
Historia, reescritura y memoria de las mujeres medievales*

RIBAO, Montserrat. *Señoras de Castilla: reinas y damas tardomedievales en la literatura peninsular* – GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. *Estrella Tabera, del corral de comedias a la pantalla: La Estrella de Sevilla (1950), un guion cinematográfico inédito de Gonzalo Torrente Ballester* – VAIPOULOS, Katerina. *María de Molina y la leyenda de los Carvajales en La inocente sangre, de Lope de Vega* – FERRI COLL, José María. *El personaje de la dama noble en El alcázar de Sevilla del Duque de Rivas* – TWOMEY, Lesley K. *Constanza de Castilla (1364-1394): la reina que nunca reinó* – CHAS AGUIÓN, Antonio. *Oficiales y poetas en la curia: hacia la configuración de una corte poética en torno a Catalina de Lancaster* – LONDERO, Renata. *Ilícitas pasiones reginales: celos y envidias de Catalina de Lancaster e Isabel de Portugal en las tablas áureas* – RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Catalina de Lancaster en la escena española de 1847* – PERALTA GARCÍA, Beatriz. *Biografías noveladas de reinas e infantas de la Baja Edad Media en Portugal* – MARTÍN LÓPEZ, Rebeca. «Eterno modelo de madrastras»: *Juana Enríquez en la narrativa romántica española*

BIBLIOGRAFÍA

Año CII-2

Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

## BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.

Han dirigido esta revista: Miguel Artigas Ferrando (1919-1929). - José María de Cossío y Martínez-Fortún (1930-1931). - Enrique Sánchez-Reyes (1932-1956). - Ignacio Aguilera y Santiago (1957-1976). - Manuel Revuelta Sañudo (1977-1994). - Xavier Ajenjo Bullón (1995-2000). - Lourdes Royano Gutiérrez (2001-2004). – José Manuel González Herrán (2005-2022).

Directora: Raquel Gutiérrez Sebastián.

Editor: Borja Rodríguez Gutiérrez.

Coordinadora de reseñas: Sandra G, Rodríguez

Consejo de redacción: Teodosio Fernández, Salvador García Castañeda, José Manuel González Herrán, Enrique Rubio Cremades y Germán Vega García-Luengos.

Entidad editora: Sociedad Menéndez Pelayo. Casa-Museo de Menéndez Pelayo.  
C/Gravina, 4. 39001. Santander.

El Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo ha obtenido el Sello de Calidad FECYT (2025), así como la Mención de Buenas Prácticas en Igualdad de Género. Está incluido en la European Diamond Capacity Hub. Está indexado en las siguientes bases de datos: SCIMAGO JOURNAL RANKS (SJR): Q1. SCOPUS. DIALNET (Universidad de la Rioja). ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades). LLBA (Linguistic and Language Behaviour Abstracts). MLA BIBLIOGRAPHY (Modern Languages Association). PIO (Periodical Index Online).

Correo electrónico: [boletin@sociedadmenendezpelayo.es](mailto:boletin@sociedadmenendezpelayo.es)

© Sociedad Menéndez Pelayo

Todos los textos de este volumen son propiedad de sus respectivos autores, que han cedido su publicación al *BBMP*. En consecuencia, no podrán ser reproducidos (en ningún formato) sin el permiso expreso tanto de sus autores como del *BBMP*.

Depósito Legal: 173 - 1972

ISSN 006-1646

Esta revista se publica gracias al apoyo de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.

## Consejo Editorial

Carmen Alfonso (Universidad de Oviedo). Begoña Alonso Monedero (Universidad de Salamanca). Montserrat Amores (Universidad Autónoma de Barcelona). Irene Andres Suárez (Université de Neuchâtel). Ana Isabel Ballesteros (Universidad San Pablo CEU). Ana L. Baquero Escudero (Universidad de Murcia). Susana Bardavío Estevan (Universidad de Burgos). Carmen Becerra Suárez (Universidad de Vigo). Carmen Benito-Vessels (University of Maryland). Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo). Peter Bly (Queens University, Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes 2). Enrique Campuzano (Sociedad Menéndez Pelayo). Marieta Cantos Casenave (Universidad de Cádiz). Antonio Carreño (Brown University). Mariateresa Cattaneo (Università degli Studi di Milano). Carolina Carvajal (Pontificia Universidad Católica de Chile). Gema Cienfuegos (Universidad de Valladolid). Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla). Luzdivina Cuesta (Universidad de León). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Alexia Dotras Bravo (Instituto Politécnico de Bragança). Ángeles Encinar (Saint Louis University). Pilar Espín (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Helena Establier (Universidad de Alicante). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Manuel Estrada (Universidad de Cantabria). Ángeles Ezama (Universidad de Zaragoza). Esther Fernández (Rice University). Jose María Ferri Coll (Universidad de Alicante). Eva Flores (Universidad de Córdoba). Ana María Freire López (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Ricardo de la Fuente Ballesteros (Universidad de Valladolid). Víctor García de la Concha (Universidad de Salamanca). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Raúl Gómez Samperio (Sociedad Menéndez Pelayo). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Ana González Tornero (Universidad de Barcelona). Luis González del Valle (Temple University). Richard Hitchcock (University of Exeter). Mariela Insúa (Universidad de Navarra). Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo). Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid). Elena Jiménez García (Universidad de Valladolid). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Susana Liso (Missouri Southern State University). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail). María Luisa Lobato (Universidad de Burgos). Renata Londero (Università degli studi di Udine). Miriam López Santos (Universidad de León). Remedios Mataix (Universidad de Alicante). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). Alma Mejía González (Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa). Martha Elena Munguía Zatarain (Universidad Veracruzana). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Rosa Navarro Durán (Universidad de Barcelona). Joan Oleza (Universidad de Valencia). Marta Palenque (Universidad de Sevilla). Cristina

Patiño Eirín (Universidad de Santiago de Compostela). Susan Paun (Denison University). Emitas Penas Varela (Universidad de Santiago de Compostela). Ana Peñas Ruiz (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Montserrat Ribao Pereira (Universidad de Vigo). Blanca Ripoll Sintes (Universidad de Barcelona). Yolanda Romanos (Universidad de Salamanca). María Dolores Romero López (Universidad Complutense de Madrid). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Miguel Ángel Sánchez Gómez (Universidad de Cantabria). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidade de Vigo). Virginia Trueba Mira (Universidad de Barcelona). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Eva Valero Juan (Universidad de Alicante). Noël Valis (Yale University). Sara Velázquez García (Universidad de Salamanca). Anthony Zahareas (University of Minnesota)

## Índice

- Reinas y damas de papel. Historia, reescritura y memoria de las mujeres medievales** 11-14  
*Raquel Gutiérrez Sebastián*
- Señoras de Castilla: reinas y damas tardomedievales en la literatura peninsular** 15-20  
*Montserrat Ribao Pereira*
- Estrella Tabera, del corral de comedias a la pantalla. *La Estrella de Sevilla* (1950) un guion cinematográfico inédito de Torrente Ballester** 21-41  
*José Manuel González Herrán*
- María de Molina y la leyenda de los Carvajales en *La inocente sangre*, de Lope de Vega.** 43-67  
*Katerina Vaiopoulos*
- El personaje de la dama noble en *El Alcázar de Sevilla* del Duque de Rivas** 69-97  
*José María Ferri Coll*
- Constanza de Castilla (1364–1394): la reina de Castilla que nunca reinó** 99-145  
*Lesley K. Twomey*
- Oficiales y poetas en la curia: hacia la configuración de una corte poética en torno a Catalina de Lancaster** 147-187  
*Antonio Chas Aguón*

**Ilícitas pasiones reginales: celos y envidias de Catalina de Lancaster e Isabel de Portugal en el escenario áureo** 189-214  
*Renata Londero*

**Catalina de Lancaster en la escena española de 1847** 215-235  
*Montserrat Ribao Pereira*

**Biografías noveladas de reinas e infantas de la Baja Edad Media peninsular** 237-257  
*Beatriz Peralta García*

**«Eterno modelo de madrastras»: Juana Enríquez en la narrativa romántica española** 259-294  
*Rebeca Martín López*

## **BIBLIOGRAFÍA**

***Desde el cadalso. Don Álvaro de Luna en la poesía narrativa del siglo XIX. Estudio y edición de textos.*** Fátima Codeseda Troncoso 297-302  
*Ioannis Mylonás-Ojeda*

***Ni pocas ni cobardes. Monólogos nuevos para voces de otro tiempo.*** Montserrat Ribao Pereira (coord.) 303-305  
*María del Carmen Rodríguez Lorenzo*

***Catherine of Lancaster and her Religious Court Poets.*** Lesley K. Twomey 307-312  
*Antonio Chas Aguión*

## **REINAS Y DAMAS DE PAPEL. HISTORIA, REESCRITURA Y MEMORIA DE LAS MUJERES MEDIEVALES**

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN  
*Universidad de Cantabria*  
ORCID: 0000-0002-1170-6098

Los trabajos reunidos en este volumen del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* permiten volver sobre una de las cuestiones centrales de la teoría literaria: la literatura como espacio de reescritura. Lejos de entenderse como mera reproducción de materiales heredados, la reescritura constituye un proceso complejo de apropiación, reinterpretación y resignificación de textos, personajes y motivos culturales que cada época reactiva conforme a sus propias inquietudes ideológicas, estéticas e históricas.

En este sentido, las reinas y damas tardomedievales que protagonizan estas páginas no son únicamente figuras históricas rescatadas del pasado, sino construcciones culturales sometidas a sucesivas operaciones de lectura y reescritura desde la Baja Edad Media hasta la contemporaneidad, como hace notar en su nota introductoria la coordinadora del volumen, Montserrat Ribao Pereira, a quien desde estas páginas agradezco vivamente su incesante trabajo en este monográfico.

La noción de reescritura, estrechamente vinculada a la teoría de la intertextualidad formulada por Julia Kristeva, parte de la idea de que todo texto se construye como mosaico de citas y de

que toda obra se halla en diálogo con otras anteriores. A partir de las formulaciones de Bajtín sobre el dialogismo, Kristeva entendió el texto literario como un espacio de absorción y transformación de otros textos y Gérard Genette desarrolló posteriormente esta perspectiva en *Palimpsestes* (1982), obra en la que definió la hipertextualidad como toda relación que une un texto, el hipertexto, con un texto anterior, el hipotexto. Precisamente esa dinámica hipertextual es la que articula buena parte de los estudios aquí reunidos: las crónicas medievales, el romancero, el teatro áureo, el drama romántico, la novela histórica contemporánea o el guion cinematográfico aparecen como eslabones sucesivos de una larga cadena de reescrituras.

Desde esta perspectiva, el volumen puede leerse también como una cartografía de las diversas formas de reescritura de la memoria medieval femenina en la literatura peninsular. Algunos trabajos examinan la construcción cronística e historiográfica de determinadas figuras regias y estudian los mecanismos mediante los cuales la escritura histórica modeló paradigmas de legitimidad, prudencia política o autoridad femenina. Otros analizan la transformación de esos materiales en materia dramática y ficcional y muestran el tránsito desde la crónica medieval hasta el teatro áureo, el drama romántico o las recreaciones audiovisuales contemporáneas. Un tercer conjunto de estudios se ocupa de las reformulaciones modernas y actuales del imaginario medieval, particularmente a través de la novela histórica y de las nuevas perspectivas críticas vinculadas a los estudios de género, la memoria cultural y el *queenship*.

Esta diversidad de aproximaciones permite comprobar que las mujeres medievales no sobreviven únicamente como personajes históricos, sino como construcciones simbólicas sometidas a continuos procesos de reinterpretación cultural. Cada época reescribe esas figuras conforme a sus propios horizontes ideológicos y estéticos: la crónica las convierte en modelos políticos; el teatro las dramatiza; el romanticismo las transforma en emblemas nacionales y sentimentales; la crítica contemporánea revisa, problematiza y desmonta las lecturas heredadas. El resultado es un complejo entramado de textualidades sucesivas

donde historia, memoria y ficción aparecen inseparablemente unidas.

Resulta especialmente significativo que muchos de los trabajos del volumen se sitúen en el espacio de intersección entre historia y ficción, uno de los territorios más fértiles de la reescritura literaria moderna. Ya Menéndez Pelayo advirtió repetidamente que las letras españolas habían construido una parte esencial de su imaginario nacional a partir de la recreación literaria de episodios históricos medievales.

Esa atención a la transmisión y metamorfosis de los materiales medievales atraviesa igualmente numerosos trabajos publicados en la historia de nuestra revista, particularmente aquellos dedicados al romancero, la historiografía literaria y la fortuna moderna de la literatura medieval.

En este sentido, no deja de ser revelador también que el romanticismo ocupe un lugar central en este volumen. Como mostró el propio Menéndez Pelayo, la Edad Media fue uno de los grandes depósitos simbólicos de la imaginación nacional. La recuperación romántica del romancero y de las crónicas medievales no respondió únicamente a un interés arqueológico o erudito, sino a la necesidad de construir un relato histórico y sentimental de la nación. El medioevo se transformó así en un repertorio de símbolos políticos, conflictos dinásticos, héroes trágicos y figuras femeninas susceptibles de ser reinterpretadas desde las tensiones ideológicas contemporáneas.

En este proceso interviene además otro fenómeno fundamental: la reescritura de la propia historiografía. Muchos de los textos analizados no adaptan directamente acontecimientos históricos, sino relatos previos ya textualizados en crónicas, romances o dramas. Se produce así una cadena de mediaciones donde cada nuevo texto relee no solo la historia, sino las interpretaciones anteriores de esa historia. La literatura medieval es, en consecuencia, un palimpsesto continuamente reactivado.

Especial interés adquiere, dentro de este marco, la relación entre reescritura y perspectiva de género. Varias contribuciones del volumen ponen de manifiesto cómo las figuras femeninas medievales han sido sometidas a procesos de idealización,

demonización o instrumentalización ideológica. Frente a ello, las aproximaciones actuales, en particular los estudios de *queenship*, realizan una nueva reescritura crítica destinada a desmontar tópicos heredados y a recuperar la complejidad política de estas figuras.

La propia diversidad metodológica de los trabajos reunidos confirma la amplitud y vigencia de los estudios sobre reescritura. Desde la adaptación cinematográfica hasta la reformulación contemporánea de la novela histórica, el volumen muestra cómo las figuras medievales continúan generando nuevas textualidades y nuevos imaginarios culturales. La reescritura aparece así no como fenómeno marginal, sino como una de las formas esenciales de supervivencia de la tradición literaria.

En el horizonte intelectual del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, esta atención a los procesos de transmisión, refundición y reescritura de la tradición tiene una especial relevancia. Desde sus orígenes, nuestra revista ha sido un espacio privilegiado para el estudio de las continuidades entre la cultura medieval y la literatura moderna, así como para el análisis de la persistencia de motivos, géneros y formas históricas en la tradición hispánica. No resulta extraño, por tanto, que este volumen dialogue de manera natural con algunas de las líneas de investigación más fértiles de la historia de la revista y, al mismo tiempo, con la propia concepción menendezpelayista de la literatura como tradición viva y dinámica.

Los estudios aquí reunidos muestran, en definitiva, que la Edad Media literaria no constituye un territorio clausurado del pasado, sino un sistema cultural en permanente reactivación simbólica. Las figuras femeninas que recorren estas páginas sobreviven porque han sido incesantemente reinterpretadas por cronistas, dramaturgos románticos, novelistas, cineastas y críticos contemporáneos, y porque cada nueva reescritura proyecta sobre ellas las preguntas fundamentales de su propio tiempo.

En esto radica, probablemente, una de las principales contribuciones de este volumen, la demostración de que toda tradición literaria perdura no por la conservación inmóvil de sus textos, sino por su capacidad de generar nuevas lecturas, diferentes apropiaciones y nuevas formas de memoria cultural. Allí donde la

literatura vuelve sobre la Edad Media, no restituye simplemente el pasado: vuelve a imaginarlo, lo discute y lo transforma en una forma crítica de conciencia histórica.



## **SEÑORAS DE CASTILLA: REINAS Y DAMAS TARDOMEDIEVALES EN LA LITERATURA PENINSULAR**

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

Muchos de los nombres propios femeninos que llegan desde la Edad Media hasta nosotros lo hacen a través de las relecturas de que han sido objeto a lo largo de los siglos. Las reinas, su círculo cortesano, las validas, las nobles que pugnan por el poder o son víctimas de las intrigas en que participan constituyen núcleos de interés en la historia literaria española. De la crónica al neomedievalismo contemporáneo, las damas tardomedievales han sido símbolos mutables: garantes de la legitimidad dinástica, víctimas trágicas del poder o emblemas de resistencia y agencia política. Su presencia no responde únicamente a la evocación histórica, sino a una dialéctica continua entre pasado y presente, donde la literatura actúa como espacio de negociación de la autoridad femenina. En el marco actual de los estudios culturales y de género, estas figuras ofrecen, además, un campo fértil para reexaminar la historia literaria de España desde una perspectiva que combina análisis textual, teoría política y memoria cultural. En este sentido, *Señoras de Castilla: reinas y damas tardomedievales en la literatura*

*peninsular* analiza, desde una perspectiva amplia, tanto cronológica como estética, genérica y metodológica, la representación y la relevancia literaria de reinas y señoras de la Baja Edad Media en la literatura peninsular, producida desde el siglo XV hasta la actualidad<sup>1</sup>.

Desde el punto de vista cronológico de las protagonistas, el primer acercamiento al tema es el que ofrece José Manuel González Herrán, que aborda la reescritura cinematográfica de una dama sevillana objeto del amor de Sancho IV. El artículo estudia el guion inédito *La Estrella de Sevilla* (1950), escrito por Gonzalo Torrente Ballester y José Antonio Nieves Conde, adaptación del drama homónimo del Siglo de Oro atribuido a Lope de Vega. El proyecto fue prohibido por la censura franquista y la película no llegó a rodarse. En el texto teatral, la dama Estrella Tabera aparece principalmente como figura pasiva, víctima de los acontecimientos y del conflicto desencadenado por el deseo del rey y por el asesinato de su hermano. En cambio, el guion amplía su importancia escénica y la convierte en un personaje más activo y autónomo.

A la esposa de Sancho IV, la tres veces reina María de Molina, dedica su trabajo Katerina Vaiopoulos, que estudia la representación de esta señora de Castilla en *La inocente sangre*, de Lope de Vega, obra en la que María destaca como emblema de la prudencia en la autoridad. Aunque su presencia escénica en esta pieza es breve, Lope la dibuja como una figura fundamental, que detiene la guerra civil entre su hijo Fernando IV y el tío de este, Alfonso de la Cerda. Mediante un discurso retórico sólido, la soberana convence a los contendientes de someter sus disputas a un arbitraje legal y de priorizar la paz interna y la unión contra el enemigo común. Lope utiliza a María de Molina para plasmar un modelo de buen gobierno, caracterizado por la sensatez, la mediación diplomática y la firmeza en la legitimidad dinástica.

José María Ferri Coll examina la configuración literaria del personaje de la dama noble en el entorno de las mujeres de Pedro I,

---

<sup>1</sup> Este volumen es resultado del proyecto de I+D+i PID2022-136346NB-I00, financiado por MCIU/ AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER, UE. Agradezco a la dirección de la revista las facilidades prestadas para la publicación de este monográfico.

bisnieto de María de Molina, en concreto en *El Alcázar de Sevilla* de Ángel de Saavedra. El análisis aborda específicamente la representación de cuatro figuras femeninas: doña Blanca de Borbón, doña María de Padilla, doña Aldonza Coronel y doña Beatriz de Castilla. En el caso de Blanca de Borbón, se estudia su configuración como víctima trágica del monarca. María de Padilla recibe el tratamiento más complejo: Rivas la presenta como figura central, dotada de belleza, entendimiento y sensibilidad moral, convertida en contrapunto humanizador frente a la crueldad del rey. Aldonza Coronel, en cambio, aparece desdibujada y subordinada a la caracterización psicológica de Pedro I, mientras que la infanta Beatriz de Castilla adquiere valor simbólico en la escena del asesinato del medio hermano del rey, Fadrique, en la que la presencia de la dama intensifica la crueldad del episodio.

La muerte de Pedro I en Montiel, a manos de Enrique de Trastámara, gemelo de Fadrique e hijo de Alfonso IX con Leonor de Guzmán, origina un cambio de dinastía. Lesley Twomey analiza la figura histórica y cultural de Constanza de Castilla (1364–1394), hija del rey Pedro y esposa de Juan de Gante, con el objetivo de reconstruir su trayectoria vital a través de fuentes manuscritas, crónicas y testimonios literarios. El estudio parte de la constatación de que Constanza es un personaje relativamente olvidado tanto en la historiografía castellana como en la inglesa, pese a su relevancia en las relaciones políticas entre Castilla e Inglaterra en el siglo XIV. Uno de los aspectos que reconstruye este artículo es la vida cotidiana de la duquesa de Lancaster a partir de los registros domésticos de Juan de Gante, que documentan la organización de su casa, su residencia en Inglaterra y los preparativos del nacimiento de su hija, Catalina de Lancaster, llamada a reconciliar definitivamente a los partidarios de su abuelo Pedro y a los Trastámara que se imponen tras la guerra civil.

A Catalina, reina de Castilla por su matrimonio con Enrique III (el Doliente), nieto de Enrique II (el Fratricida), prestan atención, desde géneros y perspectivas diversas, varios trabajos. El de Antonio Chas Aguión analiza el papel de Catalina de Lancaster como promotora activa de una corte poética en Castilla a inicios del siglo XV, más allá de su visión tradicional de mera receptora pasiva de

versos. El autor utiliza el *Cancionero de Baena* y fuentes documentales para identificar a diversos oficiales y nobles vinculados profesionalmente a su curia. Figuras como Juan García de Soria, Álvaro de Cañizares o Juan de Guzmán son reivindicados como parte de este círculo de mecenazgo literario. La investigación destaca cómo la promoción social y administrativa en la corte facilitó el surgimiento de la poesía cortesana castellana. Catalina actuó como un elemento catalizador e impulsor de letrados que integraron redes de poder y creación literaria hasta ahora poco conocidas. El estudio permite comprender mejor el contexto áulico y la verdadera dimensión de los llamados «poetas menores» del siglo XV.

El artículo de Renata Londero estudia la representación dramática de las pasiones regias —especialmente los celos y la envidia— en el teatro del Siglo de Oro a través de la figura femenina de Catalina de Lancaster y de Isabel de Portugal, su nuera, segunda esposa de Juan II. El estudio examina cómo estas soberanas medievales son reinterpretadas en comedias áureas de dramaturgos como Salucio del Poyo, Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina y Blas Fernández de Mesa. Catalina, tradicionalmente presentada como soberana prudente y virtuosa, aparece dominada por los celos solo en un número reducido de piezas. En cambio, Isabel de Portugal se convierte en el modelo dramático de reina celosa, intrigante y envidiosa, rasgo acentuado por su origen extranjero y por su papel en las tensiones políticas de la corte castellana. El artículo examina asimismo la función dramática de varias damas vinculadas a estas soberanas y víctimas de sus rivalidades sentimentales o políticas, entre ellas María de Albornoz, Juana de Pimentel, Aldonza de Mendoza y Beatriz de Silva. Estas figuras permiten observar cómo el teatro aurisecular articula las relaciones entre poder, afectos y jerarquías cortesanas a través de personajes femeninos.

También sobre Catalina de Lancaster en el teatro, en este caso decimonónico, escribe Montserrat Ribao Pereira, que examina la instrumentalización de la figura de Catalina de Lancaster en el drama romántico de mediados del siglo XIX como un reflejo de las crisis monárquicas de la época de Isabel II. La investigación compara dos dramas de 1847: en la obra de Servera, Catalina

encarna la virtud y el patriotismo, mientras actúa como salvadora del trono frente a la corrupción nobiliaria. Por el contrario, en la pieza de Ventura de la Vega, la reina es retratada como una figura insegura y vacilante, en una crítica velada a la influencia política de la regente María Cristina. El artículo destaca cómo el pasado medieval sirve a los dramaturgos para construir una simbología nacional y debatir sobre la legitimidad del poder.

Otra hija del duque de Gante, medio hermana de Catalina, se convierte en reina de Portugal al contraer matrimonio con Juan I de Avis. A esta y a otras reinas lusas, cuya historia se entrelaza con la de Castilla durante toda la Edad Media, se refiere el artículo de Beatriz Peralta, que analiza la reformulación contemporánea de la novela histórica en Portugal a partir del fenómeno editorial de las biografías noveladas de Isabel Stilwell. La autora estudia cómo Stilwell ha rescatado a figuras femeninas de la Baja Edad Media, como Felipa de Lancaster o Inés de Castro, pero también Isabel de Aragón (a Rainha Santa), Isabel de Borgoña o Leonor Teles, entre otras, para convertirlas en protagonistas de relatos de gran éxito popular, que suelen ofrecer una visión conservadora y tópica, donde el rigor histórico es limitado y los personajes quedan encasillados en imágenes tradicionales del imaginario popular.

A las damas castellanas en la corona de Aragón remite el trabajo de Rebeca Martín López, que aborda la figura de Juana Enríquez, nieta de Juana de Mendoza, la Ricahembra de Guadalajara, esposa de Juan II de Aragón (sobrino de Catalina de Lancaster) y madre de Fernando II de Aragón, el Católico. Este artículo analiza cómo la literatura y la historiografía del siglo XIX construyen una imagen difamatoria de Juana Enríquez y la dibujan como el eterno modelo de madrastras. A través de obras de autores como Quintana o Amado Larrosa se perpetua la visión de una reina ambiciosa, malvada y responsable del infortunio —e incluso del supuesto envenenamiento— de su hijastro, el príncipe de Viana. Esta caracterización romántica responde a una agenda liberal que utiliza a los reyes medievales como espejo de los peligros del absolutismo. No obstante, la investigación actual, desde la perspectiva de la *Queenship*, desmiente estos tópicos y revela a Juana

como mediadora política hábil y gobernante eficaz, que trabajó en estrecha coordinación con Juan II.

De estos nueve trabajos se concluye que las reinas y damas de la Baja Edad Media no son figuras estáticas de la historiografía, sino símbolos dúctiles cuya representación literaria ha servido, desde el siglo XV hasta la actualidad, como un espacio de negociación de la autoridad femenina. Las investigaciones actuales rescatan su papel como mediadoras políticas hábiles, gobernantes eficaces y promotoras activas de la cultura, que, como en el caso de Catalina de Lancaster, impulsan redes de poder y círculos de mecenazgo literario poco estudiados hasta ahora.

En definitiva, los artículos que aquí se ofrecen integran el análisis textual con la memoria cultural para ofrecer una visión renovada de las *Señoras de Castilla*, que trasciende los tópicos y reivindica la complejidad política y la relevancia literaria de las mujeres que articularon la corte castellana en el tránsito a la modernidad.

## **ESTRELLA TABERA, DEL CORRAL DE COMEDIAS A LA PANTALLA: *LA ESTRELLA DE SEVILLA* (1950), UN GUIÓN CINEMATográfico INÉDITO DE GONZALO TORRENTE BALLESTER**

José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN  
*Universidade de Santiago de Compostela*  
ORCID: 0000-0001-9049-2296

### **Resumen:**

En enero de 1950 Gonzalo Torrente Ballester y José Antonio Nieves Conde presentan a la censura su guion cinematográfico *La Estrella de Sevilla* («según el drama de Lope de Vega»), que es prohibido en marzo. A partir de una copia del original mecanografiado de ese guion inédito, este artículo analiza el tratamiento del personaje que le da título, mostrando cómo se modifica su carácter, comportamiento y función, en relación con el drama original.

### **Palabras clave:**

*La Estrella de Sevilla*. Gonzalo Torrente Ballester. Drama. Guion cinematográfico. Personaje.

### **Abstract:**

In January 1950, Gonzalo Torrente Ballester and José Antonio Nieves Conde submitted their film script *La Estrella de Sevilla*

(«according to the drama of Lope de Vega») to the censorship, which was banned in March. From a copy of the typed original of that unpublished script, this article analyzes the treatment of the character that gives it title, showing how its character, behavior and function are modified in relation to the original drama

### **Key Words**

*La Estrella de Sevilla*. Gonzalo Torrente Ballester. Drama. Film script. Character

*Para Álex*

El 22 de agosto de 2021 la compañía teatral «Vikings Company» estrenaba en el Teatro Corral Cervantes, en Madrid, su espectáculo *La Súper Estrella de Sevilla*, escrito, dirigido e interpretado por la actriz Vicky Mendizábal<sup>1</sup>; definido como «un remake de *La Estrella de Sevilla* de Lope de Vega en tono cómico y para todos los públicos», este era su argumento:

En nuestra versión, el Rey se transforma en un director de cine que se encapricha de la actriz protagonista de su nueva película, Estrella Tavera. Mediante artimañas, y con la ayuda de su mano derecha, Natilde, el Rey consigue acceder a los aposentos de Estrella, lo que provoca un enfrentamiento con Busto Tavera, hermano de Estrella y regidor del set de rodaje. El Rey ordena el asesinato de Busto, y le hace el encargo a Sancho Ortiz de las Roelas, actor protagonista de su película.

(Paréntesis: Sancho y Estrella se aman y están prometidos, y además Sancho y Busto son amigos del alma).

---

<sup>1</sup> Según me informa esta, el espectáculo se representó posteriormente (abril de 2022, agosto, septiembre y octubre de 2023) en otras localidades.

Cuando Sancho conoce que debe matar a quien ha de convertirse en su cuñado, se debate entre el amor y la fidelidad a su jefe, a su profesión.<sup>2</sup>

Aunque no he tenido ocasión de ver ese curioso *remake* del drama de Lope (¿o de Andrés de Claramonte?<sup>3</sup>), quiero recordarlo aquí como un curioso traslado de aquella historia, si no a la pantalla, al «mundo del cine». Traslado que (este sí a la pantalla) Gonzalo Torrente Ballester intentó –sin conseguirlo– hace setenta y cinco años.

Fue en enero de 1950, cuando el escritor ferrolano firmaba (con José Antonio Nieves Conde, que habría de dirigir la película) un guion titulado *La Estrella de Sevilla*<sup>4</sup>; dos meses después, tras un complicado proceso ante la censura que explico en otro lugar (González Herrán: 2025), el proyecto no fue autorizado y, por lo tanto, la película no llegó a rodarse.

Dado que en ese trabajo expongo con detalle las características y contenido de aquel aquí me limitaré a mostrar cómo en este, a partir del drama original, se modifica –en su carácter, comportamiento y función– el personaje que da título a

---

<sup>2</sup> Transcribo la sinopsis que figura en <https://www.redescena.net/espectaculo/38716/la-super-estrella-de-sevilla/> y que corrijo según la versión que me proporciona la directora de la compañía teatral.

<sup>3</sup> No me detendré aquí en la debatida cuestión de su autoría; me remito, como mínima recomendación bibliográfica, a los artículos de Rodríguez López-Vázquez, 1983 y Oleza Simó, 2001. Para profundizar en el debate, sugiero la consulta de la tesis doctoral de Nàdia Revenga, especialmente su epígrafe 1.4., «La autoría de la obra» (Revenga García, 2021, 45-82).

<sup>4</sup> La portada del ejemplar mecanografiado que se guarda en el Archivo General de la Administración (signatura AGA, 21,05235), reza así: «LA ESTRELLA DE SEVILLA» / (Según el drama de Lope de Vega) / Adaptación y diálogos: GONZALO TORRENTE BALLESTER / Guión y dirección: JOSÉ A. NIEVES-CONDE / Madrid, Enero 1950. Debo la noticia y copia de ese ejemplar al profesor Alonso Nogueira, de Brooklyn College (City University of New York), que fue alumno mío, ahora colaborador y amigo: conste aquí mi agradecimiento, a la espera de la edición y estudio de ese guion, que ambos estamos preparando.

ambos<sup>5</sup>: una de esas *Señoras de Castilla*<sup>6</sup> a las que está dedicado este monográfico.

Para analizar y mostrar lo que pretendo, seguiré por su orden el desarrollo de la trama argumental (del drama y del guion), deteniéndome en las intervenciones de Estrella Tabera<sup>7</sup>, así como en los episodios que aluden o se refieren directamente a ella, prescindiendo –aunque sea mucho prescindir– de los demás asuntos que en la historia se desarrollan.

La primera mención de nuestra dama se produce ya al comienzo de la Jornada I, cuando Arias, privado del Rey, le pregunta por las primeras impresiones sobre su entrada y recibimiento en Sevilla; al referirse el monarca a «las divinas bellezas» presentes, tras mencionar a algunas (Doña Leonor de Ribera, Doña Elvira de Guzmán, Doña Teodora de Castro, Doña Mencía Coronel, Doña Ana y Doña Beatriz Mejía), pregunta por una de ellas («¿Quién es la que en un balcón / yo con atención miré, / y la gorra le quité / con alguna suspensión?», 131-134). «Esa la llaman La Estrella / de Sevilla (...) Es doña Estrella Tabera» (153-154 y 161), le informa Arias. La respuesta del monarca expresa sus aspiraciones jugando con la polisemia del nombre y el apelativo de la dama: «En buena estrella he llegado / a Sevilla; tendré en ella / fuerte favor, si es tan bella / como la deseo; ya / todo sucederá / muy bien con tan buena estrella» (175-180).

Se produce aquí la primera de las modificaciones que hace el guion respecto al drama original. Lo que en este era una simple

---

<sup>5</sup> Aunque en rigor no sea su protagonista; así lo argumenta, refiriéndose al texto teatral, Auladell Pérez (1996): «la aparente protagonista de la obra, Estrella, no interviene más que esporádicamente a lo largo de la pieza y, además, como objeto de la atención masculina, siendo más contempladora y víctima de la acción que agente de ella; sólo en la última jornada pasa a ser activo su papel».

<sup>6</sup> «Basada en una leyenda medieval, *La Estrella de Sevilla* (...) se sitúa en el siglo XIII, durante la visita del Rey Sancho IV de Castilla a la ciudad de Sevilla, que tuvo lugar en 1284» (Álvarez Castaño, 2020).

<sup>7</sup> Aunque la mayor parte de las ediciones de este drama (y también el guion de Torrente Ballester al que aquí me referiré) escriben Tavera, acepto la ortografía de la edición que sigo (Reventa García, 2015), a la que remiten las citas, indicando los versos correspondientes.

alusión, suscitada por lo que el Rey recuerda («la que en un balcón / yo con atención miré»), la lectura cinematográfica propone mostrar ese primer encuentro en las secuencias 19-21. Cuando, a su entrada triunfal en Sevilla «las mujeres le arrojan flores», «desde una ventana Estrella arroja al Rey una canastilla de flores. El Rey, al saludarla, se la queda mirando con sorpresa admirativa». Pregunta a Arias «¿Quién es esa mujer? (...) Necesito saber su nombre» y mientras continúa su marcha, «insiste en volver la cabeza y mirar hacia donde estaba Estrella» (6-7)<sup>8</sup>.

Tras aquella mención inicial, la aparición de nuestro personaje en el drama se produce escenas más adelante: Don Sancho Ortiz y ella hablan de su amor y deseos de desposarse a mayor brevedad: «Hoy casarme querría / que da el tiempo mil vueltas cada día» (563-564). Si en el texto original el diálogo es prolijo y cargado de metáforas, las secuencias 31 y 32 del guion reducen los parlamentos al mínimo, limitándose a mostrar cómo Sancho llama a Estrella; ella «se vuelve sonriente», se dirige a él como «amor mío», este le besa las manos, y no hay más. La didascalia precisa que «Estrella es la muchacha que llamó la atención del Rey» (10).

Importantes y significativas modificaciones se producen poco más adelante, cuando el guion introduce situaciones que no estaban en el drama y que pretenden dar más relevancia al personaje femenino que nos importa. Las secuencias 33 a 37 nos muestran cómo, en la Plaza del Concejo se celebra una «fiesta de toros» en honor del Rey. Entre los espectadores, Estrella junto a Busto, su hermano. Arias, siempre servicial, «llama la atención del Rey: Señor, es aquella dama...» Cuando torea Sancho, Estrella le anima: «(con entusiasmo contenido). Bien, Sancho. ¡Bravo, bravo!»; luego «deja caer una prenda que Sancho Ortiz recoge. La besa, saluda y vuelve al toro» (11). Una escena que, a mi juicio, carece de especial relevancia, ni argumental, ni para caracterizar a los personajes, pero que permite introducir un elemento de

---

<sup>8</sup> En adelante, para las citas del guion indico la(s) página(s) correspondiente(s) en la copia mecanografiada que manejo (Torrente Ballester, 1950).

inequívoco atractivo para el público espectador: una fiesta de toros en la época medieval.

Sigue inmediatamente otra situación nueva respecto al drama original: la secuencia 40 (13-14) propone, tras la tauromaquia, una fiesta en el salón del Concejo. El Rey se acerca a Estrella y le invita a bailar, a lo que ella responde. «No soy la reina»; como el Rey argumenta «La reina no está aquí», ella replica: «Entonces, señor, quedaos sin bailar». Respuesta que motiva el comentario del Rey a Busto, hermano de Estrella: «muy bonita y suelta de lengua», con altiva réplica de ella: «No más de lo necesario». «¿De bonita?», pregunta el Rey, a lo que ella precisa: «De deslenguada». Tal respuesta provoca la reacción de su hermano: «¡Estrella!», pero el Rey la disculpa: «Su belleza la hace igual a cualquier Rey». Y, como muestra de su aprecio, nombra allí mismo a Busto su gentilhombre, añadiendo una pregunta («en cuanto a tu hermana, ¿está soltera?») que suscita una significativa reacción en los interpelados: «Terror en el rostro de Estrella. Cruce de miradas con Busto». La réplica de ella: «(Rápida) Voy para monja», suscita el comentario del Rey: «Sería una desventura. Yo me encargaré de buscarte un marido, para que eso no suceda»; dicho lo cual, se marcha, y la dama le comenta a su hermano: «¡Si en vez de meterse en matrimonios ajenos pensara en su mujer!»

Conviene advertir que tanto la frase de Rey, «Sería una desventura», como las cuatro últimas palabras del comentario de Estrella aparecen subrayadas en rojo en el ejemplar mecanografiado del guion y con una X en color negro al margen izquierdo de aquella intervención del monarca. Marcas, probablemente, de dos diferentes *lápices censores*, indicativas de su desfavorable opinión sobre los textos así destacados.

No son de extrañar esas reacciones censoras, porque se trata de un diálogo que, ni por asomo, podríamos encontrar en el drama original y que evidencia la intención del guionista para caracterizar a la dama de un modo muy diferente a como aquel la presentaba: con todas las limitaciones ideológicas propias de la época en que el guion se escribe —años 50 en la España del primer franquismo—, esta Estrella actúa y se expresa con una libertad e

independencia de criterio no solo alejadas sino totalmente opuestas a las que mostraba la Estrella del drama aurisecular.

Pero será en la situación crucial –muy diferente, por otra parte, del modelo teatral– donde más se evidencien las modificaciones que vengo notando. Recordemos que en el drama el Rey, con declarada intención («Encubierto pienso ver / esta mujer en su casa», 465-466), propone a su valido que le acompañe a visitar la casa de Busto Tabera. Pero este, al recibirle, le ruega que no entre: «Dirán / puesto que al contrario sea / que veniste[is] a mi casa / por ver a mi hermana» (736-738), a lo que el Rey replica que la visita tiene por motivo tratar con él cuestiones referentes al Alcázar. Salen para ello y cuando aparece Estrella, Arias le expone las pretensiones y promesas del Rey («Mandome que de Castilla / las riquezas te ofreciera, / aunque son para tus gracias / limitadas las riquezas; / que su voluntad admitas, / que, si la admites y premias, / serás de Sevilla el sol, / si has sido hasta aquí la estrella», 796-803), a lo que ella responde con desdén: «¿Qué respondo? / lo que ves (*Vuelve la espalda*) (...) A tan livianos recados / da mi espalda la respuesta» (810-813).

Aunque en la escena que sigue a esta no aparezca Estrella, importa que la tengamos en cuenta porque de ella depende lo que luego sucederá. Arias se entrevista con una servidora de la dama, la esclava Matilde, a quien soborna para que facilite la entrada del Rey a los aposentos de aquella: «Tú has de dar al Rey entrada / en casa esta noche» (840-841), propone el valido. «Pues yo le pondré en la misma / cama de Estrella esta noche» (847-848), responde ella; y conciertan la hora: «Y a qué hora te parece / que venga el Rey. / Señor, venga / a las once, que ya entonces / estará acostada» (854-857). Pero los acontecimientos se producirán de manera muy diferente.

Si bien en el guion cinematográfico no hay ninguna marca divisoria, conviene advertir cómo y dónde el drama se divide en sus tres jornadas. Aquí se inicia la II, cuando el Rey y Arias, que le acompaña, son recibidos por Matilde a la puerta de la casa de Busto; a la pregunta del Rey («¿Y Estrella?») la esclava responde: «Durmiendo está / y el cuarto en que duerme, oscuro» (917-919). Cumplido el encargo, el Rey le paga lo prometido: «este es, mujer,

el papel / con la libertad en él» (921-922). Tras de lo cual, el Rey decide continuar solo su aventura: «Al fin, solo he de subir, / para más disimular» y ordena a Arias que le espere «desviado de la calle / en parte donde te halle», no sin asegurarse que el hermano de Estrella aún tardará «¿A qué hora Busto vendrá? / Viene siempre cuando al alba / los pájaros hacen salva; / y abierta la puerta está / hasta que él viene» (930-948).

Pero Busto regresa y entra en casa antes de lo previsto («Temprano me entro a acostar», 970), lo que provoca, además de la sorpresa de Matilde y del Rey («Pienso que es el que llamaba / mi señor. Perdida soy», a lo que el Rey pregunta: «¿No dijiste que venía / al alba?»); «¡Desdicha es mía!», responde ella (979-982). Matilde se va y se produce el encuentro de los dos caballeros. Inicialmente, el Rey, embozado, no se identifica («¿Quién es / Un hombre [...] Diga el nombre / aparta», 983-987); Busto le desafía («si pasa, ha de pasar / por la punta de esta espada», 988-989) por haber puesto en riesgo su honor («cuando al cuarto de mi hermana / de esta suerte se profana / quién sois tengo de saber / o aquí os tengo de matar», 993-996), teniendo como respuesta: «Detente, / que soy el Rey» (1020-1021); a lo que sigue larga disputa, que concluye con la *riña* entre ambos y la marcha del Rey («Escaparme quiero, / antes de ser conocido», 1100-1101). Matilde confesará haber dado entrada al Rey, que le ha prometido su libertad, pero sin que Estrella supiese nada: «Pienso que ella / en sus rayos a abrasar / me viniera, si entendiera / mi concierto» (1138-1140). La honra de la dama ha quedado a salvo: «Si el Rey la quiso eclipsar, / fama a España ha de quedar / de la Estrella de Sevilla» (1161-1163).

Siendo, como es, uno de los momentos culminantes, la propuesta de la versión cinematográfica modifica sustancialmente los acontecimientos. Cediendo ante uno de los tópicos más arraigados del costumbrismo andaluz, el guionista propone una escena de ronda a la reja de la dama: «¿Y si el Rey (...) gastase un par de noches en rondar sevillanas?», dice el monarca (16). Así lo hace, acompañado de su fiel Arias, a quien le pregunta cuando salen: «¿Crees que doña Estrella saldrá a la reja?» (17).

En efecto, ella está a la reja, pero con su galán: las secuencias 47, 48 y 49 muestran a Estrella y Sancho, dialogando a través de la reja –ella dentro y él fuera– sobre la intromisión real en sus planes matrimoniales; él aconseja paciencia y ella le propone: «Te invito a que me raptas», añadiendo un ultimátum: «o te casas conmigo, o me raptas, o todo ha terminado» (17-18). Cuando Sancho se marcha, ella «entrebrea la ventana y le mira. Ríe complacida y sale de la habitación» (18). En ese momento («encadenado», advierte la didascalía) aparecen el Rey y Arias, embozados; el monarca templea la guitarra y se pone a cantar. Desde dentro, Estrella comenta a su criada, Matilde, «mi pobre Sancho quiere desagruarme con una canción». Y añade este comentario: «Los hombres son como los toros: hay que picarlos para que se enfurezcan» (19). Como su criada le aclara que no es Sancho quien canta, ella «corre a la ventana y la entrebrea», al tiempo que pide a Matilde que apague la luz; luego, «abre la ventana lo suficiente para ver a los rondadores, mientras observa («para sí): Esa voz no me es desconocida» (19).

La ronda es interrumpida (como lo era en el drama el intento de asalto del Rey a Estrella) por la llegada de «un caballero embozado», que resulta ser Busto. Su diálogo con el Rey reproduce, casi literalmente, parte del que ambos personajes mantenían en el drama, cuando el monarca, al ser informado por Busto que están frente a su casa, le pide entrar en ella. El argumento de Busto para rechazar la propuesta («Tengo una hermana, y se pensará que venís por verla», 20) es el mismo que esgrimía en el original: «Dirán / puesto que al contrario sea / que veniste[is] a mi casa / por ver a mi hermana» (736-738).

También se repite, aunque en circunstancias diferentes, la actitud de rechazo que muestra Estrella ante los ofrecimientos del Rey, que le transmite Arias. En las secuencias 57, 58 y 59, cuando Estrella y su esclava Matilde están en la iglesia, son espiadas y luego abordadas por el privado del Rey, don Arias, que le transmite el mensaje real: «Él (...) te ve en sueños por el día y por la noche (...) quiere hablarte (...) El Rey te ama» (22-23). La dama, primero se burla de los sueños del Rey («¡Pobrecito!»); luego, rechaza hablar con él («Ya me ha hablado una vez. Para mí, es honor suficiente»).

Y ante la confesión de don Arias, replica, «(repentinamente seria): Dile al Rey que esta ha sido mi respuesta». Y «da la espalda ostensiblemente» (23). Lo cual reproduce exactamente la réplica del original: «¿Qué respondo? / lo que ves (*Vuelve la espalda*) (...) A tan livianos recados / da mi espalda la respuesta» (810-812).

Fiel correspondencia con el modelo dramático hay también en el diálogo que en la secuencia 61 (23-24) mantienen don Arias y Matilde, planeando la traición de la esclava, que facilitará el acceso del Rey al lecho de Estrella: «¿Puedes abrir esta noche la puerta de la casa?», pregunta el caballero. Y la esclava responde: «Puedo (...) Yo llevaré al Rey hasta la cama de Estrella. Y si ella grita, cerraré con tapices para que nadie se entere». Frase, por cierto, también doblemente marcada en la copia mecanografiada del guion: una X, en negro, y una pequeña raya vertical al margen, en rojo. «¿Esta noche a las once?», pregunta Arias, y «Matilde afirma con la cabeza».

Según advertí, en este momento se produce la principal, y más grave, modificación argumental del guion respecto al drama que pretende adaptar a la pantalla. Si en este el regreso de Busto Tabera a su casa, antes de la hora anunciada, impedirá que el Rey cumpla su intención de acceder a los aposentos de Estrella, la propuesta cinematográfica no renuncia a ello y presenta, en las secuencias 69 a 72, no ya el encuentro sino el asalto del monarca a la dama.

Para ello, y cumpliendo lo planeado en la secuencia 61 (cuando Arias acordó con la esclava que esta facilitase el acceso del Rey «hasta la cama de Estrella»), las secuencias 69 y 70 describen el acceso del Rey a la casa de Busto, aunque con la sustancial diferencia de que el monarca va solo. Una vez allí, Matilde, «trayendo de la mano al Rey», le introduce en «una vasta estancia, suavemente iluminada, con un lecho, en que duerme Estrella» (28-29).

Interrumpo aquí mi lectura del guion para advertir que en el ejemplar cuya copia tengo a la vista hay nuevas marcas en rojo, al margen de algunas frases: cuando el Rey, siguiendo a Matilde, entra en la habitación de Estrella (donde hay una imagen de la Virgen, iluminada por una lámpara de aceite), una pequeña raya

vertical en rojo marca su gesto: «Al pasar frente a la Virgen, se santigua»; e idéntica señal afecta a «Matilde se detiene en una esquina, empuja una puerta, que se abre suavemente. Se ve una vasta estancia, suavemente iluminada, con un lecho en el que duerme Estrella. Matilde, sin decir nada, la señala con el dedo» (28-29). Como también está marcada con una gran raya vertical en rojo (al margen izquierdo de estas páginas 29, 30 y 31 del ejemplar mecanografiado) la secuencia 72, que representa el intento de asalto del Rey a Estrella y la fuerte resistencia de esta.

La importancia de esta secuencia y su relevancia para la caracterización de nuestra dama exige que la comentemos con algún detalle. Ante todo, cabe destacar cómo la didascalía describe demoradamente la acción:

El Rey ha llegado hasta el borde inferior de la cama, y se detiene para contemplar a Estrella. Ella está bellísima, abandonada al sueño. El Rey, después de contemplarla, se va acercando, se sienta al borde de la cama junto a ella, alarga la mano, la retira, vuelve a alargarla y, morosamente, la acerca hasta rozar con la de Estrella. En este momento, la mira a ver si despierta, pero Estrella sigue durmiendo. Entonces el Rey aumenta suavemente la presión, hasta cogerla fuertemente. Estrella despierta y da un grito. El Rey la coge de los brazos desnudos, y se quedan uno muy cerca del otro, mirándose. El rostro de Estrella, en un principio aterrorizado, elimina poco a poco la expresión medrosa, sin dejar de mirar al Rey, hasta que este la suelta. (29)

En esa reacción de la dama, eliminando paulatinamente su terror inicial, se apunta la fuerza de su carácter, que confirma su gesto cuando «salta rápidamente. El Rey pretende moverse, pero ella le detiene con una palabra. Imperiosa». La palabra es «Quietos», y a las del asaltador («Estrella. Amor mío») añade: «Salid. Si no lo hacéis sabrá todo el mundo en Castilla y en León que su Rey ha pretendido violar a una doncella» (29). Cuando «el Rey, puesto también de pie, comienza a rodear la cama», Estrella le amenaza,

daga en mano: «Os mataré». La reacción de Sancho el Bravo es la que cabe suponer (de acuerdo con lo habitual en la pantalla para este tipo de enfrentamientos): seguro de sí, mezclando la risa con los requiebros a la dama, «con un movimiento rápido, coge a Estrella por el brazo que sostiene la daga y aprieta. La daga cae». La reacción de la dama, «orgullosa, revolviéndose», es gritar pidiendo socorro, mientras el Rey «la abraza. Estrella se debate furiosamente» (30). La acción continúa así:

La derriba sobre la cama, Estrella, cada vez más brava, se defiende y consigue escapar un momento. El Rey va tras ella. Estrella, corriendo, llega junto a una ventana y pretende abrirla. El Rey la coge de nuevo, la sujeta, no se defiende de los golpes y arañazos, sino que besa, apasionadamente (...) Estrella sigue peleando con igual furia. El Rey la arrastra, casi la lleva en brazos. (30)

Afortunadamente –como sería preceptivo en estas situaciones cinematográficas–, cuando parece que se va a consumir la violación de la inocente, llega su salvador: «Se oyen fuera golpes muy fuertes en la puerta y voces». Como ella certeramente supone, es Busto, que regresa a casa, y, segura de que este mataría al asaltante (de su hermana y de su honor), Estrella le salva: «Sois el Rey y no quiero que os maten. Venid. Yo os haré salir sin peligro». Este así lo hace, al tiempo que «se emboza (o pone un antifaz)», comentando: «¡Qué lástima! Cuando ya estaba todo ganado...» (30-31).

Como consecuencia de la sustancial modificación que el guion efectúa sobre el modelo original (en el teatro, el Rey no llega a entrar a los aposentos de Estrella; en la pantalla, no solo entra sino que está a punto de violarla), las situaciones subsiguientes también sufren cambios. Así, en el drama, cuando Busto ha conseguido que el Rey se marche sin haber entrado en su casa, pide explicaciones a su hermana; a la pregunta de esta («Dime, ¿has visto algún delito / en que cómplice yo sea?», 1266-1267), responde él: «Tú me dirás si lo has sido / (...) / ¡Ay, Estrella!, / que esta noche en casa...» (1268, 1295-1296). Ella inquiere: «¿Qué

hubo esta noche en casa?» (1299) y su hermano le informa: «entré en casa y topé en ella / cerca de tu cuarto mismo / al Rey solo y embozado» (1321-1323). Le cuenta todo lo sucedido, la traición de Matilde –ya castigada– y propone una rápida solución al conflicto: «nuestro honor está en peligro; / yo he de ausentarme por fuerza, / y es fuerza darte marido. / Sancho Ortiz lo ha de ser tuyo (...) Hoy has de serlo» (1378-1381, 1391) .

El diálogo entre ambos hermanos, en la secuencia 82, nos hurta el relato de lo sucedido («Estrella, sentada, y Busto, de pie, en actitud de haber referido algo», propone la didascalía), pero la decisión que se adopta como consecuencia de ello es la misma: «Voy a marcharme de Sevilla», informa él y propone a su hermana: «He pensado... que te cases con Sancho, secretamente, y que él te lleve de aquí enseguida»; y como ella pregunta «¿Cuándo?», él propone: «Mañana, con el alba». (36-37).

Mas un grave asunto impedirá esa proyectada boda: la intervención del monarca quien, como ya había prometido al abandonar la casa de los Tabera, forzado por la actitud de Busto («Escaparme quiero, / antes de ser conocido. / De este villano ofendido / voy, pero vengarme espero», 1100-1102), decide la ejecución del ofensor y, siguiendo el consejo de Arias, que sea precisamente Sancho quien lo haga. Es el Rey mismo quien le transmite el encargo («A mí me importa matar / en secreto a un hombre, y quiero / este caso confiar / solo de vos», 1471-1474 ), entregándole un papel donde consta a quién ha de matar: «cuando lo abráis no os asombre (...) los dos, Sancho, solamente / este secreto sabemos» (1498, 1502-1503). Cuando, ya solo, se dispone a abrir ese papel, recibe otro en el que Estrella le anuncia: «Esposo, ya ha llegado / el venturoso plazo deseado» (1649-1650); feliz noticia que no debe distraerle del encargo real: «Mas con el nudo y gusto / me olvidaba del Rey y no era justo; / ya está el papel abierto: / quiero saber quién ha de ser el muerto» (1687-1690); y lee: «Al que muerte habéis de dar / es, Sancho, a Busto Tabera» (1691-1692). No queriendo creer tan infausta información, Sancho vuelve a leer una y otra vez el papel, mientras se debate entre la obediencia debida y su relación con Busto: «al Rey palabra le he dado / de matar a mi cuñado, y / a su hermana he de perder (...)

Perdóname, Estrella hermosa, / que no es pequeño castigo, / perderte y ser tu enemigo». (1712-1714, 1761-1763). Con la mención de su nombre, nuestra dama vuelve a ocupar el lugar central del conflicto.

En la versión para el cine, esta situación aprovechará el poder de la imagen y convertirá esa mera alusión en presencia visible; a lo largo de las secuencias 92 a 97 alternan los planos de Sancho «alucinado. Su mirada no se aparta del pliego (...) pasea de un lado a otro de la habitación, sumido en encontrados sentimientos», con otros de «Estrella, mirándose en un espejo, da los últimos toques a su peinado», mientras espera a su amado (con quien se ha citado «a la reja, esta noche a las diez»), hasta que, «el sueño la acosa» y se queda dormida. (43).

Dado que lo que aquí nos interesa preferentemente es la presencia y tratamiento de la figura de la dama, no me detendré a comentar cómo se refleja, en el drama y en el guion, de manera algo diferente, el modo con que Sancho cumple el encargo que ha recibido del Rey, matando a Busto Tabera. Aunque sí hay, en la conclusión de ese lance, una alusión muy directa a Estrella: en la escena teatral Busto, al morir dice a quien le ha matado: «A doña Estrella / os dejo hermano, encargada» (1833-1834). En la versión para el cine el encargo de Tabera a su matador es sutilmente distinta: «Guarda... a Estrella... del Rey...» (46).

Más interés tiene constatar las diferencias entre ambas versiones cuando se nos muestra cómo ella conoce la muerte de su prometido. En el texto teatral, Estrella está vistiéndose para la boda, con la ayuda de una de sus doncellas; esta advierte que un espejo cae y se quiebra: accidente que en el drama suscita en Estrella y en su criada ingeniosos juegos verbales y metafóricos («De envidia / el cristal, dentro la hoja, / de una luna hizo infinitas (...) Bien hizo, porque imagina / que aguardo el cristal (...) / en que mis ojos se miran. / Y pues tal espejo aguardo, / quíebrese el espejo, amiga, / que no quiero con él / este de espejo me sirva», 1906-1916), pero que en el guion adquiere dimensión premonitoria: «Cuando la criada va a responder, el espejo se quiebra solo. Estrella y la Criada se quedan mirándole aterrorizadas» (46).

En el texto teatral, la premonición se confirma de inmediato: «Salen los Alcaldes Mayores con Busto muerto» y uno de ellos le dice a Estrella quién ha sido el asesino: «está el fiero homicida / Sancho Ortiz de las Roelas / preso y de él se hará justicia» (1952-1954), ante lo cual exclama la dama: «¡Mi hermano es muerto y le ha muerto / Sancho Ortiz (...) Desdichada / ha sido la Estrella mía» (1959-1960, 1972-1973). El guion, en este trance, prefiere la contención verbal, pero potenciando la gestualidad trágica:

Se abren las puertas de par en par. Fuera, pueblo.  
Traen en unas angarillas, el cadáver de Busto.

Estrella baja la escalera (...) Corre, desolada, al encuentro del cadáver. Lo han dejado en el suelo. El pueblo, respetuosamente silencioso. Estrella se arrodilla, abraza el cadáver, llora.

ESTRELLA.-¡Hermano! ¡Mi hermano!

Estrella levanta la cabeza

ESTRELLA.-¿Quién fue?

Silencio. Las gentes se miran entre sí.

UNO.- Sancho Ortiz de las Roelas.

Estrella se alza, con el rostro trágicamente estupefacto.

ESTRELLA.- ¡No! ¡No! (47)

Al comenzar la jornada III del drama, cuando están informando al Rey que Sancho «confiesa que le mató / mas no confiesa por qué» (1985-1986) y él ordena: «Diga quién se lo mandó / y por quién le dio la muerte» (1210-1211), llega Estrella: «justicia a pedirte vengo, / (...) Como a hermano me amparó / y como a padre le tuve / (...) Perdí hermano, perdí esposo» (2068, 2084-2085, 2100); en consecuencia, exige ser ella misma quien haga justicia: «dame el homicida, cumple / con tu obligación en esto, / déjame que yo le juzgue» (2105-2017). El Rey accede («Vuestro hermano murió, quien le dio muerte / dicen que es Sancho Ortiz, vengaos vos della», 2132-2133), aunque responsabiliza a Estrella de esa muerte («vos la culpa tenéis por ser tan bella», 2135). La dama

anuncia cómo le castigará: «Si un Tabera murió, quedó un Tabera / y si su deshonor está en mi cara / yo le pondré de suerte con mis manos / que espanto sea entre los más tiranos» (2160-2163). Cuando ella se marcha, el Rey pondera el carácter de la dama: «que en vaso tan perfecto y peregrino / permite Dios que la fiereza se halle» (2166-2168).

La situación se reproduce en el guion, de manera muy similar: el Rey anuncia a Estrella que «Sancho Ortiz de las Roelas está condenado a muerte (Estrella se sobresalta) ¿No te satisface?». Ante la sorpresa del monarca, ella responde «No, señor»; y explica: «Hay mi venganza, además de la justicia. Vengo a pedirlos que me deis al reo. Le mataré, y así quedarán cumplidas la venganza y la justicia». El Rey accede y su comentario, cuando sale la dama, es muy diferente al reflejado en el original: «Todo arreglado (...) Me alegro. Y de paso, esta hermosa criatura me queda agradecida». (55-56).

Llegamos así a otro de los momentos culminantes del asunto: el reencuentro de los dos amantes. Estrella, «con manto», llega a la prisión, hace su reclamación («Luego el preso me entregad», 2537); se va con él («Dadme la mano y venid (...) ¡Nadie nos sigal», 2547 y 2459) y le ofrece la libertad: «Ya os he puesto en libertad: / idos, Sancho Ortiz, con Dios / y advertid que uso con vos / de clemencia y de piedad; / idos con Dios, acabad» (2555-2559). Pero él no aceptará si no sabe quién le ha liberado: «No he de pasar / de aquí, si no me decís / quién sois o no os descubrís» (2575-2577). «La mujer que más os quiero / y a quien vos queréis más mal» (2587-2588), responde ella y se descubre: «Estrella soy que te guía / (...) que como te tengo amor / te soy favorable Estrella» (2593, 2597-2598). Tras un debate de réplicas y contrarréplicas, el concluye que prefiere morir: «En mi honor estoy, / y te ofendo con vivir», a lo que ella replica «Pues vete, loco, a morir / que a morir también me voy» (2642-2644). Y «vanse cada uno por su puerta», indica la didascalia teatral.

Ya no diferente, sino opuesto –acaso porque el guionista lo considera más acorde con los gustos de cierto público aficionado al cine– es el tratamiento de esa situación en la pantalla. En la secuencia 140, Estrella, «cubierta con un manto», visita a Sancho

en su celda y le propone «Ven conmigo (...) Vengo a traeros la libertad». Él lo rechaza porque considera justa su condena a muerte y pregunta: «¿Quién sois?»; ella responde: «Soy una mujer que os ama», a lo que él replica «Una mujer me amó, y yo la amo todavía». Entonces ella «alza el manto» y le dice: «(Apasionada): Yo no quiero tu muerte, Sancho. Puede más el amor que te tengo que el que tuve a mi hermano». Y tras un apasionado intercambio de réplicas, «Estrella llora (...) se sienta a su lado. Se abrazan». (56-57).

En la última escena del drama Sancho y Estrella, comparecen ante el Rey, que les ha convocado. Interrogado por el monarca («¿Quién te mandó darle muerte?», 2934), Sancho solamente responde: «Un papel» (2935); y añade: «Solo sé que di la muerte / al hombre que más amaba, / por haberlo prometido» (2940-2942). El Rey pide a la dama que perdone a Sancho («os pedimos / con su perdón vuestra gracia», 2950-2951); ella accede («vaya libre Sancho Ortiz. / No ejecutes mi venganza», 2954-2955) y se considera satisfecha. Ante lo cual el Rey confiesa: «Sevilla, / matadme a mí, que fui causa / de esta muerte. Yo mandé / matalle, y aquesto basta / para su descargo» (2968-2972).

En ese momento Sancho le recuerda al Rey el pago que había pedido por cumplir su encargo: «Yo dije que aquella dama / por mujer habías de darme / que yo quisiera (...) Pues a doña Estrella pido» (2987-2990). Pero aunque ambos parecen plegarse a la voluntad del Rey («Suya soy. / Yo soy suyo», 2997-2999), queda un irremediable obstáculo: a la pregunta del Rey, «Ya, ¿qué falta?», Sancho responde: «La conformidad», que Estrella puntualiza: «Pues esa / jamás podremos hallarla / viviendo juntos» (2999-3002). Ambos lo explican con argumentos de peso: según Estrella, «que ver siempre al homicida / de mi hermano en mesa y cama / me ha de dar pena»; según Sancho, «Y a mí / estar siempre con la hermana / del que maté injustamente, / queriéndole como al alma (3006-30119.» En conclusión: «no ha de ser mi esposo / hombre que a mi hermano mata, / aunque le quiero y le adoro (...) Y yo, señor, por amarla, / no es justicia que lo sea» (3014-3018).

Como la película no podía tener ese trágico final, el guion propone un *happy end*. Para ello, las secuencias 147 a 151 (60-61)

recrean la comparecencia de los dos amantes ante el Rey. Ya desde su inicio se destaca la actitud y comportamiento de la dama: «Sancho se adelanta, da unos pasos y cae (...) Estrella corre hacia él, le ayuda a levantarse y le sostiene», al tiempo que declara: «yo vengo con él para ayudarle». La pregunta del Rey al caballero (idéntica a la del drama: «¿Has dado muerte a Busto Tavera? (...) ¿Quién te lo mandó?») tiene también la misma respuesta: «Un papel». Pero si en la escena teatral el Rey pedía a Estrella que perdonase a quien mató a su hermano, aquí se lo pregunta: «¿Tú le perdonas?», a lo que ella responde: «Yo sí», de modo que el Rey lo ratifica: «Estás perdonado. Vete». A la objeción de uno de los alcaldes («Ella puede perdonarle, pero no le perdona la justicia»), el Rey declara: «Yo he mandado matar a Tavera. Díselo al pueblo». El final de la secuencia muestra un sentido que contradice radicalmente el del drama original:

Sancho y Estrella miran al Rey agradecidos. Nunca ha sido para ellos más Rey que ahora. El Rey baja del estrado, se acerca, dubitante.

REY.- Os pido perdón.

Sale, apresuradamente. (61)

Aquí podía (o debía) terminar la película, pues con esa escena terminaba el drama. Pero el guionista amplía aquel *happy end*, añadiéndole un tono de cierta melancolía. Acaso con intención de dar a la historia una cierta circularidad, propone una situación que hará al espectador recordar cómo comenzaba la película. La secuencia 155 nos muestra las solitarias calles sevillanas, con «todas las ventanas cerradas», cuando una «tropa llena la calle. En un espacio entre dos escuadrones, viene el Rey, a caballo, sin celada. Entristecido» (62). En la secuencia siguiente, Estrella y Sancho, desde una ventana en la casa de Tavera, ven el paso de la comitiva real. Él «coge una rosa de un jarrón y se la da a Estrella» (62). Esta, aunque, en principio, parece dudar («de mira»), termina por cumplir la implícita sugerencia de su amante. Gesto que, inevitablemente, recuerda el que ella había hecho cuando el Rey entraba en Sevilla, según el guion se encarga de remarcar (aunque nos preguntemos

cómo se conseguiría reflejar en la pantalla esos recuerdos del monarca):

El Rey mira a la ventana cerrada de Estrella y se recuerda las flores y los vítores del día de su llegada.

Cuando ha pasado delante de la casa, una rosa cae en la calle, a sus pies. El Rey detiene el caballo, se apea, la recoge, se vuelve hacia la ventana de Estrella, hace un saludo con la espada, monta y camina.

La tropa se pierde...

F I N (62)

Así termina el guion: y así terminaría la película, si se hubiese llegado a rodar y a estrenar. Pero, como ya dije, la censura no lo autorizó.

\*\*\*

Para concluir, quiero recordar la observación que recogí en la nota 5, según la cual se ha puesto en duda que Estrella Tabera sea la protagonista del drama, en la medida que es «más contempladora y víctima de la acción que agente de ella». Algo que el guion aquí analizado modifica de manera notable, tal como demandaban las convenciones vigentes en la industria y en la exhibición cinematográfica en esos años. La Estrella de Torrente Ballester responde mejor que su modelo teatral a lo que se espera de una dama enamorada en un film de ficción histórica medieval. Sin dejar de ser una víctima, no se limita a contemplar la acción, sino que actúa con iniciativa –o con resistencia– en los momentos culminantes. Recordemos su comportamiento en la secuencia 40, cuando rechaza la invitación del Rey, con réplicas («Entonces, señor, quedaos sin bailar [...] Voy para monja») y comentarios («¡Si en vez de meterse en matrimonios ajenos pensara en su mujer!») que ella misma considera propios de una «deslenguada». Muestra también de su iniciativa es la propuesta que le hace a su enamorado en la secuencia 47: «Te invito a que me raptés (...) o te casas conmigo, o me raptas, o todo ha terminado». Actitud y observaciones (como la que formula en la secuencia 52: «Los hombres son como los toros: hay que picarlos para que se

enfurezcan») que poco o nada tienen que ver con los de las discretas damas del teatro aurisecular.

Pero no es solo en sus palabras, sino en sus acciones, donde se muestran las diferencias de la Estrella del drama con la propuesta para la pantalla. Así, en la importante secuencia del intento de violación por parte del monarca –situación que, como dije, no se produce en el texto teatral–, la dama sevillana muestra una actitud («de detiene con una palabra. Imperiosa [...] coge rápidamente su daga y la muestra [...] se debate furiosamente [...] cada vez más brava, se defiende [...] sigue peleando con igual furia», 29-30) que la caracterizan como la *mujer brava* tan frecuente en ciertas películas de los años dorados de la industria hollywoodense.

Así lo entendieron los responsables de la censura, que (no solo por esta razón, por supuesto), prohibiendo el guion, impidieron que la película se rodase.

**BIBLIOGRAFÍA**

ÁLVAREZ CASTAÑO, Emilio José. (2020) «Claves histórico-literarias en *La estrella de Sevilla* para una interpretación de *The Star of Seville* de Fanny Kemble». *Anagnórisis*. 22. 338-367.

AULADELL PÉREZ, Miguel. (1996) «La responsabilidad política en *La Estrella de Sevilla*». AISO. Actas IV (1996); PDF accesible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso\\_4\\_1\\_016.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_016.pdf)

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2025) «Dos guiones cinematográficos de Gonzalo Torrente Ballester (y José Antonio Nieves Conde), prohibidos por la censura en 1950: *La Estrella de Sevilla*, *El Maestrante*». *Volvoreta. Revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema*. 9, 67-82.

OLEZA, Joan. (2001) «La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*», en: C. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Iberoamericana-Vervuert. 42-68; accesible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso\\_5\\_008.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_008.pdf).

REVENGA GARCÍA, Nàdia, ed. (2015) *La Estrella de Sevilla: comedia famosa*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; accesible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-estrella-de-sevilla-comedia-famosa/html/>

REVENGA GARCÍA, Nàdia. (2021) «*La Estrella de Sevilla*» y las potencialidades de la edición digital. Tesis doctoral dirigida por la Dra, Teresa Ferrer Valls, presentada en la Universidad de Valencia; accesible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=OYQsQde8P6g%3D>

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo. (1983) «*La Estrella de Sevilla* y Claramonte». *Critiçón*. 21. 5-31; accesible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/pdf/021/021\\_007.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/pdf/021/021_007.pdf)

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1950) *La Estrella de Sevilla (Según el drama de Lope de Vega)*. Copia mecanografiada inédita, en el Archivo General de la Administración. Signatura AGA, 21,05235.



## MARÍA DE MOLINA Y LA LEYENDA DE LOS CARVAJALES EN *LA INOCENTE SANGRE*, DE LOPE DE VEGA.

Katerina VAIPOULOS  
*Università degli Studi di Udine*  
ORCID: 0000-0003-4996-2430

### **Resumen:**

La reina María de Molina (c.1264-1321) fue una figura fundamental en la época posalfonsí, una de las etapas más intrincadas de la historia de Castilla, oficialmente durante los reinados de su esposo, su hijo y su nieto. Sus capacidades de gobierno y la autoridad que supo adquirir no solo le garantizaron el protagonismo político, sino que favorecieron su rápida conversión en personaje literario. En los escenarios del Seiscientos, la obra que más la celebró es *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, una pieza que ya ha suscitado un elevado interés por parte de la crítica. Sin embargo, María de Molina aparece también en el primer acto de *La inocente sangre*, de Lope de Vega. Se trata de una obra menos conocida y estudiada, que no se centra en la reina, sino en la leyenda de los Carvajales; aún así, y no obstante el peso escénico reducido, el personaje de María de Molina es significativo y revelador de cómo se seguía interpretando y valorando el papel de esta señora de Castilla.

### **Palabras clave:**

Reinas. Teatro. Crónicas. Poder.

**Abstract:**

Queen María de Molina (c. 1264-1321) was a fundamental figure in the post-Alfonsine era, one of the most complex periods in the history of Castile, officially during the reigns of her husband, her son, and her grandson. Her governing abilities and the authority she acquired not only guaranteed her political prominence but also favored her rapid transformation into a literary character. On the 17th century stages, the work that most celebrated her was *La prudencia en la mujer*, by Tirso de Molina, a *comedia* that has already aroused considerable critical interest. However, María de Molina also appears in the first act of *La inocente sangre*, by Lope de Vega. This is a less known and studied work, focusing not on the queen but on the legend of the Carvajales; nevertheless, despite her reduced stage presence, the character of María de Molina is significant and reveals how the role of this lady of Castile continued to be interpreted and valued.

**Key Words:**

Queens. Theater. Chronicles. Power.

Una de las fases más complejas y enrevesadas de la historia de Castilla fue la que siguió a la muerte de Alfonso X el Sabio, en abril de 1284 –con evidentes indicios ya en los últimos años de vida del monarca– hasta al menos 1320. En esta etapa posalfonsí, la reina María de Molina fue una presencia fundamental, participando en el gobierno con distintas funciones, como bien explica Fernando Arias Guillén en la introducción al volumen misceláneo que celebra el séptimo centenario de su muerte (Arias Guillén y Reglero de la Fuente, 2022, 15). María de Molina fue reina consorte de Sancho IV de Castilla, de 1284 a 1295, y reina madre de Fernando IV, con un papel muy activo no solo durante la minoría de edad del hijo, es decir hasta el otoño de 1301. A continuación, tras la muerte de Fernando, en septiembre de 1312, compartió la tutoría del nieto Alfonso XI, de solo un año de edad, con el infante Pedro de Castilla (tío paterno del niño) y con el infante Juan el de Tarifa, hasta 1319

—cuando ambos fallecieron en el Desastre de la Vega de Granada— y finalmente con otros miembros de la familia, hasta su muerte, el día 1 de julio de 1321 (Gaibrois de Ballesteros, 1967).

Sin embargo, María de Molina no fue una figura políticamente relevante solo como esposa, madre y abuela, sino que lo era ya de por sí, por su nacimiento<sup>1</sup>, y sobre todo llegó a serlo por sus capacidades de gobierno y por la autoridad que supo adquirir, y que todos le reconocieron. Varios fueron los episodios y las circunstancias en los que demostró estas habilidades en el contexto de las luchas incansables de la Corona con la nobleza castellana y en defensa de su línea de sucesión.

La fuente histórica principal de las vicisitudes de María de Molina es la *Crónica de Fernando IV de Castilla*<sup>2</sup>, probablemente redactada en la década de 1340 por Ferrán Sánchez de Valladolid (Menéndez Pelayo, 1949, 233; Benítez Guerrero, 2013, 265), un texto en el cual destaca la diferencia de su papel antes y después de la legitimación de su linaje real, en otoño de 1301, y la proclamación de la mayoría de edad de su hijo. De hecho, en una primera fase María de Molina

está ejerciendo el poder de forma directa, en tanto que tutora del rey, en una segunda etapa su actuación debe limitarse al intento de conducir los pasos del rey mediante su consejo, sufriendo con frecuencia los atropellos de la nobleza. Así, la sombra de la reina está siempre presente, y

---

<sup>1</sup> María Alfonso de Meneses había nacido alrededor de 1264 del infante Alfonso de Molina y de su esposa Mayor de Meneses, hija de Alfonso Téllez, IV señor de Meneses. Los derechos hereditarios de la reina permitieron la incorporación a la Corona del señorío de Molina, «pero ella también descendía del linaje regio. Esa sangre real impediría la legitimación de su matrimonio con Sancho IV y pondría aún más en cuestión los derechos sucesorios al trono de Fernando IV, al menos hasta que el pago de una bula papal solucionó el segundo problema en 1301» (Arias Guillén y Reglero de la Fuente, 2022, 16). Véase también el apéndice donde Benítez Guerrero (2013, 273) reproduce un fragmento del Ms. 59-1-19 de la Biblioteca Colombina de Sevilla, de una «Declaración de quién fue la reyna donna María de Meneses (...). Y de la sucesión y alto linaje donde procedió esta sennora reyna».

<sup>2</sup> La primera edición moderna de la *Crónica de Fernando IV de Castilla* se encuentra en Benavides, 1860; la segunda, de la cual citamos, en Rosell, 1953.

será ella quien, en definitiva, acabe solucionando los conflictos cuando parece que ya no hay nada que hacer. (Benítez Guerrero, 2013, 266).

De acuerdo con la *Crónica* las cualidades más sobresalientes de la reina eran su *buen entendimiento* y su *mesura* (Rosell, 1953, 10, 14, 95, 166; Benítez Guerrero, 2013, 268, 271) que no dejaron de ser centrales ni siquiera en la última parte de la vida de Fernando, aunque los magnates del reino intentaron alejar al soberano de su madre, concientes del valor de sus consejos y su guía (Rosell, 1953, 84, 88, 96-97; Benítez Guerrero, 2013, 269)<sup>3</sup>.

Resumiendo, tanto de la *Crónica* como de otros textos cronísticos medievales (Carmona Ruiz, 2022, 28-29)<sup>4</sup> se desprende la imagen de una mujer cuerda, sabia y firme en la reivindicación de la legitimidad suya y de su hijo como gobernantes de Castilla y León. Paralelamente, su protagonismo político favoreció la rápida conversión de María de Molina en personaje literario, estableciéndose una especie de círculo virtuoso entre historia y ficción que alimentaba la construcción de un icono positivo. De hecho, su primera aparición en una obra literaria se da ya en el primer tercio del siglo XIV, en el *Libro del caballero Zifar*, posiblemente escrito en el marco de su corte<sup>5</sup>; mientras que la

---

<sup>3</sup> En la segunda parte de la *Crónica* también se subraya la tentativa de excluir a María de Molina de las decisiones, del poder y hasta de la riqueza material (Rosell, 1953, 34, 97-98, 125-126, 131, 159; Benítez Guerrero, 2013, 270).

<sup>4</sup> Carmona Ruiz recuerda que Jofré de Loaysa, en la *Crónica* que redactó sobre los años entre 1248 y 1305 del reinado de Sancho IV, hace referencia a la acción política de María de Molina durante la minoría de edad de Fernando IV; además subraya que en los capítulos de 33 a 45 de *Los hechos de don Berenguel*, se relata la «entrevista que el arzobispo mantuvo con la reina cuando esta era regente única tras la muerte de los infantes don Juan y don Pedro en la Vega de Granada [...]. En ella el autor de la crónica destaca especialmente su humildad y capacidad negociadora, lo que permitió la resolución de la disputa» que había nacido entre don Berenguel y el infante don Felipe. La estudiosa menciona también el *Libro de las armas o de las tres razones*, de don Juan Manuel, y la cronística de los reinos vecinos, como la *Crónica Geral de Espanha* (1344), del conde de Barcelos.

<sup>5</sup> En este libro de caballería, quizás escrito por Ferrán Martínez, canónigo de Toledo, se presentan varios episodios conflictuales similares a los que vivieron de verdad María de Molina y su hijo. Por lo que, se ha interpretado también como un «espejo de príncipes que hubiera servido para transmitir el modelo cultural

segunda se remonta a 1348, en el *Poema de Alfonso Onceno*, escrito por un tal Rodrigo Yáñez, del entorno del monarca nieto de María de Molina. Sin duda todo esto fue un componente esencial de lo que en las últimas décadas se estudia como «Molinismo», es decir el proceso de creación de un

modelo político-cultural creado y desarrollado en el entorno de María de Molina, y con la reina como principal protagonista, quien, según esta teoría, auspició una ambiciosa producción literaria con el fin de reforzar la legitimidad dinástica, la descendencia de la pareja regia, así como promover toda una serie de actividades de índole propagandística que permitan atraer el interés de la Iglesia y la nobleza para ganarla a su causa. (Carmona Ruiz, 2022, 39).

De acuerdo con los estudiosos especialistas del tema<sup>6</sup>, los fundamentos del «Molinismo» se atribuyen a la labor de un grupo de letrados toledanos y serían, por un lado, la consolidación del linaje de Sancho IV, justificado por la voluntad divina y apoyado por los concejos (frente a la aristocracia), y por el otro, la difusión del castellanismo y de un paradigma comportamental cortés.

En los textos historiográficos y literarios, María de Molina se describe como una mujer poderosa, capaz de encontrar un remedio cuando todo parece perdido y de tocar las cuerdas justas a fin de realizar una política conciliadora, sin olvidar la firmeza, la perseverancia, la sensatez y, sobre todo, la *prudencia*, la virtud que llegó a encarnar por excelencia en el teatro del Siglo de Oro, en la pieza de Tirso de Molina titulada *La prudencia en la mujer*, la más conocida y estudiada entre las obras auriseculares que la celebran. Es obvio que entre la tradición medieval y la teatral del Seiscientos

---

creado por Sancho IV y su mujer» o «para fomentar actitudes positivas hacia el liderazgo femenino» (Carmona Ruiz, 2022, 42).

<sup>6</sup> El término «Molinismo» fue acuñado por Diego Catalán (1992, 13), luego la idea fue desarrollada por Fernando Gómez Redondo (2012, 2024), y profundizada en la tesis doctoral de Janice North (2013) y en numerosos estudios de Patricia Rochwert-Zuili, entre los cuales solo mencionamos el último, de 2022, remitiendo a la bibliografía de la autora que allí se cataloga, y dos ensayos específicos sobre las capacidades retóricas (2008) y las actuaciones pacificadoras (2015) de María de Molina.

es necesario tener en cuenta las obras intermedias, que son esencialmente de corte historiográfico, para las cuales remito a Carmona Ruiz (2022, 29-33), limitándome a recordar la más cercana cronológicamente: la *Historia de España* (1601) de Juan de Mariana, que en lo referente a María de Molina sigue bastante de cerca la *Crónica de Fernando*<sup>7</sup>.

*La prudencia en la mujer* forma parte de un conjunto de obras teatrales protagonizadas por la figura de la reina (Zúñiga Lacruz, 2013)<sup>8</sup>, un corpus a partir del cual se podría reconstruir la imagen de un *ars gubernandi* femenina, dentro del cuadro más amplio de las piezas que desde finales del siglo XVI –y cada vez más durante el XVII, a medida que la crisis se agudiza– indagan «las estructuras del poder, el funcionamiento, conductas y modos de proceder de los poderosos, el modelo de rey, el arte del buen gobierno, o la situación del valido» (Zúñiga Lacruz, 2013); una reflexión que se lleva a cabo de acuerdo con los criterios ideológicos en los que hace hincapié el perfecto príncipe cristiano. La configuración del escenario teatral como un espacio privilegiado para retratar y relatar a personajes que ejercen el poder, y crear sendos modelos positivos y negativos, permite a los poetas proponer figuras que van de monarcas éticamente intachables a otros y otras de conducta inmoral, pasando por reyes y reinas más humanizados y menos paradigmáticos. En este contexto, lo específico del poder de las reinas, más allá de verse permeado por las consabidas virtudes femeninas de modestia,

---

<sup>7</sup> La obra aparece antes en latín en 1592, con el título *Historiae de rebus Hispaniae libri XXV*, se traduce en 1593, aunque se publica ocho años después. En ella Mariana muestra cierta tendencia a subrayar que las mujeres son más débiles y menos aptas al gobierno; aún así, le reconoce a la reina un papel importante y finalmente la define «amparo que fue de todo en tiempo de tres reyes y honra de Castilla» (Carmona Ruiz, 2022, 32-33).

<sup>8</sup> El corpus que Zúñiga Lacruz individúa incluye: reinas mitológicas, legendarias e inventadas (Dido, Progne, Sebilla, Semíramis, Diana de Tinacia, Matilda de Tarancón...), reinas bíblicas (de Saba, de Candaces, Ester, Jezabel), reinas históricas de la antigüedad (Cleopatra, Cenobia, Estratónica, Tomiris, las imperatrices de Bizancio Irene y Teodora), de otros reinos europeos (Inés de Castro, Isabel I de Inglaterra, Ana Bolena, Beatriz de Hungría, Cristina de Suecia, Juana de Nápoles y María Estuardo de Escocia, las santas Isabel de Portugal e Isabel de Hungría) y de España (María de Molina, Margarita de Austria, María de Aragón, Urraca, Catalina, Isabel la Católica).

castidad y devoción, sería el hecho de ser un poder provisional y compartido.

Todos estos aspectos se reflejan en el personaje tirsiano de María de Molina, protagonista de *La prudencia en la mujer*, publicada en 1634, pero escrita con anterioridad. Su redacción se colocaría a comienzos del reinado de Felipe IV, entre 1621 y 1623, poco antes de que Tirso fuese obligado a dejar el teatro, y es probable que fuese animado por la idea de poner en guardia al joven rey, de solo diecisiete años, acerca de las ambiciones y las posibles sediciones de los aristócratas, a través de un ejemplo de una crisis similar –la de la época de María de Molina y de Fernando IV– representativa de los riesgos que quizás Tirso vislumbraba<sup>9</sup>. La reina es la protagonista de la pieza y se enfrenta a tres adversarios históricos, don Enrique, don Juan y don Diego López de Haro, que intentan quitarle el poder con distintas estratagemas: en el primer acto, a través de propuestas de casamiento y luego con acciones bélicas, en el segundo con planes secretos basados en venenos y calumnias, y en el tercero –diez años más tarde, cuando el poder pasa en las manos de Fernando– influenciando negativamente al joven rey, para que se aleje del ejercicio directo del poder y de los buenos consejos de su madre.

Ya desde la primera jornada destacan también las figuras partidarias de María y Fernando, es decir los Benavides y los Carvajales, personajes centrales de la obra de Lope que estudiaremos a continuación. En el drama histórico de Tirso, los hermanos Juan y Pedro de Carvajal sobresalen por su lealtad a María y a Fernando y son víctimas de calumnias –en el segundo acto se insinúa que la reina tiene una relación amorosa con uno de los dos–; en todo caso, ambos siguen siendo relevantes hasta los versos finales de *La prudencia en la mujer*, cuando María destierra a los enemigos y reparte

---

<sup>9</sup> En el caso del joven Felipe IV no hay relación directa con la figura materna, ya fallecida, pero sí se hará más pertinente la referencia a María de Molina cuando, en 1665, Felipe IV falleció dejando como heredero a su hijo de cuatro años, Carlos II, y durante una década su madre, Mariana de Austria, quedó como regente. De hecho, Francisco Ramos del Manzano, mentor del niño, escribió *Reynados de menor edad y de Grandes Reyes* (1672), donde celebró a varias reinas madres viudas, que gobernaron durante la minoría de edad de sus hijos, y figura también María de Molina, como soberana capaz, mediadora, pacificadora y prudente (Carmona Ruiz, 2022, 34-35).

«[...] sus Estados y hacienda/ en los dos Caravajales/ (hijo, con vuestra licencia)/ y en Benavides [...]». Y más aún en la ruptura final de la ilusión escénica: «De los dos Caravajales/ con la segunda comedia/ Tirso, senado, os convida,/ si ha sido a vuestro gusto esta» (Molina, 1973, 98).

No sabemos si Tirso escribió o no la obra que promete, cuyo texto se desconoce y no se conserva, pero la continuación ideal de su pieza se puede encontrar en una obra anterior de Lope de Vega, titulada *La inocente sangre*, centrada en la leyenda de los Carvajales, donde María de Molina aparece como personaje solo en el primer acto. De hecho, la tragicomedia lopesca forma parte de una larga tradición que «funde (y confunde) historia y leyenda» (Valladares Reguero, 1995, 199) alrededor de las muertes de los hermanos de Carvajal y del mismo rey Fernando IV.

En *La inocente sangre*, la reina entra en escena en medio del estruendo de la batalla entre la tropas castellanas de Fernando IV y las leonesas encabezadas por su tío, el infante don Alonso de la Cerda. Desde su cordura y prudencia, les propone a los contendientes reconciliarse, ya que tienen que concentrar todas sus fuerzas en contra de los moros, y confiar en una estrategia alternativa para dirimir la controversia: dejar la decisión sobre la sucesión a dos jueces *super partes*, el rey de Portugal, don Dionís, y el de Aragón, don Jaime. Si por un lado, todos aceptan la propuesta, por el otro, las consecuencias de un hecho acontecido en el campo de batalla se entrelazan a la pacificación interna y a la reanudación de la guerra entre cristianos y moros. Se trata de un episodio protagonizado por los hermanos de Carvajal: los dos caballeros luchan en el bando fernandino y uno de ellos, don Pedro, ha estado a punto de cautivar a don Ramiro, noble castellano traidor, pero don Gómez de Benavides ha salvado a Ramiro de la afrenta y le ha convencido a regresar al ejército de Castilla; poco después, el otro hermano, Juan, ha vuelto a humillar a Ramiro, dudando del perdón concedido. Acrecientan la conflictualidad del enredo también algunas cuestiones sentimentales que giran alrededor de la dama de don Juan de Carvajal, doña Ana, que es hermana de don Gómez de Benavides y es pretendida también por don García, hermano del traidor Ramiro. A todo esto se añade el asesinato de Gómez, llevado

a cabo por dos hombres del pueblo, pero atribuido por error al criado de don Juan. Tras una serie de cambios de escena entre Palencia, Salamanca y Martos, de falsas acusaciones en contra de los hermanos de Carvajal, y de recursos escénicos típicos y variados – disfraces, intercambios de objetos escénicos que alimentan los malentendidos (una cadena y una sortija), paréntesis cómicos entre criados, escenas de lucha en contra de los moros, pesadillas premonitorias–, llega el trágico desenlace.

En la sala del alojamiento del Rey, en Martos, los Carvajales son condenados a ser despeñados por el asesinato de don Gómez de Benavides. A punto de morir, antes de que les arrojen desde una altura, los dos hermanos reaccionan distintamente: don Pedro perdona al Rey<sup>10</sup>, en cambio don Juan apela a la justicia divina y afirma «[...] pues inocente/ muero, al rey Fernando emplazo/ para el tribunal de Dios» (vv. 2908-2910). En los últimos versos, el rey muere de modo repentino, sin explicación, y se refiere la noticia de otras dos muertes súbitas e incomprensibles, las de Ramiro y de García, cumpliéndose así el último deseo de don Juan: la justicia en contra de un juez injusto y de los falsos testigos en los que el juez ha confiado.

*La inocente sangre* fue publicada en la *Parte XIX* de las comedias de Lope, en 1624, en Madrid, en la imprenta de Juan González, a costa de Alonso Pérez<sup>11</sup>, pero su redacción remontaría,

---

<sup>10</sup> «El Rey es mancebo tierno,/ y aunque justísimo y santo,/ pudo engañarse, que es hombre./ ¡Ay de quien hizo el engaño!» (vv. 2892-2895). Todas las citas de la comedia y de la dedicatoria proceden de Vega Carpio, 1930, cuyo texto, fijado por Cotarelo, se reproduce en la Biblioteca Digital Artelope [https://artelope.uv.es/biblioteca/textos/AL/AL0691\\_LaInocenteSangre.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textos/AL/AL0691_LaInocenteSangre.php)

<sup>11</sup> En los versos finales se menciona como título, *Los Carvajales*, y también en la dedicatoria de la *Parte XIX* y en la lista de sus obras teatrales que Lope inserta en la segunda edición del *Peregrino en su patria* (1618). Hasta la fecha no se ha encontrado noticia de puestas en escena, como se puede ver en las bases de datos reunidas en Asodat (<https://asodat.uv.es/titulos/search/detail/7050>). De la obra se conserva un manuscrito de copia en Italia, en la Biblioteca Palatina de Parma (Signatura CC.\* V. 28032/ XXVI); véase Restori, 1891. La tragicomedia fue publicada a mediados del siglo XIX, por Hartzenbusch, en la BAE, entre las *Comedias escogidas de Lope de Vega* (Vega Carpio, 1860), en la colección de la RAE, por Menéndez Pelayo (Vega Carpio, 1890-1913), en la nueva edición de la RAE, por Cotarelo y Mori (Vega Carpio, 1930), en la Base de datos en CD-ROM *Teatro*

de acuerdo con Morley y Bruerton (1968, 344), a los años entre 1604 y 1608. La distancia cronológica entre el momento de la escritura y el de la impresión es la que se suele dar entre la fruición escénica de las piezas teatrales y su incorporación al plan editorial que Lope lleva a cabo directamente desde 1617, con la *Parte IX* de sus comedias. Además, en este caso, es posible hipotetizar que Lope intentó situarse en la huella del éxito de *La prudencia en la mujer*, que quizás se puso en escena entre 1621 y 1623, y volvió por eso a editar una obra que tenía escrita ya desde hace casi veinte años. Asimismo era un texto que le permitía homenajear a don Sebastián de Carvajal «del consejo de Su Majestad y alcalde de su casa y corte»<sup>12</sup>, dedicatario mencionado explícitamente en el paratexto de la versión impresa.

Al comienzo de la dedicatoria, Lope retoma el tema de la injusticia sufrida por los Carvajales, que define víctimas de la envidia y protagonistas de uno de los sucesos históricos que más admiración han suscitado en España. Al mismo tiempo, considera su muerte «rigurosa sentencia del rey don Fernando el Cuarto» y aprovecha la ocasión para especular acerca de los excesos de la severidad y de la clemencia de los jueces, dos extremos perniciosos; en particular, le parece que el primero puede dañar también al que juzga —y aquí remite a Aristóteles, a Tertuliano, a San Agustín y a San Gregorio—, sacando la conclusión de que en el ejemplo de los Carvajales «cruel fue la sentencia, la muerte injusta; el valor con que la sufrieron, digno de eterna fama», mientras que «no le hallan los historiadores al Rey disculpa con haber sido engañado», ya que «no se puede hallar

---

*Español del Siglo de Oro* (Vega Carpio, 1997), y en el volumen XIX de las *Partes de comedias de Lope de Vega* al cuidado del grupo PROLOPE (Vega Carpio, 2020). Por lo que se refiere a los estudios críticos que la mencionan véanse Ferrer Valls, 2004; Vaccari, 2011; Wise, 2014; Verducci, 2024.

<sup>12</sup> Los datos conocidos acerca de don Sebastián de Carvajal proceden de un documento del Archivo Histórico Nacional relacionado con su candidatura del 16 de marzo de 1616 a la plaza de alcalde por la promoción de Francisco Márquez De Gaceta. El documento se reproduce en Rico Vega 2015-2016, 90: «Licenciado don Sebastián de Carvajal. Alcalde del Crimen de la Chancillería de Valladolid desde 1609. Alcalde de la Corte Mayor de Navarra desde 1605. Comisiones. Alcalde de la Justicia de Sevilla. Representa los servicios de su tío, el Regente Carvajal en el Consejo de Italia y de su hermano, el Capitán don Gómez de Carvajal, que murió peleando con ingleses y de su otro hermano, don Francisco de Carvajal, capellán de VM y por billete del duque de Lerma».

camino para que alguna accidental disposición perturbase con disculpa la razón que anima todo el cuerpo del derecho». Entre estas influencias accidentales exteriores, Lope incluye la existencia de falsos testigos y luego declara:

Años ha que escribí este suceso, y como ahora saliese en la impresión lo que antes en el teatro, no hallé quien tan justamente debiese dirigirle como a Vuesa Merced que, descendiendo de esta ilustre familia, es juez tan recto, estimado y bien visto en esta Corte. No quiero ocupar el juicio de Vuesa Merced en sus alabanzas propias, ni parecer lisonjero donde ya todos me conocen por apasionado, sino suplicar a Vuesa Merced reciba en su protección esta historia de los Carvajales, como quien con sus virtudes y letras les ha dado tanto lustre.

La reconstrucción de la verdad histórica de la muerte de los Carvajales y del rey Fernando se ve obstaculizada por la superposición de las fuentes cronísticas y de las versiones romanceriles (Menéndez Pelayo, 1949, 233-240; Valladares Reguero, 1995, 200-218; Wise, 2014, 42-43)<sup>13</sup>, a la cual se suman las interpretaciones sobrenaturales de fenómenos inexplicables tan comunes en la época, y desentrañar la cuestión nos llevaría lejos de la figura de María de Molina.

Volviendo a las fuentes que Lope pudo manejar, los estudios (Menéndez Pelayo, 1949, 236; Valladares Reguero 1995, 219; Wise, 2014, 52) remiten a los datos sacados del libro *Valerio de*

---

<sup>13</sup> Menéndez Pelayo, 1949 y Valladares Reguero, 1995, ofrecen un *excursus* muy amplio de toda la tradición, hasta el siglo XIX. Aquí solo sacamos de su estudio la siguiente información: la *Crónica de 1344* no recoge esta leyenda, que aparece, en cambio, tanto en la *Crónica de Fernando IV* como en la de *Alfonso Onceno*, pero sin decir el nombre de los caballeros despeñados. El texto donde se dan más detalles –y que posiblemente fue la fuente de Lope– es *Valerio de la historias escolásticas y de los hechos de España* (1472), de Diego Rodríguez de Almela, que también fue seguido por los historiadores siguientes, como Diego de Valera y Esteban de Garibay. Asimismo, hay que considerar el manuscrito anónimo *Genealogía de los Carvajales* y el mamotreto XLVII de *La lozana andaluza* (1528). De los romances, dos pertenecen al *Romancero viejo* («Valasme nuestra señora» y «En Alcaudete está el buen rey») y uno es el romance «A don Pedro y don Alfonso» de Lorenzo de Sepúlveda.

*la historias escolásticas y de los hechos de España* (1472), de Diego Rodríguez de Almela, que todos mencionan como fuente del Fénix, que en otras ocasiones también acudió a esta obra para encontrar tema por escenificar. En este caso, coinciden varios detalles, incluyendo la onomástica: Juan y Pedro de Carvajal y Gómez de Benavides.

Al mismo tiempo, Lope no ignoraba que era imprescindible añadir otros componentes para dar una forma representable al asunto, y lo hizo escenificando distintos acontecimientos del reinado de Fernando IV, incorporando elementos de ficción, mezclando hechos y personajes inventados con sucesos y figuras históricas. Dentro de este proceso de dramatización, Lope otorga importancia a la figura de María de Molina, para evidenciar lo delicado del equilibrio de aquel contexto nobiliario y para reconstruir el clima de luchas intestinas. Además este personaje le permite al poeta crear una conexión con Tirso, siempre y cuando se acepte la hipótesis de que *La prudencia en la mujer* se puso en escena antes de 1624 y su éxito –junto con el deseo de lisonjear a un miembro de la Sala de Alcaldes–, empujara al Fénix a insertar *La inocente sangre* en la *Parte XIX*.

Por eso le concede a la reina María de Molina el espacio de un monólogo en romance de más de cien versos, que Menéndez Pelayo (1949, 243) considera de «noble ejecución poética», una extensa y esmerada intervención seguida por las respuestas obedientes de los contendientes, y delimita la escena con dos acotaciones que le confieren a María de Molina el absoluto protagonismo espacial: «Sale la reina [...] y pónese en medio», al comienzo, y «Vanse. La Reina entre los dos Reyes», al final.

El personaje domina el escenario, se pone en medio del campo de batalla, exige la suspensión del combate, pide con autoridad la atención de todos («y oídme, pues no he de hablar/ cosa en disgusto de nadie», vv. 235-236) y reprocha a Fernando y a Alonso que, aún siendo sobrino y tío, lleven una década sembrando destrucción:

[...] a fuego y sangre  
vais consumiendo esta tierra

y su gente miserable,  
 [...] para que reyes os llame,  
 traéis en guerras civiles  
 los hijos contra los padres (vv. 242-248)

La reina sigue su relación dirigiéndose a Alonso y le recuerda la grandeza del marido fallecido, el rey Sancho IV, y la legitimidad de la herencia de Fernando:

[...] Ya fue Rey  
 don Sancho, que muerto yace;  
 si al nieto en la herencia excluye  
 al tío, para que pase  
 la línea derechamente,  
 pues representa a su padre,  
 no sé qué fuerza ha tenido,  
 si no es que en fortunas tales  
 lo que más puede es más justo,  
 aunque la razón se engañe.  
 Ya, en fin, don Sancho, mi esposo,  
 reinó aquí, sin que bastase  
 fuerza ni ley contra él.  
 Tú, Alfonso, su valor sabes.  
 Heredó su posesión  
 mi Fernando, que es bastante  
 para no ser ya posible  
 que puedas desheredarle.  
 Tras tantos años de guerra,  
 ya es bien que te desengañes,  
 Alonso, de este imposible,  
 y de los daños que haces. (vv. 251-272)

María se expresa con palabras sólidas e incuestionables acerca de la legitimidad de la herencia de su hijo, y del inevitable y necesario desengaño del rival. Seguidamente, muestra preocupación por su pueblo, que se queja con ella, llorando, del hambre, de la violencia y de la destrucción (vv. 281-284), pero la compasión no

quita lucidez a la conciencia política, y su análisis se fija en que la guerra civil provoca un desperdicio de las fuerzas bélicas, que sería justo destinar a la lucha contra los árabes:

Y tras esta desventura  
civil, hay otra más grande,  
pues crece al Moro las fuerzas  
el ver que las nuestras falten;  
que mientras vuestras espadas  
queréis que la sangre os saquen,  
ya por las fronteras corre  
con los bárbaros alfanjes.  
Las villas que conquistó,  
por ventura inexpugnables,  
el santo Rey vuestro abuelo,  
vuelven a entrar sus alcaides. (vv. 285-296)

La cimentación retórica del discurso de la reina se basa también en el empleo de símbolos y referencias vinculados con la Reconquista, por ejemplo a través de las metáforas de las lunas y del sol, que representan las banderas árabes y el monarca cristiano: las lunas que los santos reyes anteriores habían dejado menguantes están volviendo a crecer y brillar en los estandartes enemigos, cuando podrían encontrarse ya eclipsadas gracias al sol de la corona, un sol que la reina define *nuestro*, involucrando así a los dos rivales en una única misión común (vv. 297-304). La otra alusión directa a la Reconquista se configura como una premonición amenazadora: en el caso de que los árabes superen la Sierra Morena y lleguen al río Tajo (vv. 305-308), Fernando y Alonso no tendrán que extrañarse de que España los maldiga «por perdición semejante,/como a Rodrigo y al Conde/ y [...] os llame infames» (vv. 310-312); es decir que los dos contendientes podrían perder su honor como el rey visigodo don Rodrigo y el conde de Ceuta don Julián, responsables del origen de la irrupción árabe del siglo VIII, según la tradición

literaria<sup>14</sup>. Tras esta cita y la prefiguración de un porvenir de infamia, la reina termina con la propuesta de una solución:

Mirad esto como es justo,  
 y dad un medio que baste  
 para que viváis en paz  
 y vuestros reinos descansen.  
 Era yo de parecer  
 que jueces se nombrasen  
 don Dionís de Portugal  
 y el rey de Aragón don Jaime;  
 y que, por lo que los dos  
 justamente sentenciasen,  
 pase Castilla, y vosotros  
 confirméis eternas paces.  
 ¿Qué respondéis? ¿Qué os parece? (vv. 313-325)

Destacan, en el cierre del monólogo, los términos y expresiones de los campos semánticos de la justicia (justo, jueces, justamente, sentenciasen) y de la paz (dar un medio, paz, descansen, eternas paces), en un *crescendo* de sensatez y sentido de la rectitud, mediante el cual la reina convence a Alonso de la Cerda a aceptar una decisión *super partes*. La respuesta del infante muestra su obediencia:

Digo que por mí, a tu gusto  
 me sujeto, y que se trate  
 que los dos reyes sentencien  
 a quien toca la más parte  
 de los pretendidos reinos. (vv. 337-341)

Además, Lope enriquece el sí de Alonso con tres comparaciones que asocian María de Molina a símbolos religiosos

---

<sup>14</sup> De acuerdo con la tradición, el conde había enviado a su hija Florinda, la Cava, a ser educada en la corte de Toledo, pero el rey violó a la joven, y el conde se vengó solicitando el asalto africano y facilitando a los invasores las necesarias embarcaciones para llegar desde Ceuta, con el objetivo de destronar a Rodrigo.

de concordia, paz y serenidad. En primer lugar, la relaciona con el ave que vuelve con la rama de olivo tras el diluvio universal (vv. 326-328); luego, con el arco cuyo pilar de jaspe dejó la Virgen como testimonio de su aparición en Zaragoza (vv. 329-332); finalmente, la conecta con el arcángel Miguel que, durante la procesión organizada en Roma en el año 590 para poner fin a una terrible pestilencia, apareció y envainó su espada, un gesto que fue interpretado como el signo de la fin de la epidemia (vv. 333-336).

Gracias a la reina el sentido de la justicia ha triunfado sobre el conflicto armado fratricida y, en el resto de la comedia, María de Molina no vuelve a escena, pero el resultado que ha obtenido se cita dos veces, con distintas funciones y desde dos perspectivas opuestas. En el primer caso, el gracioso Morata relata lo sucedido anteriormente a doña Ana, hermana de don Gómez Benavides y enamorada de don Juan de Carvajal, confirmando que todos ya están en Palencia, celebrando la paz:

La Reina llegó, y bastó  
su santidad y prudencia  
a refrenar la violencia  
que en los ejércitos vio.  
Concertolos en nombrar  
jueces que aquesto decidan,  
porque a su arbitrio dividan  
lo que les puede tocar.  
[...] Todos vuelven a Palencia  
a hacer fiestas, y estarán  
hoy don Gómez y don Juan  
con salud en tu presencia. (vv. 593-608)

Es evidente en las primeras redondillas la estimación de la reina, santa y prudente, y la eficacia de su actuación y de su discurso, que ha logrado reprimir la violencia bélica y concertar a los dos bandos con instrumentos distintos de las armas, es decir el arbitrio de las leyes.

Bien distinta es la reacción de los antagonistas, la otra pareja de hermanos, Ramiro y García. El segundo no ha participado en las

batallas y, temiendo que se haya murmurado sobre su ausencia, se justifica con la rapidez de la intervención de la reina («Ya me partía, como ves; no era / tan tarde, a no tratar la reina paces», vv. 731-732). Don Ramiro, en cambio, se expresa con ambigüedad en relación al resultado de la guerra, «no viniendo de allá como quisiera» (v. 712), tanto que suscita las preguntas del hermano:

¿Es porque ya desiste don Alonso  
de la acción y derecho que tenía  
al reino de Castilla pretendido?  
[...] ¿No estáis en gracia  
del rey Fernando, por parcial y amigo  
del Infante, su tío y su enemigo? (vv. 713-718)

Pese a que la verdadera razón de su descontento no es esta, sino la conducta de los Carvajales<sup>15</sup>, su respuesta revela un índole oportunista y falsa:

Seguir a don Alonso en esta empresa,  
mientras que la justicia está indecisa,  
no es delito que pueda con Fernando  
perder la gracia que hoy se recupera,  
pues la sentencia en su favor espera. (vv. 719-723)

Volviendo a una visión de conjunto del cuadro protagonizado por María de Molina, sin duda la presencia del personaje en el escenario es de breve duración y su peso dramático parece limitado, pero los rasgos estilísticos y estructurales de la escena son magistrales y su análisis permite sacar algunas conclusiones, ya sea a confirmación de como Lope manejaba el vínculo entre historia y ficción, ya sea sobre la figura de la reina, en general, y de María de Molina, en particular.

La intervención de la soberana en *La inocente sangre* pone fin a un conflicto que, cuando ella logra interrumpirlo, dura desde hace

---

<sup>15</sup> «Estos Carvajales, estos mozos,/ [...] me han tratado/ de suerte, cuando ya de parte suya/ estaba la victoria declarada,/ que en mi vida tendré contento en nada» (vv. 738-742).

más de diez años y cuya conclusión se celebra en Palencia. Desde el punto de vista histórico, el episodio se puede leer como una adecuación escénica del compromiso que

el 28 de octubre de 1311 Fernando IV firmó en Palencia [...] con los principales nobles liderados una vez más por el infante don Juan para que mejor fuera guardado el reino [...]. Verdaderamente Fernando IV necesitaba el entendimiento con los nobles y pacificar el reino para poder hacer con ciertas garantías la guerra contra los moros. Pero el acuerdo de Palencia estuvo precedido de arduas negociaciones, que habían tenido lugar en Burgos (González Mínguez, 2015, 95-96).

Es obvio que la verdad histórica del acontecimiento es mucho más compleja, y además, el papel de antagonista es asignado por Lope a Alfonso de la Cerda, que abandonó sus pretensiones en 1304.<sup>16</sup> Sin embargo, es razonable pensar que el poeta, a la hora de adaptar los hechos a las exigencias escénicas, no se fijó en la exactitud cronológica y condensó en la actuación de un solo personaje lo que en realidad fue el fruto de una intensa y articulada actividad diplomática. A fin de cumplir con este segundo criterio, necesitaba una figura coeva dotada de autoridad y con renombre de pacificadora, y no sorprende que su elección se orientara hacia María de Molina, visto el retrato que de ella se lleva a cabo en los textos anteriores que hemos mencionado. Además, la presencia del personaje de Alfonso de la Cerda y la duración de la guerra indicada

---

<sup>16</sup> El personaje del infante Alonso corresponde a la figura histórica de Alfonso de la Cerda (1270-1335), nieto de Alfonso X de Castilla, siendo hijo del infante Fernando de la Cerda y de Blanca de Francia. Su apodo, *el Desheredado*, hace clara referencia a su aspiración al trono de Castilla, ya que era el continuador de la Casa de la Cerda, heredera de la monarquía castellana durante el siglo XIII. La disputa sucesoria se desarrolló durante los reinados de Sancho IV y Fernando IV, y fue alimentada por Jaime II de Aragón, que quería beneficiarse en el territorio castellano, bajo el pretexto de que el matrimonio de Sancho y María Molina no contaba con la dispensa de la Iglesia. Solo en agosto de 1304, con el acuerdo de Torrellas, Castilla y Aragón se pacificaron y «se resolvieron las pretensiones de Alfonso de la Cerda al trono castellano mediante una crecida compensación económica» (González Mínguez, 2015, 93).

por la reina permiten hipotetizar que el comienzo de las hostilidades corresponda al viaje de María y Fernando IV de octubre de 1298 a «Palencia, que poco antes había estado a punto de caer en manos de Alfonso de la Cerda [...] gracias a la complicidad de algunos vecinos de la familia de los Corrales» (González Mínguez, 2015, 92), como se lee en la *Crónica de Fernando IV* (Rosell, 1953, 113).

Por lo tanto, se puede concluir que la pieza de Lope, aunque manipulando la verdad histórica, dramatiza el último año de vida de Fernando IV, desde octubre de 1311 hasta la fecha de su muerte, y de hecho en todo el resto de la obra<sup>17</sup> los movimientos del rey reflejan lo que se cuenta en varios fragmentos de la *Crónica* de su reinado y en otros documentos, que le han permitido a González Mínguez (2015, 95-97) reconstruir los reales itinerarios del monarca<sup>18</sup>. Esto convierte *La inocente sangre* y la escena en la que hacemos hincapié en una muestra de cómo Lope creaba sus dramas históricos, usando fuentes documentales pero de forma libre y sin cuidar con esmero la exactitud temporal, adecuando la sucesión cronológica y espacial de los acontecimientos a las exigencias de la creación de una intriga representable. Es decir que el Fénix pasaba de la Historia a la ficción teatral con una cierta soltura, y, fuerte de una profunda conciencia escénica y de su habilidad en involucrar al público, enriquecía los hechos con los juegos del enredo, la

---

<sup>17</sup> En la primera jornada se pasa del campo de batalla a la ciudad de Palencia, en casa de la dama y por la calle, donde ocurre el asesinato de Benavides; en el segundo acto la acción se ubica en Salamanca, cuando llega la noticia de la victoria de Fernando en el arbitraje; la tercera jornada (tras el comienzo en Palencia, que no tiene que ver con el personaje del rey) se desarrolla en Gibraltar y en Martos, cierto tiempo después, pero sin especificarlo.

<sup>18</sup> El rey se encontraba en Palencia en la primavera de 1311, en el momento en que fue matado el «caballero salmantino, Juan Alfonso de Benavides, cuando salía de las casas de Ruy Pérez de Sasamón donde estaba alojado el monarca y con quien acababa de conversar» (González Mínguez, 2015, 95, 97); en Salamanca estuvo en septiembre de 1311 (González Mínguez, 2015, 95), para ver a su hijo recién nacido; por fin, su último viaje, tras las Cortes de Valladolid de la primavera de 1312, fue «dirección a la frontera con el reino de Granada, aunque siguiendo un itinerario bastante serpenteante, que le llevará a Toledo el 13 de julio. Desde Toledo Fernando IV vino a Jaén y a Martos» (González Mínguez, 2015, 97), donde tuvo lugar la ejecución de los hermanos de Carvajal el 9 de agosto y, de nuevo en Jaén, el soberano falleció el 7 de septiembre de 1312.

intensidad de los personajes y el énfasis retórico, distinguiendo entre lo historial y lo poético, como explica en *La dama boba* hablando de la prosa:

Hay dos prosas diferentes:  
poética y historial;  
la historial, lisa y leal,  
cuenta verdades patentes,  
con frases y términos claros;  
la poética es hermosa,  
varia, culta, licenciosa,  
y oscura aun a ingenios raros.  
Tiene mil exornaciones  
y retóricas figuras. (Vega Carpio, 2015, vv. 293-302)

Por lo que concierne a la intensidad de los personajes y el énfasis retórico, en el caso María de Molina, sin duda Lope consigue transmitir la idea de una índole apasionada y racional al mismo tiempo, conjugada con una forma de la expresión incisiva y vigorosa, caracterizada por la definición del conflicto como guerra civil, descrita con léxico esmerado, respetando el equilibrio entre la apreciación del valor de las tropas (golpes fieros, riguroso combate...) y la puesta en evidencia de los efectos desastrosos de las batallas (fuego y sangre, gente miserable, incendio, muertes y hambres...); a lo que se suman la constante inserción de referencias a la justicia y a la herencia, siempre contraponiendo la fuerza y la razón, enriquecidas con referencias a la Reconquista y con comparaciones astronómicas. Sin olvidar las respuestas que suscita, que subrayan el rol de la reina como respetada consejera, mediadora y pacificadora.

Observando la escena desde la propuesta de una soberanía modélica, está claro que se trata del esbozo de un ejemplo de buen gobierno, que se suele asociar a un conjunto de habilidades y virtudes, las cuales contrastan con las ineptitudes y los vicios tópicos del «mal gobernante»: vanagloria, altivez, lascivia, brutalidad, flaqueza de espíritu, cobardía, impiedad, incapacidad en lo estratégico-militar y tendencia a la tiranía, a la opresión, a los abusos

de poder, hasta llegar a retar a la divinidad. La imagen de María de Molina transmitida por la tradición goza, en cambio, de los rasgos opuestos, los del «buen gobernante»: modesto, continente, compasivo, devoto, moderado, dotado de sentido de la justicia y capacidad de planeación y de liderazgo. Rasgos que corresponden en buena parte a los que se manifiestan en la versión lopesca.

Pero hay más. Tratándose de un *ars gubernandi* femenina, se tendría que poner de relieve de alguna forma la excepcionalidad «varonil» de la actitud de la reina, o también subrayar que su autoridad procede de una sustitución de poder, una facultad limitada en el tiempo o de carácter accidental, como la regencia de una reina madre o una reina consorte, es decir en lugar de un hombre o con un hombre como guía. En la comedia de Lope ni se caracteriza a María de Molina como mujer varonil ni se configura su autoridad como provisional o vinculada a una regencia, ya que la acción se sitúa en el último año de vida de su hijo. Pese a la brevedad de su intervención, el personaje de la reina no solo desempeña una función esencial, sino que muestra todas las capacidades que la tradición atribuye a María de Molina: aconseja con autoridad, manifiesta equilibrio y templanza, examina racionalmente la situación, comunica sus reflexiones de forma persuasiva y plantea una solución meditada, lógica y oportuna. Por lo que, como ya apuntamos, no tiene que asombrar que Lope pensara en ella teniendo que compendiar en un solo personaje y en una breve escena una amplia y compleja actividad diplomática, siendo su intervención verosímil como una de las muchas que la historia le atribuye durante todo el reinado de Fernando IV, siempre procurando aplacar a la nobleza e impedir el destronamiento de su hijo.

## BIBLIOGRAFÍA

ARIAS GUILLÉN, Fernando y Carlos M. Reglero de la Fuente (coords.) (2022) *María de Molina: gobernar en tiempos de crisis (1264-1321)*. Madrid. Editorial Dykinson.

BENAVIDES, Antonio. (1860) *Memorias de Fernando IV de Castilla*. Madrid. Imprenta de José Rodríguez. Dos tomos.

BENÍTEZ GUERRERO, Carmen. (2013) «María de Molina, reina madre entre la literatura y la historia». *Las mujeres en la Edad Media*. María Isabel del Val Valdivieso y Juan Francisco Jiménez Alcázar (coords). Madrid. SEEM. 267-275.

CATALÁN, Diego. (1992) «Alfonso X historiador». *La «Estoria de España» de Alfonso X: creación y evolución*. Madrid, Seminario Menéndez Pidal, Fundación Menéndez Pidal, Universidad Autónoma de Madrid. 11-44.

CARMONA RUIZ, María Antonia. (2022) «María de Molina en la Historiografía y la Literatura», *María de Molina: gobernar en tiempos de crisis (1264-1321)*. Fernando Arias Guillén y Carlos M. Reglero de la Fuente (coords.). Madrid. Editorial Dykinson. 25-51.

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 Ayuso y Marc Vitse (eds.). Madrid/Frankfurt am Main. Iberoamericana/Vervuert. 159-185.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes. (1967) *María de Molina, tres veces reina*. Madrid. Espasa-Calpe.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. (2012) «El Molinismo: un sistema de pensamiento letrado (1284-1350)». *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero (eds.). Murcia. Universidad de Murcia. 43-73.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. (2024) *El molinismo. Claves de un modelo cultural*. Alcalá. Universidad de Alcalá.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. (1949) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España. Tomo 3*. Enrique Sánchez Reyes (ed.). Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 33. Madrid. CSICientíficas. 233-244

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/estudios-sobre-el-teatro-de-lope-de-vega-cronicas-y-leyendas-dramaticas-de-espana-t-3--0/>

MOLINA, Tirso de. (1973) *La prudencia en la mujer. El condenado por desconfiado*. Madrid. Colección Austral. Espasa-Calpe.

MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton. (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid. Gredos.

NORTH, Janice. (2013) *The Constructions of a Cultural Legacy: Queen María de Molina of Castile and the Political Discourses of Molinismo*. University of Virginia. <https://doi.org/10.18130/V3XV4T>.

RESTORI. Antonio. (1891) *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio (CC.\* V. 28032 della Palatina Parmense)*. Livorno. Tipografia Francesco Vigo.

RICO VEGA, Lara María. (2016), *La Sala de Alcaldes de Casa y Corte en el reinado de Felipe III. Prosopografía de una élite judicial*. TFM Máster Interuniversitario de Estudios Avanzados en Historia Moderna «Monarquía de España (siglos XVI-XVIII)». Director: José Ignacio Fortea Pérez.  
<https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/9579/RicoVegaLaraMaria.pdf?sequence=1>

ROCHWERT-ZUILLI, Patricia. (2008) «La parole de la reine dans les chroniques de Ferrán Sánchez de Valladolid (1340-1345)». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. 31. 65-80

ROCHWERT-ZUILLI, Patricia. (2015) «La actuación pacificadora de María de Molina». *e-Spania*. 20. 2015.  
<http://journals.openedition.org/e-spania/24170>

ROCHWERT-ZUILLI, Patricia. (2022) «La imagen de la madre ¿un componente esencial del molinismo?». *María de Molina: gobernar en tiempos de crisis (1264-1321)*. Fernando Arias Guillén y Carlos M. Reglero de la Fuente (coords.). Madrid. Editorial Dykinson. 53-67

ROSELL, Cayetano. (1953) *Crónicas de los Reyes de Castilla. Vol. 1*. Madrid. Atlas.

VACCARI, Debora. (2011) «Máscara fue mi locura, mis mudanzas acabé: las máscaras en el teatro del primer Lope». *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. María Luisa Lobato (ed.). Madrid. Visor. 189-205.

VALLADARES REGUERO, Aurelio. (1995) «La muerte de los hermanos Caravajales y de Fernando IV: fortuna literaria de un tema de ambientación jiennense». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. 157. 199-247.

VEGA CARPIO, Lope de. (1624). *La inocente sangre. Parte decinueve [...] de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid. Juan González y Alonso Perez. 44v-69r.

VEGA CARPIO, Lope de. (1860). *La inocente sangre*. Edición de Eugenio Harztenbusch. *Comedias escogidas de Lope de Vega IV*. Madrid. Rivadeneyra (BAE).

VEGA CARPIO, Lope de. (1890-1913). *La inocente sangre*. Edición de Marcelino Menéndez Pelayo. *Obras de Lope de Vega*. Madrid. RAE. Vol. IX.

VEGA CARPIO, Lope de. (1930). *La inocente sangre*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. *Obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid. NRAE. Vol. XII. 163-205.

VEGA CARPIO, Lope de. (1997). *La inocente sangre*. Edición de la Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro. ProQuest LLC. Chadwyck-Healey.

VEGA CARPIO, Lope de. (2020) *La inocente sangre*. Edición de Sònia Boadas y Laura Fernández. *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, Alejandro García Reidy y Fernando Plata (coords.). Barcelona. Gredos. Tomo I. 415-614.

VEGA CARPIO, Lope de. (2015) *La dama boba*. Edición de Marco Presotto.

[https://amsacta.unibo.it/id/eprint/4409/1/La\\_dama\\_boba.pdf](https://amsacta.unibo.it/id/eprint/4409/1/La_dama_boba.pdf)

VERDUCCI, Erica. (2024) «La glosa en el teatro de Lope de Vega: una propuesta de estudio». *II encuentro de joven hispanismo e hispanoamericanismo italiano (AJHI)*

<https://cvc.cervantes.es/literatura/ajhi/02/default.htm>

WISE, Carl Austin. (2014) «Playing the Crowd: Interpretive History and Audience Participation in Lope de Vega's *La inocente sangre*». *Hispanófila*. 172. 1. 41-54

ZÚÑIGA LACRUZ, Ana. (2013) «Mujer y poder en el teatro del Siglo de Oro. Una aproximación a la figura de la reina ». *Pictavia Aurea*. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds). Toulouse. Presses universitaires du Midi. 1185-1191.

<https://doi.org/10.4000/books.pumi.3270>



## EL PERSONAJE DE LA DAMA NOBLE EN *EL ALCÁZAR DE SEVILLA* DEL DUQUE DE RIVAS

José María FERRI COLL  
*Universidad de Alicante*  
ORCID: 0000-0002-6987-5097

### **Resumen:**

El romance se fue afianzando como género preferido por los románticos españoles, que vieron en el romancero castellano una colección impagable de hechos y costumbres que conformaban el carácter nacional. La historia medieval castellana, que había dejado su huella en crónicas y un nutrido romancero, proporcionó un sinfín de personajes y argumentos que se desarrollaron en difentes géneros, entre ellos el romance. Un singular cultivador de este fue el duque de Rivas, que acertó al unir historia y sentimiento haciendo reverdecer para el lector contemporáneo el pasado de la nación y la vinculación de este con el catálogo de motivos y preocupaciones románticos. La presencia de nobles castellanas medievales en *El alcázar de Sevilla* del duque de Rivas ofrece un ejemplo de elaboración literaria a partir de la crónica de Pedro I de López de Ayala.

### **Palabras clave:**

Duque de Rivas, romancero, *El alcázar de Sevilla*, Blanca de Borbón, María de Padilla, Aldonza Coronel, Beatriz de Castilla.

**Abstract:**

The *romance* became established as the preferred genre of Spanish Romantics, who saw in the Castilian *romancero* collection an invaluable collection of events and customs that shaped the national character. Medieval Castilian history, which had left its mark in chronicles and a rich collection of *romances*, provided countless characters and plots that developed in different genres, including the *romance*. A singular cultivator of this genre was the Duke of Rivas, who successfully united history and sentiment, bringing the nation's past to life for the contemporary reader and its connection to the catalog of Romantic motifs and concerns. The presence of medieval Castilian noblewomen in the Duke of Rivas's *El alcázar de Sevilla* offers an example of literary elaboration based on the chronicle of Peter I by López de Ayala.

**Key Words:**

Duque de Rivas, *romancero*, *El alcázar de Sevilla*, Blanca de Borbón, María de Padilla, Aldonza Coronel, Beatriz de Castilla.

**El romance como género romántico**

Los ilustrados se mostraron especialmente intransigentes con diversos tipos de romances, sobre todo con aquellos que presentaban actos truculentos y extrema violencia. Veían desde luego un gran peligro para los consumidores del género en la exaltación de bandoleros, rufianes, mujeres infieles, etc. Meléndez Valdés (1754-1817), al intervenir en 1798 como fiscal en la Sala primera de Alcaldes de Corte «con motivo de verse un expediente sobre ciertas coplas mandadas recoger de orden superior»<sup>1</sup>, se

---

<sup>1</sup> Según se lee en el mismo título del discurso que se publicó años más tarde, en 1821, en versión ampliada, aunque, como ha apuntado Álvarez Barrientos (2005), sin merma de las ideas expuestas en 1798: «Discurso sobre la necesidad

muestra contrario a la difusión de los poemas objeto del juicio, cuyo argumento radicaba en el conflicto bélico en que se habían enzarzado españoles e ingleses a cuenta de la plaza de Gibraltar. El poeta extremeño propuso en su discurso sustituir el romancero tradicional por otro en que aparecieran personajes populares, pero libres de inmoralidad. Y llega incluso a proponer que el gobierno y la propia Academia deberían ocuparse de esta purga. Aun reconociendo Meléndez que descansaba en el romance parte importante del espíritu nacional, no dejaba de mostrar cierto resquemor por la eficacia comunicativa que el género tenía, puesto este en boca de ciegos o de mercaderes de literatura «de cordel».

Tal capacidad de divulgación era la causa de que los ilustrados pensaran que era necesario que los personajes de los romances fueran ciudadanos honrados cuyas conductas fueran dignas de emulación. Pero como el romance resultaba muy cómodo para las relaciones más o menos históricas, Meléndez Valdés aprovechó la oportunidad para apostar por la creación de un romancero nacional en el que se diera cuenta de los grandes hechos constitutivos de la patria. Sin embargo, al identificarse el romance con la poesía popular, y en el caso de los romances de ciego, con los aspectos más chabacanos de las clases bajas, el género no se zafó de cierto desprestigio. De ahí que Durán (1789-1862), cuando acometió la empresa de compilar un romancero (1828-1832), se mostrara desdeñoso con su trabajo avisando al lector de que se había entregado en otras ocasiones a la realización de tareas más serias. A pesar de la *captatio benevolentiae* empleada por don Agustín, lo cierto fue que los cuatro volúmenes de romances publicados vinieron como anillo al dedo a los poetas románticos, que tenían a la mano a partir de entonces una excelente muestra del género. Y a ningún lector atento se le puede escapar la

---

de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas, y de sustituirles con otras canciones verdaderamente nacionales, que unan la enseñanza y el recreo». Hay numerosas ediciones modernas, y se halla recogido asimismo en las *Obras completas* (2004, 1088-1101). Desde el verano de 1767 se había prohibido en España la impresión de romances de ajusticiados. Sobre el uso del romance en la poesía neoclásica, véase Cantos Casenave (2005).

admiración que el antólogo profesó por el género. Basta con leer una de las anotaciones a su *Discurso* de 1828, la *g* en concreto, para corroborar la fruición con que el compilador leyó el romancero español. Me interesa reparar en que el autor del *Discurso* equipara el valor lírico del octosílabo de los romances castellanos con el noble endecasílabo renacentista.

Cuando apareció *El Artista*<sup>2</sup> el romance ya gozaba de prestigio entre los románticos. La revista publicó romances de diferente tema, y también composiciones polimétricas en las cuales algunas estrofas seguían el dictado de este metro, como es el caso de «El poeta» de Ochoa (1815-1872) (I, 160-161). Sobre la idoneidad del romance para tratar asuntos líricos, creo que es buen ejemplo el poema «La timidez» de Maury (1772-1845), en que el poeta acierta en intercalar endechas que sirven de contrapunto al relato de la historia de amor de Rosalba y Lisardo. El gusto por el asunto histórico despunta, por ejemplo, en la pequeña serie que publicó la revista bajo el marbete precisamente de *Romances históricos*. Ambientada la acción de estos en el siglo XV en tiempos de don Carlos, Príncipe de Viana, se cuenta el cautiverio que sufrió este noble aderezado con el amor imposible con doña Brianda, que, disfrazada de aldeana, soborna a los guardianes para poder encontrarse con su amado durante una sola hora. Del mismo cariz es el firmado por Pedro de Madrazo (1816-1898) «El caballero de Olmedo» (I, 112-115). El último poema que publicó *El Artista* fue precisamente el romance de Espronceda *Raya la naciente luna* (III, 159), de ambientación histórica, que recrea el combate entre Ricardo y Abenamet.

El romance, en tanto que poema narrativo romántico, podía considerarse crisol de lo nacional, entendido este concepto según la idea de *pueblo* que se había ido forjando al abrigo de la obra de Herder. En una retrospectiva que Jerónimo Borao (1821-1878) publicó en 1854 en la *Revista de Ambos Mundos*, el autor liga los conceptos de poesía, nacionalidad y romanticismo. El nuevo movimiento tuvo el acierto de expresar el sentimiento de nación a

---

<sup>2</sup> Cito siempre por la edición facsímil de González García y Calvo Serraller (1981) indicando volumen y página.

través de la poesía popular, o lo que Borao denomina «los orígenes poéticos de todos los pueblos», en los que la poesía «ha servido entonces al país y no a la vanidad personal». Asimismo, hay que recordar que los románticos españoles se sintieron más cómodos con la poesía narrativa que con la lírica. Se repite mucho el argumento de que el romance es tanto depositario de la idiosincrasia del país como medio idóneo para representar el esplendor de su lengua y sus habitantes.

En 1834, Alcalá Galiano (1789-1865), al prologar *El moro expósito* de Rivas (1791-1865), habla de poesía nacional y natural aludiendo al romance. Gil y Carrasco (1815-1846), cuando trata, en 1840, de la poesía de Espronceda, en el *Semanario Pintoresco Español*, relacionó el romance con las canciones populares y celebró que este género de poesía haya convertido el arte en instrumento de cultura, moralidad y enseñanza. Al mismo tiempo, el autor de *El señor de Bemibre* daba cuenta de la variedad de matices y de tonos que el uso del romance brindaba al poeta. Cuando, un año más tarde, en 1841, el duque de Rivas rompió una lanza en defensa del género al prologar precisamente sus *Romances históricos*, no hacía sino exponer la opinión más generalizada entre los románticos de que el romance era la forma en que había aparecido la verdadera poesía nacional española (Derozier, 1974; Ramos Corrada, 2002-2003). Si se repara en esta última declaración, se puede observar cómo Rivas dirige su mirada a la brillante tradición poética hispánica, cuyo cordón umbilical, por encima de escuelas y gustos, es la presencia del romance. Sobre algunos romances de Rivas, Ochoa se pronunció en *El Artista* estableciendo que en estos «se hallaban los verdaderos manantiales de la inspiración, la fuente Castalia de los poetas modernos» (I, 177).

A continuación, reseño brevemente dos testimonios del siglo XIX sobre la valoración del género en el caso de Rivas.

**Una reseña de Enrique Gil y Carrasco en *El pensamiento. Periódico de literatura y artes***

El poeta leonés, en su crítica al romancero de Rivas<sup>3</sup>, destacó en primer lugar el éxito que había cosechado la obra, al menos en lo que respecta a la atención de los periódicos. A pesar de que estos se hayan ocupado del libro, el autor de *El señor de Bemibre* no cree que se haya llegado al meollo. La primera consideración que hace Gil tiene que ver con el antiguo tira y afloja entre clasicistas y románticos, debate en que estos últimos habían defendido que la esencia de la nación radicaba en los ejemplos manados de la poesía popular:

Los personajes, rudos tal vez, pero siempre poéticos, de nuestros romances, las damas y caballeros de nuestro antiguo teatro, espejo del pundonor y dechado de la galantería, vinieron a parar en las palomas y pastores poco significativos de Meléndez, y en las figuras magistralmente dibujadas y llenas de verdad, pero frías y prosaicas a veces, de Moratín. De esta manera empeñada la literatura en una senda convencional y que cada vez se desviaba más de la que antiguamente siguieron nuestros ingenios más esclarecidos, llegó a ser patrimonio de los sabios, y vino a renunciar por último su más noble y hermoso papel, el de representante de nuestra nacionalidad (50).

Prosigue el reseñista recordando el valor del romance:

Sabido es que la cuna de nuestra verdadera poesía nacional son los romances, que por su giro sencillo, rudo y lleno de nervio tan bien se acomodaban a la capacidad de un pueblo que entonces recorría el círculo de su juventud. La cultura creciente y el esplendor literario de España en los siglos XVI y XVII engalanaron y dieron extraordinario ensanche a este género de poesía, que sin embargo perdió en robustez y vigor, cuanto en lujo, adornos y soltura

---

<sup>3</sup> Primera serie, tomo I, 3ª entrega (1841), pp. 49-57.

ganaba. El ingenio colosal de Quevedo que tan popular lo hizo, llegó a producir un inconveniente de gran monta cual fue el dejarlo al alcance de los copleros y versificadores de oficio que bien pronto lo degradaron y envilecieron. Resultado natural de esto fue el que la gente entendida comenzase a desdenar el romance como propio del vulgo exclusivamente, sin tener en cuenta su noble origen ni el manantial de alta poesía histórica que encerraba en su seno. En vano Luzán y Meléndez en el siglo pasado demostraron, el uno con copia de razones y el otro con el ejemplo y la práctica, la bondad y aptitud del romance a todos los tonos de la poesía, porque la dirección errada de los espíritus no permitía su restauración (52).

### **Discurso de José Amador de los Ríos ante la Real Academia de San Fernando tras la muerte del duque de Rivas**

En 1866, el conocido erudito pronunció un discurso en alabanza del duque de Rivas en el que destaca sus cualidades literarias y su capacidad para, siguiendo el desiderátum romántico de unidad de las artes, aunar la palabra y la pintura. El ejemplo supremo de tal ayuntamiento, según Amador, se manifestaría en sus romances:

Hay, sin embargo, entre las producciones poéticas del Duque de Rivas un grupo harto numeroso de narraciones históricas, donde, aspirando a pulsar la lira de los cantores populares, logró el magnate castellano, en común sentir de la crítica, echar los más firmes cimientos de su gloria literaria. Cuajado de amenas y gallardas descripciones, sembrado de bellos y veracísimos cuadros que se suceden y eslabonan como en copiosa y sorprendente galería, enriquecido de espontáneos retratos, que bastan a revelar el carácter y la ilustración del pueblo musulmán y del pueblo cristiano durante el siglo X, parecía haber agotado el *Moro expósito*, poema solitario aún en el parnaso español, las grandes cualidades de artista que a su

autor enaltecían. Los *Romances históricos* (que bajo este título se distinguen ya las citadas narraciones) vinieron a mostrar en breve que, lejos de extinguirse tan rica vena, se había acaudalado grandemente con la experiencia y la madurez de los años, no ajenos, en verdad, a este progresivo perfeccionamiento los notables estudios, que realizaba al par el infatigable prócer en el arte de Zurbarán y de Murillo (412-413).

José Amador de los Ríos echa mano en su discurso frecuentemente de términos procedentes de las artes plásticas y así este se sirve del verbo *pintar* para referirse a las descripciones que el poeta hace de los personajes. Se fija, por ejemplo, en el de María de Padilla, del que destaca la habilidad de Rivas para dibujar tanto la zozobra como la hermosura del personaje. El retrato de la Reina Católica es considerado por el crítico «no menos verídico» que el anterior. Se insiste, por tanto, en la fidelidad histórica con que, según el autor del discurso, Rivas creó a sus personajes. Eligió para probar su argumento el pasaje en que Isabel recibió por primera vez a Colón en Granada.

### **Damas nobles en los romances de *El Alcázar de Sevilla***

#### **Doña Blanca de Borbón, reina de Castilla (1335-1361)**

El obispo de Burgos, Juan Sánchez Roelas, y Álvaro García de Albornoz, hermano del arzobispo de Toledo, acordaron la boda de Blanca de Borbón con Pedro I (1334-1369). La dote francesa a la Corona de Castilla se pactó en trescientos mil florines de oro, cifra que no se pudo pagar, mientras que Blanca de Borbón recibiría las villas de Arévalo, Sepúlveda, Coca y Mayorga. Los prometidos se casaron en la iglesia de Santa María la Mayor en 1353. En esos días, el rey castellano ya mantenía una relación con María de Padilla, que estaba embarazada a la sazón de la futura infanta doña Beatriz. López de Ayala dice en su crónica que el monarca castellano no era partidario del enlace con la dama francesa. Se nota en este punto la preferencia del cronista por

manifestar los sentimientos del monarca frente a los intereses de Estado:

é el Rey amaba mucho á la dicha Doña Maria de Padilla, tanto que ya non avia voluntad de casar con la dicha Doña Blanca de Borbon su esposa; ca sabed que era Doña Maria muy fermosa, e de buen entendimiento, é pequeña de cuerpo (84).

El deber regio, no obstante, ha de prevalecer, lo que hace constar oportunamente López de Ayala:

E después que Don Juan Alfonso vino de Portugal lleugo al Rey á Torrijos: é por quanto sabia que Doña Blanca de Borbon, sobrina del Rey de Francia, muger que avia de ser del Rey, era ya en Valladolid, é entendiera que el Rey non avia grand voluntad de ir facer sus bodas, fabló con el Rey, é dixole que fuese para Valladolid, é tomase á la dicha Doña Blanca su esposa por su muger, segund que era desposado, é fíciase sus bodas, diciendole que en esto faria su servicio; ca bien sabia que estos Regnos de Castilla é de León estovieran en grand aventura á quien tomarían por Rey é por su Señor en el primer año que él regnára, quando oviera de morir de la grand dolencia que ovo en Sevilla; é que él aviendo fijos de su muger todas estas cosas cesarian (85).

Dos días después de la boda, Pedro I partió con destino a Puebla de Montalbán, en donde lo esperaba María de Padilla. La Reina madre protegió a la recién casada llevándola a Tordesillas primero, y posteriormente a Medina del Campo. Pero de poco sirvió, pues Pedro I mandó confinar a su esposa en Arévalo y más tarde encerrarla en el castillo de Toledo. Murió en extrañas circunstancias dentro de los dominios castellanos y bajo la tutela del monarca, por lo que no se descarta que este tuviera algo que ver con el fallecimiento de doña Blanca. Los obispos de Ávila y Salamanca declararon enseguida nulo el matrimonio y el rey, libre

del nudo conyugal, tomó en 1354 a la viuda linajuda Juana de Castro (?-1374) como nueva esposa. En ese mismo año, los toledanos se levantaron contra el rey y a favor de doña Blanca y solicitaron el auxilio de don Fadrique, que acudió a la llamada. Resulta más fiable la opinión de que ese fue el momento en que el maestre de Santiago conoció a doña Blanca que el rumor de que el encuentro entre ambos había tenido lugar anteriormente. El nuevo matrimonio de Pedro I fue igual de fugaz que el anterior porque el rey abandonó inmediatamente a su segunda esposa, que ya estaba encinta a la sazón. Esta singular treta fue aprovechada tanto por el Pontífice como por la nobleza castellana hostil a Pedro para justificar su enemistad con el monarca castellano. A tal estado llegaron los acontecimientos, que Pedro I fue excomulgado en 1355.

Algunos de estos mimbres, y otros que no vienen al caso, convirtieron a la dama francesa en personaje interesante para la ficción romántica. Antonio Arrollo (2010), que ha estudiado una carta de Antonio Ranz Romanillos (1759-1830) datada en 1819 y dirigida al duque de Rivas respecto de su tragedia neoclásica perdida<sup>4</sup> titulada con el nombre de la primera esposa de Pedro I, ha resumido así la cuestión:

Sin embargo, el interés de Saavedra es destacar a doña Blanca dándole, en función de su adversidad, tintes de heroína romántica, así lo refleja Antonio Ranz citando las propias palabras del escritor en la carta. Saavedra crea una obra que sin dejar de lado los principios neoclásicos, como venimos observando, se acerca a una sensibilidad más romántica desde el hecho de que doña Blanca cobra todo el interés de la tragedia como víctima del tirano. No podemos

---

<sup>4</sup> Martínez Torrón dio con un manuscrito que reproducía parte importante de la tragedia inédita de Rivas *Doña Blanca de Castilla*, escrita en 1814 o 1815, representada una sola vez, probablemente en 1817, y perdida en 1823 en el robo del equipaje del duque perpetrado en el río de Sevilla en el contexto del saqueo de que fueron víctimas los liberales a manos de los absolutistas. El documento contiene el papel de Zúñiga, por lo que es de suponer que perteneció al actor que representó a ese personaje.

ni pretendemos afirmar con ello que Saavedra ha absorbido la sensibilidad romántica, pero sí que se está moviendo rumbo al Romanticismo, como señaló Caldera [...]. La presencia de la heroína, doña Blanca, enamorada e infeliz, perseguida por un destino adverso: Don Pedro. Por eso decía Saavedra: «me descontenta el que esta infeliz Reyna no interesa tanto como yo quisiera». Y prosigue Antonio Ranz aconsejando al escritor cómo se puede destacar más la tragedia de doña Blanca y también subrayando el carácter tiránico de don Pedro (365-366).

Hubo algún precedente y varias secuelas del mismo tema. *Blanca de Borbón* de Dionisio Solís (1774-1834) es anterior. Las obras homónimas de Espronceda (1808-1842) y de Antonio Gil y Zárate (1793-1861) son posteriores, de 1831 y 1835 respectivamente.

En el romance, Rivas se fija asimismo en este personaje femenino<sup>5</sup> introduciendo la figura de Fadrique (1333-1358) como

---

<sup>5</sup> ¿Repararía Rivas en la opinión de Ranz Romanillos en su carta al duque de 1819? El helenista le escribió lo que sigue: «Otra causa mas principal hay todavia para que parezca tibio el interés que se toma por D<sup>a</sup> Blanca; mas en cuanto á esta voy a ver si le consuelo a vm. con la siguiente consideración. Quizá D<sup>a</sup> Blanca interesará al auditorio más de lo que á nosotros nos parece, por la razon de que el comun del pueblo, entrando en él aún las personas de una regular instrucción, no conoce tan extensamente como nosotros la mala índole y las acciones atroztes de su brutal marido. Para estos el trajico suceso de D<sup>a</sup> Blanca, sino en el exito, que es muy sabido, en lo demas lleva consigo el aire y la expectacion de la novedad, con lo que el interés se aumenta, y los afectos se conmueven alternativamente. Tengo pues esperanza de que puesta en accion ha de interesar y mover mas que medianamente. Para los que llevamos ya en el animo una aversion muy decidida contra la tirania de Don Pedro, y que nos anticipamos á todo cuanto malo execrable puede hacer; el odio hacia tan detestable personage nos ocupa enteramente, y no deja lugar para ningun otro afecto. El odio es de todas maneras la peor de las pasiones, porque seca y esteriliza el corazon, y lo deja incapaz de los sentimientos suaves y beneficos, como lo de ternura y compasion. Esta observacion es la que a mí me volvio, como suele decirse, el alma al cuerpo sobre el efecto de esta tragedia, porque en su primera lectura me sucedio lo mismo que vm. dice que D<sup>a</sup> Blanca me interesó poco. El que esta Princesa y el Arzobispo sean tan crédulos y faciles de engañar, es muy propio de la sencillez y generosidad de uno y otro; así que en sus

rival amoroso del rey haciendo caso a los rumores de que el maestre de Santiago había acompañado a doña Blanca en su viaje desde Francia hasta Valladolid, periplo en que ambos habrían mantenido una relación sentimental<sup>6</sup>. Espronceda hizo lo propio en su *Blanca de Borbón* sustituyendo, eso sí, a don Fadrique por don Enrique para sumar así a la rivalidad amorosa la pugna política. No hay, sin embargo, fuente fiable de tales hechos, pero eso poco importa para la construcción de la ficción.

La enemistad entre Pedro I y don Fadrique estuvo, por lo que se sabe, motivada por razones políticas y no amorosas. Este último, cuando hubo de tomar partido en los conflictos nobiliarios castellano-leoneses del momento, lo hizo en favor de Juan Alfonso de Alburquerque. En el romance de Rivas, sin embargo, la heroína aparecía más resaltada que en las crónicas y el argumento resultaba más atractivo que en el relato histórico al introducirse el triángulo amoroso, la presencia de los celos, y dos víctimas de la tiranía, la reina, preterida por su esposo en favor de su amante María, y el noble aguerrido y apuesto don Fadrique, injustamente asesinado por el rey. Fadrique es presentado como valeroso militar, vasallo fiel y amante deseado. La fidelidad del maestre de Santiago es puesta en duda por la crónica de López de Ayala, quien va desgranando intriga tras intriga, pero a Rivas le interesó más presentar un caso de celos que uno de traición.

---

caracteres nada hay llevado al extremo, nada que no sea muy natural, y que no se crea que debieron hacerlo y decirlo, como lo hacen y lo dicen en las circunstancias en que se les supone» (en Arrollo, 2010, 374-375).

<sup>6</sup> Rivas Cherif lo explica así: «Sabido es como se retardó en llegar á Castilla la infanta Doña Blanca, por las diferencias habidas respecto al pago de la dote, entre los nobles franceses de su séquito y los magnates castellanos que fueron á Narbona. Esto, junto con el escandaloso suceso de haber abandonado el rey á la reina su mujer, muy luego de las bodas en Valladolid dió origen á la leyenda en que se inspiró el Duque de Rivas. El primero que se hizo eco de este sentir popular, entre los historiadores, fué Garibay, el cual dice en el cap. XIX, libro XIV de su Compendio historial de las crónicas: “Algunas canciones de este tiempo conservadas hasta agora (1571) quieren aliviar la culpa que al rey D. Pedro cargan, en el odio que tomó á la reina, dando á entender haberla aborrecido porque se hizo preñada de D. Fadrique, maestre de Santiago, hermano del rey, que por ella había ido á Francia”» (1911, I, 165).

De hecho, Rivas hace alusión a la conquista de Jumilla, plaza arrebatada al rey de Aragón, y a la lealtad que profesó a Pedro I en todas las guerras contra el Reino de Aragón. El hipérbaton de los primeros versos que copio abajo enfatiza precisamente la conquista del maestre en detrimento de Pedro IV de Aragón y en beneficio de Pedro I de Castilla. El papel destacado que desempeñó Fadrique se completa con el encargo de acompañar a la futura esposa del rey de Castilla a este reino, encargo que solo podía recaer en alguien de la mayor confianza. Se esforzó Rivas por hacer valer la opinión del juglar que, recordando las desgracias del Cid, presentó las bondades del vasallo incorrespondidas por su señor en el célebre verso 20 del cantar («¡Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señor!»). Así, el pago que recibió Fadrique por sus buenos servicios a su Señor fue un sádico asesinato. En los versos siguientes se observa asimismo cómo no solo la acción sino también el poderío de las descripciones recae enteramente en el protagonista masculino, mientras que doña Blanca aparece como referencia obligada para la coherencia del curso de los hechos:

Del rey de Aragón acaba  
 don Fadrique el esforzado  
 de conquistar a Jumilla  
 con noble denuedo y brazo;  
 deja en lugar de las barras  
 los castillos tremolando,  
 y viene a entregar las llaves  
 a su rey, señor y hermano.

Sabe el rey que no es rebelde,  
 que es su amigo y partidario,  
 y más que a Tello y a Enrique  
 lo está embravecido odiando.

Don Fadrique fue el que tuvo  
 de venir a Francia encargo  
 por la reina doña Blanca;  
 mas tardó en llevarla un año.

Con ella en Narbona estuvo...,

y un rumor corrió entre tanto  
de aquellos que son ponzoña;  
ora ciertos, ora falsos.

Doña Blanca está en Medina  
y en una torre pagando  
las tardanzas del viaje,  
las hablillas de palacio;  
y el cuello de don Fadrique  
está en los hombros intacto,  
porque tiene gran valía,  
poder mucho y nombre claro.

Mas, ¡ay de él!... Es de las damas  
el ídolo por su trato,  
por su gallarda presencia  
y por su esfuerzo bizarro;  
y si no da sombra al trono,  
porque es fiel, da ¡mal pecado!,  
al corazón duros celos;  
y esto es peor, si aquello es malo<sup>7</sup> (III, 313-348).

---

<sup>7</sup> Cito por la edición de García Castañeda (1987) indicando el romance y los versos. *El Alcázar de Sevilla* está compuesto por cuatro romances. La colección apareció sin indicación del año de composición en la edición parisina de *El moro expósito* de 1834 (tomo segundo, 451-475). No parece que la obra de Trueba y Cosío *L'Espagne Romantique* (1832) ni en su versión francesa ni en el original inglés titulada *The Romance of History. Spain* (1830) hayan servido de mucho a Rivas para la composición de estos romances. Rivas prefirió la *Crónica de don Pedro I* de Pedro López de Ayala. Véase Perri (1974), quien analiza las fuentes de Rivas concluyendo así: «Although following the *Crónica de Pedro I*, Rivas has molded the material according to his own design, that of presenting a chilling vision of Pedro el Cruel. *El Alcázar de Sevilla* then, fits quite well Cañete's statement on the Duke's genius, which he contends comes from the combination of "los elementos que existen en la naturaleza en la historia o en el mundo de las ficciones consagradas por la fama, infundiéndoles nuevo ser, haciéndolos servir a distintos fines, revistiéndolos de carácter cuyos elementos vitales sean hijos exclusivamente del poeta"» (559). Cipriano de Rivas Cherif, en su edición de los *Romances históricos* de Rivas puso estos romances como modelo de concordancia entre la elaboración artística y la verdad histórica: «Dentro del ambiente histórico en que se desarrolla la acción de estos romances, señálanse dos tendencias: la una en que el autor sigue con absoluta fidelidad textos de

### Doña María de Padilla (1337-1361)

Conocida como Mari Díaz<sup>8</sup> en los primeros años de su vida, fue alabada en su época por su buen entendimiento y elevada hermosura. Hija de Diego García de Padilla y de su esposa María González de Hinestrosa, fue miembro de la nobleza intermedia afincada en las tierras de la cuenca del Duero, y en los alrededores de Astudillo. En 1352, gracias a su tío Juan Fernández de Hinestrosa, conoció a Pedro I en Sahagún. Se sospecha que Juan Alfonso de Alburquerque, valedor del matrimonio del monarca castellano con la infanta francesa Blanca de Borbón, estuvo detrás de este encuentro para aumentar con esta artimaña su influencia sobre el rey. No en vano, la dama castellana se había criado en casa de la esposa de Alburquerque, Isabel de Meneses. Del amancebamiento de doña María con el rey nacieron Alfonso, que murió antes de cumplir un año, Beatriz, Constanza e Isabel. Beatriz terminó marchándose al convento de las clarisas de la localidad de Tordesillas. Constanza contrajo nupcias con el destacado personaje de la Corte inglesa Juan de Gante, duque de Lancaster. Isabel, por fin, se casó con otra figura de la nobleza inglesa, Edmundo de York.

---

crónicas conocidas, así *El Alcázar de Sevilla* (1911, I, 19). En nota a pie, el antólogo enumera otros romances de esta misma tendencia: *El fratricidio*, *Don Alvaro de Luna*, *Un embajador español*, *La muerte de un caballero*, *Amor, honor y valor* y *La victoria de Pavía*.

<sup>8</sup> Rivas Cherif se refiere a ella en estos términos: «Aparece la Padilla retratada en estos romances, como aquella dulce Mari-Díaz, “la cual era la mas apuesta doncella que por estonce se hallaba en el mundo” (Abreviación de la *Historia General*), de quien el rey se enamoró siendo mancebo de diez y siete años, y que fue su amiga fiel y su reposo; no es aquí, no, la embravecida furia que pinta la leyenda de un romance tradicional de Asturias, recogido por Menéndez y Pelayo en el *Suplemento a la Primavera y flor*, de Wolf (*Ant. de poet. lír. cast.*, tomo X)» (1911, I, 153).

Era claro que cualquier aproximación poética a la figura de Pedro I de Castilla debía incluir la figura de esta mujer, que, por su relación extraconyugal con el monarca, y su convivencia con diferentes esposas con las que el rey contrajo legítimo matrimonio resultaba idóneo para la urdimbre del romance. Así comparece en el romance segundo de *El Alcázar de Sevilla*. La fuente histórica parece que es la *Crónica de don Pedro I* de Pedro López de Ayala<sup>9</sup>. La crónica hace mención asimismo de María de Padilla, quien permanece junto al rey en el Alcázar de Sevilla, a la espera del maestre don Fadrique, concedora de los siniestros planes de su amante para acabar con la vida de aquel. Dice Ayala que María era «dueña muy buena é de buen seso é non se pagaba de las cosas que el Rey facia e pesabale mucho de la muerte que era ordenada de dar al Maestre» (239). Si doña Blanca había aparecido de manera muy somera en los versos anteriores, se puede apreciar en los que copio abajo cómo la figura de María de Padilla es recalcada. El hipérbaton de los primeros versos crea en el lector la ilusión de una focalización del espacio de modo que la imaginación va recorriendo la escena hasta llegar a su protagonista, la dama, que aparece situada en un contexto opulento reposando en un asiento que recuerda a un trono aderezado con todos los adornos propios del poder (dosel con los símbolos de los Reinos de Castilla y León, la corona, etc.). La descripción de la dama se hace más intensa en los detalles de su belleza que contrastan con la tristeza que siente. El ornato de la escena, escogido, se va poblando de numerosos detalles exóticos y poco comunes que sirven de fondo para presentar a quien, *de facto*, más que amante del rey comparece aquí como reina consorte:

De un balcón sentóse cerca,  
muy pensativa la dama,  
en un gran sillón dorado,  
cuyo respaldo formaba  
un dosel o guardapolvo

---

<sup>9</sup> Año noveno, capítulo III: *Cómo el rey D. Pedro fizo matar al maestre de Santiago D. Fadrique en el alcázar de Sevilla*.

en una curva gallarda,  
de castillos, de leones  
y de corona adornada;  
un vistoso brial de seda  
verde y con labores varias  
de sirgo y perlas, y en torno  
de oro recamos y franjas,  
era su traje; una toca  
muy más que la nieve blanca  
y un claro cendal cubrían  
sus trenzas negras y largas.

Celestial era su rostro  
y divina su garganta;  
pero del color de cera  
que miedo y penas retrata;  
dos soles eran sus ojos  
bajo las luengas pestañas,  
donde dos perlas preciosas  
prontas a correr, brillaban.

Era una fresca azucena,  
a quien cruda muerte amaga,  
porque un corroedor gusano  
ya su hondo cáliz desgarró.

Ora un blanco pañizuelo,  
con puntas bordado y randas,  
revolvía con las manos  
convulsas y deslustradas;  
ora absorta y distraída,  
agitaba en torno el aura  
con un precioso abanico  
de ricas plumas de Arabia (II, 185-220).

Pedro I, sin embargo, aparece descrito como un personaje incapaz de despertar cualquier empatía y poseído por la ira mientras espera la llegada de su hermanastro a Sevilla para poder ejecutar su siniestro plan de asesinarlo:

Delgado era el caballero,  
de estatura no muy alta,  
vivaces ojos, la boca  
inquieta, roja la barba,  
pálido y enjuto el rostro,  
nariz corva y afilada,  
noble su porte y siniestras  
y terribles sus miradas.

Envuelto en un rojo manto,  
de oro bordado y con chapas,  
y una gorra en la cabeza  
puesta de lado con gracia,  
de largo a largo medía  
con pasos lentos la estancia,  
y pasiones diferentes  
su mudo rostro mostraba.

A veces se enrojecía,  
arrojando fieras llamas  
por los encendidos ojos,  
hechos del infierno brasas;  
luego extendían los labios  
sonrisa feroz y amarga,  
o en las doradas techumbres  
fijaba atroces miradas;  
bien apresurando el curso  
de pie a cabeza temblaba;  
bien repuesto proseguía  
su paso noble con calma (II, 221-248).

Rivas, para aumentar la suspensión, dejó para el final la identificación histórica de los personajes:

Doña María Padilla  
era la llorosa dama,  
y el callado caballero,

el rey don Pedro de España (II, 265-268).

No era la primera vez que *El Cruel* intentaba dar muerte al maestre de Santiago. Tras muchas disensiones, a comienzos de 1356, Fadrique se reconcilió con su hermanastro Pedro I, lo que no evitó templar la ira del monarca castellano, quien ya había intentado asesinarlo en Tordesillas en 1356; y más tarde, en Ágreda en 1357. Al año siguiente, cuando Fadrique llegó a Sevilla, los ballesteros de Pedro I le dieron muerte sin piedad. Rivas se esforzó por engrandecer a don Fadrique, a quien defiende incluso María de Padilla, quien parece que intentó avisar al noble castellano de la suerte que le aguardaba. Añade Rivas en la descripción de doña María su buen discernimiento y claridad de entendimiento porque ve en Fadrique un partidario, aunque el rey lo prefiera muerto:

Doña María Padilla,  
 cuyo entendimiento claro  
 del regio amante penetra  
 los más ocultos arcanos,  
 y en quien la bondad del alma  
 sobrepuja a los encantos  
 de su peregrino rostro  
 y de su cuerpo gallardo,  
 vive víctima infelice  
 de continuo sobresalto,  
 porque al rey ama y le mira  
 a mal fin tender el paso.

Conoce que sobre sangre,  
 persecuciones y llantos  
 no está nunca firme un trono,  
 nunca seguro un palacio,  
 y tiene dos tiernas niñas,  
 que con otro padre acaso,  
 aunque ilegítimo fruto,  
 pudieran todo esperarlo.

Ve en el insigne Fadrique

un apoyo, un partidario;  
 sabe que llega a Sevilla  
 y a voces le está indicando  
 de su fiero amante el rostro,  
 que viene en momento aciago,  
 y por aquietar sospechas,  
 o darles punto más alto,  
 al fin, rompiendo el silencio,  
 aunque con trémulos labios  
 osó hablar, y estas palabras  
 entre los dos se mezclaron:  
 «¿Conque hoy llegará triunfante  
 don Fadrique, vuestro hermano?»  
 «Y por cierto que ya tarda  
 en llegar aquí el bastardo.»  
 «Bien os sirvel»...Sí, en Jumilla  
 como un héroe se ha portado;  
 de su lealtad os da pruebas;  
 es muy valiente.» «Lo es harto.»  
 «Ya estaréis, señor, seguro  
 de su pecho noble y franco.»  
 «Aún más lo estaré mañana.»  
 Enmudecieron entrambos (III, 349-392).

### **Doña Aldonza Coronel (¿1337?-1369)**

Fue hija de Alfonso Fernández Coronel, privado de Alfonso XI, y de Elvira Alfonso. En 1351, su padre se rebeló contra Pedro I, lo que provocó que, al año siguiente, este cercara la villa de Aguilar, en donde se hallaban a la sazón Aldonza Coronel y sus hermanos. A principios de 1353, Aguilar capituló y su padre fue ejecutado. Juan de la Cerda, esposo de su hermana María, la custodió hasta que la joven se casó con Alvar Pérez de Guzmán en 1356. Tras diversos sucesos en que su esposo y cuñado traicionaron al rey de Castilla habiendo de huir el primero a Aragón y resultando muerto el segundo, Aldonza se presentó en Sevilla ante Pedro I para reclamar sus derechos. Del trato con el

monarca surgió una relación entre ambos que hizo que la dama se convirtiera en amante del rey. Para no coincidir con María de Padilla, a la nueva amante, se la alojó en la Torre del Oro. Tras salir Pedro de Sevilla, este reclamó la presencia de Aldonza en Carmona, donde la dejó sola para regresar a Sevilla al encuentro de María de Padilla. También la crónica de López de Ayala da cuenta de esta dama<sup>10</sup> y de cómo la pasión del rey por ella fue enfriándose al contrario de los sentimientos hacia María de Padilla, que, al parecer, siembre abrasaron al monarca (236). El diferente aprecio que *El Cruel* demuestra hacia las mujeres con las que mantuvo relaciones sentimentales es reproducido por Rivas, quien es cicatero a la hora de describir a doña Aldonza o darle algún protagonismo:

Cual de solitaria torre  
 en torno están revolando  
 fieras aves de rapiña,  
 cuando el sol baja al ocaso,  
 así en torno de don Pedro  
 vuelan pensamientos varios,  
 cuyas sombras ofuscaban  
 de su semblante los rasgos.  
 Ya ocupa su airada mente  
 el poder de sus hermanos,  
 a los que mató la madre  
 y a quienes llama bastardos;  
 ya de los grandes inquietos  
 la insolencia y desacato,  
 o la mengua del tesoro  
 sin medios de repararlo:  
 ya la linda doña Aldonza,  
 a quien tiene a buen recaudo,  
 o las sangrientas fantasmas  
 de inocentes que ha matado;

---

<sup>10</sup> Año noveno, capítulo I: *Cómo el Rey Don Pedro tomó a Doña Aldonza Coronel e cómo prendieron en Sevilla Juan Ferrández de Henestrosa.*

ya una proyectada empresa  
rompiendo la fe de un pacto  
contra el oro granadino;  
o una traición o un engaño.

Mas como las mismas aves  
se van escondiendo al cabo  
entre las almenas rotas  
del castillo solitario,  
y sólo constante queda,  
en torno de él volteando,  
la más voraz, la más fuerte,  
la que no admite descanso,  
así aquel tropel confuso  
de pensamientos extraños  
en que se encontró don Pedro  
envuelto pequeño rato,  
en su pecho y su cabeza  
fueron nidos encontrando,  
y quedó despierta y viva,  
dándole gran sobresalto,  
la imagen de don Fadrique,  
el mejor de sus hermanos,  
norma de los caballeros  
y maestro de Santiago (III, 269-312).

### **Beatriz de Castilla (1353-1367)**

Fue hija primogénita de Pedro I y de su amante María de Padilla. Tras el ajusticiamiento de Alfonso Fernández Coronel por rebelarse contra el rey, como se dijo, se confiscaron sus bienes, de los que Beatriz recibió los lugares de Capilla y Burguillos. En 1357 fue prometida en matrimonio con el heredero de Portugal, don Fernando, para sellar así una alianza entre ambos reinos que garantizara el apoyo naval portugués a Castilla. En 1362, muerta su madre, don Pedro declaró haber estado casado con esta, convirtiéndola así a Beatriz en infanta, que, además, sería declarada

unos meses más tarde heredera del trono por voluntad de su padre, quien lo dispuso de esta manera en su testamento. Rivas se acordó de ella en el romance cuarto de *El Alcázar de Sevilla*. Continúa sirviéndose de la imagen del tigre para caracterizar al rey de Castilla y mostrar así su extremo sadismo en el asesinato de Fadrique y de sus hombres. En los versos que copio abajo se puede apreciar la exaltación de la sublimidad romántica. El momento en que el rey, con su heredera en brazos, en claro símbolo de unión de los destinos de padre e hija, esto es del reino presente y futuro, no podía sino despertar en los lectores una sensación de horror muy calculada. Ese sentimiento de lo sublime que caracterizó al romanticismo en diferentes géneros suscitó en los lectores o en el público de los dramas románticos una nueva reacción ante sensaciones turbulentas, peligrosas, violentas, dañinas, etc. que llegan a abrumar a sus contempladores. La descripción del asesinato de Fadrique en la crónica de Lopez de Ayala no oculta los detalles más escabrosos ni el regodeo del rey ante el suceso ni la presencia de la niña en el escenario del crimen<sup>11</sup>. Sin embargo, la aparición en el romance de Rivas de doña Beatriz en brazos de Pedro I cuando su daga remata a un escudero de Fadrique añade una nota tan desconcertante como perturbadora. La muerte del maestre se hace más lenta en el romance que en la crónica para dilatar la suspensión y mostrar cuán extremada era la crueldad del rey. En la crónica, este se dispone a comer en el mismo lugar donde yace el maestre muerto,

---

<sup>11</sup> «Empero falló el Rey un Escudero que decían Sancho Ruiz de Villegas, que le decían por sobrenombre Sancho Portín, é era Caballerizo mayor del Maestre, é fallóle en el palacio del caracol, dó estaba Doña María de Padilla, é sus fijas del Rey donde el dicho Sancho Ruiz se acogiera quando oyó el ruido que mataban al Maestre: é entro en la cámara el Rey, é avia tomado Sancho Ruiz á Doña Beatriz fila del Rey en los brazos, cuidando escapar de la muerte por ella: é el Rey así como le vió, fizóle tirar á Doña Beatriz sa fila de los brazos, é el Rey le frió con una broncha que traía en la cinta, é ayudogele á matar un Caballero que decían Juan Ferrandez de Tovar, que era enemigo del dicho Sancho Ruiz. E desdeque fué muerto Sancho Ruiz de Villegas, tornóse el Rey do yacía el Maestre, é fallóle que aun non era muerto; é sacó el Rey una broncha que tenía en la cinta, é diola á un mozo de su cámara, é fizóle matar. E desdeque esto fué feccho, asentóse el Rey a comer donde el Maestre yacia muerto en una sala que dicen de los azulejos, que es en el Alcázar» (241-242).

como si no hubiera pasado nada, mientras que en el romance, el rey se retira a comer y cuando vuelve y ve a Fadrique moribundo ordena a un moro que lo remate, para mayor humillación<sup>12</sup>, y se retira a descansar:

Diz que el ver sangre embravece  
al tigre con tanto extremo,  
que prosigue los destrozos,  
aunque ya esté satisfecho  
su vientre, porque se goza  
en teñir de rojo el suelo.  
Sin duda al rey de Castilla  
le sucedía lo mismo.

En cuanto vio a don Fadrique  
desplomarse en tierra, yerto,  
corrió por palacio todo:  
buscando a sus escuderos,  
que, trémulos y amarillos,  
de aposento en aposento  
huyen, sin hallar amparo,  
corren, sin hallar un puerto.

Por dicha logró fugarse  
o esconderse el uno de ellos;  
Sancho Villegas, el otro,  
no fue tan feliz o diestro.

Viendo que el rey le persigue,  
entróse, de espanto muerto,  
donde estaba la Padilla  
desmayada y en su lecho,  
asistida por sus damas  
que están temblando de miedo,  
y con sus niñas al lado,  
ángeles en alma y cuerpo.

Mirando allí el infelice

---

<sup>12</sup> López de Ayala no hace alusión al moro, pero el duque de Rivas no se lo inventó porque así se recoge en otras crónicas abreviadas y en una del Marqués de Santillana.

aun perseguirle el espectro,  
que en asilos no repara,  
coge en sus brazos de presto  
a doña Beatriz, que apenas  
cuenta seis años completos,  
hija por quien el rey tiene  
el más cariñoso extremo.

Pero ¡ay! de nada le sirve...  
En vano allá en el desierto  
con la cruz santa se abraza  
el peregrino, si recio  
brama el sur, si arde el espacio,  
si olas de arena, creciendo  
mar espantoso, confunden  
la baja tierra y el cielo.

Con la niña entre los brazos  
y de rodillas, el pecho  
traspasóle furibunda  
la daga del rey don Pedro (IV, 513-560).

## Conclusión

Como se ha podido comprobar, la relevancia de los personajes femeninos, en comparación con la que poseen los masculinos, es muy limitada. La mujer no participa directamente en la acción, es dibujada muy superficialmente y en alusión por lo general a su aspecto físico y cualidades como madre, esposa, amante, hija, etc., es decir siempre es presentada por su vinculación con algún varón y por el beneficio que aporta a este en cualquier ámbito del vivir. Rivas se sintió atraído por la figura de Pedro I y, a diferencia de otros contemporáneos suyos, consultó algunas fuentes históricas, principalmente la crónica de López de Ayala, responsable principal de la imagen negativa del monarca que ha llegado hasta hoy. No en vano, Saavedra era un hombre culto, aunque nunca tuvo la pretensión del erudito ni el prurito del historiador. Pero supo, a mi entender, leer entre líneas lo que

López de Ayala quiso dejarnos escrito para que no cayera en el olvido, independientemente de que se correspondiera con la verdad. Poco importa al poeta esta, pues la ficción no es sierva de la historia ni su elaboración radica en la investigación archivística, pero el duque de Rivas era consciente de que, si el género del romance había sobrevivido tantos siglos y, en el suyo, había reverdecido, se debía, entre otros factores, a que había conseguido atrapar a sus lectores con la narración de hechos históricos y el recuerdo de héroes y heroínas mitificados sobre los que la leyenda había hecho mella y, en algunos casos, incluso había orillado los datos históricos realmente atestiguados por fuentes seguras. Aparte de las virtudes guerreras de Pedro I, de su habilidad para la maquinación, de su falta de empatía y absoluta carencia de aprecio por la vida del prójimo, mimbres todos muy atractivos para el romance y que se desprenden de la lectura de López de Ayala, su relación con las mujeres también despertó el interés del duque de Rivas. Creo que este supo entender los datos que el cronista había recogido de estas nobles damas. Con esa información, el autor de *El Alcázar de Sevilla* dio la mayor relevancia a María de Padilla, verdadera obsesión de *El Cruel*, dama que agavilla cualidades mentales y físicas de las que el poeta recalca su buen entendimiento y saber estar. El rey castellano hubo de elegir entre el deseo y el deber buscando en ciertas ocasiones un equilibrio entre ambos casi imposible de mantener. El deber lo llevó a tomar por esposa a doña Blanca y el deseo lo arrojó en brazos de doña María y de doña Aldonza. El duque de Rivas quiso poner el foco en la prevalencia del sentimiento frente a la razón, pues el monarca, por encima del linaje, de los compromisos de estado y de las convenciones atrabiliarias, no solo tuvo a Padilla por legítima esposa, sino que así lo declaró y lo corroboró disponiendo en su testamento como heredera del trono de Castilla a su hija doña Beatriz. Creo que, en el romance del duque de Rivas, la elaboración artística del personaje de María de Padilla sirve de contrapeso a la descripción de la persona del rey, sujeto capaz de provocar una sensación de horror en los lectores por tirano, con advertencia de los peligros del absolutismo en el gobierno de las naciones, y por despiadado, en alusión a los riesgos que corren los

ciudadanos sujetos al ejercicio arbitrario del poder. El amor a esta dama, pues, fue tal vez la única manifestación humana de un ser cuya naturaleza lo inclinaba a regodearse en la contemplación de la atrocidad, según la crónica de López de Ayala. Rivas y Espronceda así lo presentaron. Es cierto que otros escritores del siglo XIX se afanaron por ofrecer un retrato más indulgente del monarca. Quizás quien más se esforzó por *limpiar* la biografía de Pedro I fue Trueba y Cosío en su novela *The Castilian* (1829) y en dos leyendas de *Romance of History: Spain* (1830, trad. francesa 1832), que, como se dijo, no parece que tuvieran interés para Rivas, aunque pudo haberlas conocido<sup>13</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (2002) «Imagen y representación del artista romántico», en *Los románticos teorizan sobre sí mismos*. Bolonia. Il Capitello del Sole. 25-34.

\_\_\_\_ (2005) «Poesía popular e imagen nacional, según Meléndez Valdés», en Jesús Cañas Murillo *et alii* (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo*. Mérida. Editora Regional de Extremadura. 305-316.

AMANN, Elisabeth *et alii*. (2018) (Eds.) *La mitificación del pasado español. Reescrituras de figuras y leyendas en la literatura del siglo XIX*. Madrid. Iberoamericana.

ARROYO ALMARAZ, Antonio. (2010) «Documentación complementaria sobre Doña Blanca de Castilla, de Ángel Saavedra, Duque de Rivas: edición de la carta de Antonio Ranz Romanillos (1819)», *Revista de Filología Románica*, 27. 363-376.

*El Artista* (Madrid, 1835-1836) (1981) Facsímile con estudio preliminar de Ángel González García y Francisco Calvo Serraller. Madrid. Turner. 3 vols.

BORAO, Jerónimo. (1854) «El Romanticismo». *Revista Española de Ambos Mundos*. II. 801-842.

CANTOS CASENAVE, Marieta. (2005) «Doña Elvira y la dignificación del romance en el siglo XVIII». *Juan Meléndez Valdés y su*

---

<sup>13</sup> María José González Dávila ha analizado algunas de las obras del XIX que se sirvieron del personaje de Pedro I (en Amann, 2018, 51-61). Véanse asimismo los trabajos de Tubino (1887), Churchman (1907), Sitges (1910), Moreno (1968) y Ros (2003).

*tiempo*. Jesús Cañas Murillo *et alii* (eds.). Mérida. Editora Regional de Extremadura. 151-161.

CHURCHMAN, Ph. (1907) «Espronceda's *Blanca de Borbón*», *Revue Hispanique*. 17. 549-703.

DEROZIER, Albert. (1974) «Le duc de Rivas et la resurgence du romancero». *Les Langues Neo-Latines*, 68. 24-50.

ESPRONCEDA, José de. (1870) *Blanca de Borbón. Drama inédito de Espronceda*. Madrid. Impresa por las nietas del autor Luz y Laura.

GIL Y CARRASCO, Enrique. (1840). «Poesías de don José Espronceda». *Semanario Pintoresco Español*, Segunda serie, tomo II, 2 entregas (28 y 29; 12 y 19 de julio).

\_\_\_\_\_. (1841) «Romances históricos del duque de Rivas». *El pensamiento. Periódico de literatura y artes*. Primera serie, tomo I, 3ª entrega. 49-57.

LÓPEZ DE AYALA, Pedro. (1779) *Crónicas de los reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III con las enmiendas del Secretario Jerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno Amírola*. Madrid. Sancha.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego. (2007) *Doña Blanca de Castilla. Tragedia inédita del duque de Rivas*. Pamplona. EUNSA.

MELÉNDEZ VALDÉS, Juan. (2004) *Obras completas*. Edición de Antonio Astorgano. Madrid. Cátedra.

MORENO ECHEVARRÍA, José M. (1968) *María de Padilla y Pedro el Cruel*, Barcelona, Historia y Vida.

PERRI, Dennis (1974) «Note on the sources of *El Alcázar de Sevilla*». *Romance Notes*. 15. 3 (Spring). 556-559.

RAMOS CORRADA, Miguel. (2002-2003) «Mundo narrativo e historia ejemplar en los *romances* del Duque de Rivas». *Archivum*. LII-LIII. 405-61.

RÍOS, José Amador de los (1866) *Discurso en elogio del Excmo. Sr. Don Ángel Saavedra, duque de Rivas*. Madrid. Imprenta de Manuel Tello.

ROS, Carlos. (2003) *Doña María de Padilla. El ángel bueno de Pedro el Cruel*. Sevilla. Castillejo.

SAAVEDRA, Ángel de. Duque de Rivas. (1834) *El moro expósito*. París. Librería Hispano-Americana.

\_\_\_\_\_. (1841) *Romances históricos*. Madrid. Imprenta de don Vicente de Lalama.

\_\_\_\_\_. (1911-1912) *Romances históricos*. Ed. de Cipriano de Rivas Cherif. Madrid. Ediciones de «La Lectura». 2 vols. *El Alcázar de Sevilla* se edita en el tomo I.

\_\_\_\_\_. (1987) *Romances históricos*. Edición de Salvador García Castañeda. Madrid. Cátedra.

SHERGOLD, N. D. (1972) «The Romances of the Duque de Rivas», en *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*. Londres. Tamesis Books. 127-39.

SITGES, J. B. (1910) *Las mujeres del rey don Pedro de Castilla*, Madrid.

SOLÍS, Dionisio de. (1958) *Blanca de Borbón: tragedia original en cinco actos*. H.L. Ballew ed. Chapel Hill (Nort Carolina), The Orange Print Shop.

TUBINO, Francisco María. (1887) *Pedro de Castilla. La leyenda de doña María Coronel y la muerte de don Fadrique*. Sevilla.



## CONSTANZA DE CASTILLA (1364–1394): LA REINA DE CASTILLA QUE NUNCA REINÓ<sup>1</sup>

Lesley K. TWOMEY  
*University of Northumbria at Newcastle*  
ORCID: 0000-0002-9935-6810

### **Resumen:**

El objetivo de este artículo es reunir fuentes manuscritas e impresas que se refieren a Constanza de Castilla, segunda esposa de Juan de Gante, duque de Lancaster. Dichos documentos aportan detalles sobre la vida y el carácter de Constanza. Se examinan los hechos relacionados con la batalla de Nájera; la información contenida en los registros contables de Juan de Gante acerca de la organización del parto y nacimiento de su hija Catalina, así como el empleo de diversas mujeres en el servicio doméstico de Constanza. Destaca la contratación de Felipa Chaucer como nodriza en agosto de 1372. En la segunda parte del artículo se estudia la invasión de Castilla de 1387, las actuaciones de Constanza durante las batallas y su participación en las negociaciones.

---

<sup>1</sup> Esta publicación es resultado del proyecto de I+D+i «Entorno cortesano y orígenes de la poesía de cancionero: creación, difusión y pervivencias», cuyo IP es Antonio Chas Aguión (Universidad de Vigo), con referencia: PID2022-136346NB-I00, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER, UE.

**Palabras clave:**

Constanza de Castilla. Juan de Gante, Duque de Lancaster. «Memorias», López de Córdoba. «Monk's Tale». Parto. Tutbury.

**Abstract:**

The purpose of this article is to bring together manuscript and print sources which provide insights into aspects of the life of Constance, Duchess of Lancaster. The article examines information about the battle of Najera, the details the Register of John of Gaunt gives about arrangements for the birth of Catherine of Lancaster. It looks as well at various female attendants to Constance's chambers, including the employment of Philippa Chaucer as a lady-in-waiting after the birth, in 1372. The second part of the article examines the expedition to Castile in 1387 and the part which Constance played in it, including what she did in the battles and her contribution to the negotiations.

**Key Words:**

Constance of Castile. John of Gaunt (Duke of Lancaster). «Memorias», Leonor López de Córdoba. «Monk's Tale». Birth. Tutbury.

Constanza de Castilla, infanta de Castilla, es una figura casi desconocida tanto en su propio reino como en Inglaterra (Sanders, 2015, 68), aunque algunos personajes literarios se inspiran en ella. En este estudio comenzaremos con la salida de Constanza hacia tierras inglesas según las *Memorias* de Leonor López de Córdoba (c. 1362–1430). A continuación, examinaremos lo que se puede discernir en diversas fuentes sobre su estancia en Inglaterra, las personas que la rodearon y, en consecuencia, sus relaciones con su esposo, el célebre duque de Lancaster, Juan de Gante (1340–1399). En la tercera parte del estudio analizaremos lo que relatan las crónicas inglesas acerca de las acciones de Constanza entre 1371 y 1386, así como su partida junto a Juan de Gante para reclamar sus dominios. Finalmente, estudiaremos cómo se reflejan rasgos de su

carácter y aspectos de su vida en *The Canterbury Tales*, escritas por el célebre autor inglés Geoffrey Chaucer (c. 1342/43–1400).

### **Constanza de Castilla y las «Memorias» de Leonor López de Córdoba**

En sus *Memorias*, Leonor López de Córdoba (1362/63–c. 1430) relata los acontecimientos que marcaron su vida y, al hacerlo, se adentra en el ámbito masculino de la autobiografía (Rivera-Garretas, 2002, 80). Con su narración busca obtener el favor de la reina de Castilla, Catalina de Lancaster (1372–1418), hija de Constanza, con el propósito de regresar a la corte —ahora en manos de los Trastámara— donde había vivido en su juventud, y así recuperar la posición familiar perdida tras la guerra civil entre los partidarios del rey Pedro I (1335–1369), los petristas, y los seguidores de Enrique de Trastámara (1334–1372), hermanastro del monarca legítimo.

Leonor López describe la desgracia del encarcelamiento que sufrió su familia cuando el rey usurpador los capturó al término del cerco de Carmona. Para ganarse el favor de Catalina de Lancaster, relata el rescate de las infantas, hijas de Pedro I, llevado a cabo por su padre, el maestre de Calatrava, Martín López de Córdoba (m. 1371). Leonor no menciona los nombres de las infantas: «Y, vista esta desgracia, tomó el camino para Carmona, donde estaban las señoras infantas, hijas del señor rey don Pedro y parientas tan cercanas de mi marido, y mías por mi madre» (Rivera-Garretas 2011, fol. 1r). Sin embargo, según Leonor López, entre las infantas rescatadas se encontraba Constanza. Después de la muerte de su hijo mayor, el infante don Alfonso, en 1363, Pedro I declaró que sus hijas eran sus herederas:

E allí dixo el Rey á los suyos, que pues el Infante Don Alfonso su fijo era muerto, que era heredero del Regno, é lo avian jurado en Sevilla todos los del Regno, segund dicho avemos, que él quería que las Infantas sus fijas, que eran tres, Doña Beatriz, é Doña Costanza, é Doña Isabel, fuesen juradas para heredar los Regnos de Castilla é de León, cada

una en sucesión de la otra, en guisa que Doña Beatriz fuese la primera; é sí desta non fíncase heredero, que heredase el Regno Doña Costanza, é después sus herederos legítimos é si della non fíncasen legítimos herederos, que heredase después Doña Isabel, é sus herederos legítimos é descendientes (López de Ayala, 1779, 366–367).

Pedro I mandó a sus hijas a tierras portuguesas, acompañadas de Martín López, con la esperanza de que su hija mayor, Beatriz, se casara con el hijo del rey de Portugal:

é para encargar mas al dicho Rey de Portugal porque ayuda le ficiese, enviábale decir, que por quanto era puesto casamiento de la Infanta Doña Beatriz, fija del Rey Don Pedro é de Doña María de Padilla, con el Infante Don Ferrando, fijo del Rey Don Pedro de Portugal, que la enviaba luego á allá, é con ella toda aquella quantía de aver que era puesto de le dar al tiempo que casasen, é que la dicha Doña Beatriz fíncase heredera de los Regnos de Castilla é de León dende, é irse á Portugal: é entonces ovo su acuerdo de partir é asi lo fizo, é llevo consigo sus fijas Doña Costanza, é Doña Isabel, ca Doña Beatriz la mayor ya la avia enviado, segund dicho avemos. E fué con el Rey Martín López de Córdoba, Maestre de Alcántara, é Matheos Ferrández su Chanciller, ca estos eran sus privados, é otrosí fueron con él Diego Gómez de Castañeda, é Pero Ferrández Cabeza de Vaca, é otros (López de Ayala, 1779, 412, 413, 414).

Constanza e Isabel nunca llegaron a Portugal, ya que el rey portugués rechazó la alianza con Castilla y Beatriz no llegó a casarse con el infante Fernando de Portugal (1345–1383). Las dos hermanas permanecieron en Albuquerque, donde esperaron a su padre, quien las condujo a tierras gallegas, desde donde partieron al exilio. La *Crónica* de Pero López de Ayala (1332–1407) coincide con las *Memorias* en señalar que doña Constanza y doña Isabel marcharon al exilio; sin embargo, este habría sido un destierro en territorio portugués organizado por su propio padre. La *Crónica* también relata que las infantas se dirigieron a tierras inglesas —es decir, a Bayona—

acompañando a su padre en una nave que López de Ayala describe como una carraca: «E el Rey partió de la Coruña, é levó consigo veinte é dos naos, é una carraca, é la galea, é un panfil que tomó á unos Genoveses, é el Rey iba en la carraca, é levaba consigo sus fijas las Infantas, que eran tres, Doña Beatriz, é Doña Costanza, é Doña Isabel» (López de Ayala, 1779, 366).

Sin embargo, al llegar a tierras inglesas —o, más propiamente, gasconas—, Pedro I dejó a sus hijas como rehenes en manos inglesas a cambio de ayuda para recuperar su reino: «en tanto fincasen en Bayona por manera de arrehenes las fijas del Rey Don Pedro é de Doña María de Padilla, las quales eran Doña Beatriz, é Doña Constanza, é Doña Isabel, que llamaban Infantas» (López de Ayala, 1779, 433). En el mismo acuerdo, Pedro prometió diversas tierras al Príncipe de Gales y a su consejero, Juan Chandos (c. 1320–1369), condestable de Guiena: el País Vasco y la ciudad de Castro Urdiales para Eduardo, Príncipe de Gales (1330–1376), y la ciudad de Soria para Juan Chandos.

El poeta Geoffrey Chaucer, en su *Cuento del monje* (*Monk's Tale*), ofrece una visión mucho más favorable del rey y de su muerte a manos de Enrique de Trastámara. Pedro no recibe el apelativo de «Cruel», como sucede habitualmente en Castilla, sino que Chaucer lo presenta como la flor y nata de la caballería castellana: «O noble, O worthy Petro, glorie of Spayne» [Oh noble, oh digno Pedro, gloria de España] (Harvard Chaucer, v. 2375). Este elogio refleja la imagen que Chaucer deseaba transmitir de un monarca destronado por su propio hermano. No hay que olvidar que el poeta fue testigo de varios de los últimos episodios de la vida de Pedro I, y su interés por Castilla está bien documentado e influyó profundamente en su obra (Waller, 1976; Olivares Merino, 2002).

Chaucer entró en la Península con un salvoconducto expedido por Navarra (Otaño Gracia, 2020, 43), lo que ha suscitado dudas sobre el propósito de su estancia (Honoré-Duvergé, 1966, II, 9–13; Garbáty, 1967; Taggie, 1984, 215–216) y sobre si actuó como agente del gobierno inglés o como soldado de fortuna dispuesto a combatir junto a los insurgentes. Dada su vinculación con la casa de la duquesa de Ulster y la de su esposa, Felipa Chaucer (c. 1346–c. 1387), dama de la reina Felipa de Hainault (c. 1310–1369), resulta

casi imposible que luchara contra Eduardo, el Príncipe Negro (1330–1376).

No obstante, según Benjamin Taggie (1984, 218–219), el elogio de Pedro I como «digno» o «gloria de España» no coincide del todo con la valoración de otros testigos de los acontecimientos de 1362 a 1366. El heraldo de sir John Chandos, por ejemplo, percibe con claridad la creciente fractura en las relaciones entre el Príncipe Negro y su aliado, el rey Pedro. En su relato, el príncipe es descrito siempre como «manso», mientras que el rey aparece como implacable, movido por un deseo constante de vengarse de sus enemigos.

«Sire, I wish for naught of yours. But I counsel you for good, if you wish to be king of Castile, that you send tidings everywhere that you have granted this gift: to bestow pardon on all who have been against you; and that, if through ill will or by evil counsel they have been with King Henry, you pardon them henceforward, provided that of their own accord they come to pray you mercy.» The King Don Pedro grants this, but sore against his will [...] (Pope y Lodge, 1910, ll. 3516–3519).

[«Majestad, no deseo nada de lo suyo. Pero le aconsejo por lo bueno, si quiere ser rey de Castilla, que envíe noticias a todas partes del reino diciendo que ha dado esta merced: que perdonar a todos los que lucharon en contra de su ejército; y que, si por maldad o por mal consejo, han acompañado al rey don Enrique, que les perdone, dado que, por su propia voluntad, vayan a pedir clemencia.» El rey don Pedro lo concede en contra de su voluntad.]

El heraldo contrasta claramente el consejo y la misericordia propuestos por el príncipe de Gales con la mala voluntad del rey don Pedro. Además, habla de la falta de lealtad percibida en las acciones de Pedro I:

He sent two knights to him and informed him by letter that he had not kept his promises and pledges.

Wherefore should I relate and draw out the matter? So much might I recount that well I might weary you. The Prince perceived clearly that the King Don Pedro was not as loyal as he thought» (Pope y Lodge, 1910, ll. 3516–3519).

[además, le envió a dos caballeros y le informó por carta de que no había cumplido con sus promesas ni con su palabra dada. ¿Por qué debería extenderme en mi narración? Tanto podría contar que sin duda cansaría al lector. El Príncipe se dio cuenta de que el rey don Pedro era menos leal de lo que pensaba].

Chaucer, a diferencia del heraldo, se excede al elogiar a Pedro I como «gloria de España». Taggie (1984, 219–220) sostiene que este elogio constituye una prueba del patrocinio de Juan de Gante en aquella época y que, por ello, Chaucer quiso ofrecer una imagen más favorable del monarca, padre de Constanza. Cabe añadir que, con su relato, Chaucer quizá pretendía también agradar a Constanza, de quien su esposa, Felipa Chaucer, era dama de compañía. La llegada de Felipa a la casa de Constanza se examina más adelante.

Después, Chaucer se dedica a describir la desgracia de la muerte del padre de Constanza y la actitud traidora de su hermanastro, Enrique, el Conde de Trastámara:

Out of thy land thy brother made thee flee,  
And after, at a seege, by subtiltee,  
Thou were bitraysed and lad unto his tente  
Where as he with his owene hand slow thee, [...] (Harvard  
Chaucer, ll. 2371–2381).

[de tus tierras tu hermano te hizo huir  
Y, después, en un cerco, por engaño,  
fuiste traicionado y conducido a su tienda de campaña,  
y en seguida él con su propia mano te mató.]

En el *Cuento del monje*, además, Chaucer subraya la cuestión de la sucesión castellana, pues Enrique de Trastámara se proclamó

rey y se apoderó de las rentas de Pedro I, que correspondían a Constanza como heredera designada por su padre: «Succedyng in thy regne and in thy rente» [apoderándose de tu reino y tus rentas] (Harvard Chaucer, v. 2382). Nahir Otaño Gracia (2020, 43) analiza el término «rente» y concluye que designaba un tipo de tributo o impuesto pagado al señor. Lo vincula con las parias, uno de los recursos más significativos recaudados por el monarca castellano junto con el botín. Las parias eran pagos anuales realizados por poderes musulmanes a reinos cristianos a cambio del cese de hostilidades (Negro Cortés, 2020, 42).

Más adelante, Chaucer compara al conde de Trastámara con el traidor Ganelón, personaje de la *Chanson de Roland* (Brook, 2010, 91). La venganza desatada tras la traición del francés recuerda la que los miembros de la casa de Lancaster anhelaban llevar a cabo en Castilla cuando se dispusieran a luchar contra el rey usurpador. Chaucer, estrechamente vinculado a la casa de Juan de Gante, busca así reivindicar la legitimidad de la estirpe petrista, en especial la de Constanza, señora de su esposa.

### **Constanza: reina de Castilla en la casa de Lancaster**

Durante su estancia en Inglaterra, Constanza es mencionada constantemente como *la royne* [la reina], incluso en los registros de compras o gastos realizados para su satisfacción. Por ello, el libro de cuentas y recibos de Juan de Gante ofrece valiosa información sobre los objetos que él consideraba adecuados para que Constanza se presentara con la dignidad y el porte propios de una reina.

Nous voulions et vous mandons que des issues de vostre receite paieez et deliverez a nostre ame servant William de Hagh vint souldz d'esterlinges quelles il paia pour un drap d'or de nostre très chère et très ame compaigne la royne, quelle fuist mys en gage a William Knoll en la ville de Dertmuth [...] (Armitage-Smith, 1911, II.i, 31, n° 931).

[Nosotros deseamos y le mandamos que Vd. pague y envíe a nuestro bienamado servidor, William de Hagh, veinte sueldos de libras esterlinas que él pagó por un paño de oro para nuestra muy querida y bien amada compañera, la

reina; dichos sueldos fueron dados como pago de fianza a William Knoll, natural de la ciudad de Dartmouth.]

Esta carta de cuentas de la casa de Lancaster está fechada el 8 de abril de 1372, dos meses después de la llegada de Catalina a la ciudad de Londres, ocurrida en febrero de ese mismo año. El suministro de tela de oro en abril de 1372 indica que la compra tuvo lugar antes del nacimiento de Catalina. Es probable —aunque no lo mencione Anthony Goodman (1992, 49), quien relaciona la adquisición de joyas y vestiduras suntuosas con la entrada de Constanza en Londres— que se tratara del período de su embarazo, durante el cual era esencial que se mostrara con el porte de una reina.

La compra de la tela de oro revela el deseo del duque de honrar a Constanza con tejidos acordes con su rango real. Al mismo tiempo, Constanza, embarazada, necesitaba ropa nueva. De hecho, sabemos que a Elizabeth de la Pole (1444–c. 1503), nuera de Alice Chaucer (c. 1404–1475), duquesa de Suffolk y nieta del poeta Geoffrey, se le confeccionó un manto de tela de oro para llevar durante el parto: «A ‘berying’ mantel of crimson cloth of gold edged with powdered ermine fur was reserved for Elizabeth’s use» [Un manto de parto (*berying mantel*) de tela de oro carmesí con ribete de fina piel de armiño fue confeccionado para uso de Elizabeth (de la Pole)] (Delman, 2019, 185). Además, se encargó otro manto carmesí para que lo luciera tras el parto, adornado con armiño y piel invernal de ardilla roja. Por lo tanto, es posible que la tela de oro adquirida en 1372 se destinara a confeccionar un manto de parto para Constanza. Vestirla con ropas de carácter regio habría sido un gesto fundamental para reafirmar su condición de nieta de Pedro I y legítima heredera de su trono.

Para festejar el Año Nuevo, Juan de Gante obsequia a Constanza con varios objetos de oro y otras joyas, incluso una corona de oro: «Item faces deliverer un botoner de cynk m. d’or et de perrie et un cercle de m. d’or et de perrie quelles nous donasmes a nostre tres chere et tres ame compaigne meisme le jour» [además, entregue un broche de cinco marcos de oro y de piedras y una diadema de marco de oro y de piedras que regalamos a nuestra bien amada compañera] (Armitage-Smith 1911, II, 23, n°915). Es posible que el regalo del broche y de la diadema conmemore las noticias del

embarazo de Constanza. Sin embargo, no son los únicos regalos de joyas costosas con las que obsequia Juan de Gante a Constanza. En abril de 1372, todavía antes del nacimiento de Catalina, Juan de Gante envía instrucciones sobre regalos de perlas y coronas de oro para adornar la cabeza de Constanza.

Muchos de los parientes de Juan de Gante regalaron joyas a Constanza: lo sabemos porque se así se le hacen llegar:

un corone d'or ove emeroudes balays et perles, quel nostre très redoute seignur et piere le Roy dona nadgaires a nostre très chère et très bien amee compaigne la Roynne; une cercle d'or ove m. de dyamans balays safirs emeroudes et perles, de quel faut une perle; une nouche d'or ove un test de cerf ove safyrs dyamans balays et perles; une nouche d'or ove un ymage Saint George ove balays safyrs dyamans et perles, que nostre très honure frère le Prince dona nadgaires a nostre dite compaigne; [...] (Armitage-Smith, 1911, II.i, 112, n° 1133).

[una corona de oro con esmeraldas, rubíes y perlas, que nuestro muy temido señor padre el rey dio antes a nuestra muy cara y bienamada compañera la reina; una coronilla de oro con mil diamantes rubíes, zafiros esmeraldas y perlas, del cual falta una perla; un broche de oro con cabeza de ciervo con zafiros, diamantes, rubíes y perlas; un alfiler de oro con una imagen de San Jorge con rubíes, zafiros, diamantes y perlas, que nuestro honrado hermano el Príncipe dio antes a nuestra dicha compañera (...).]

Aunque los regalos destinados a Constanza fueron enviados en diciembre de 1372, tanto los obsequios del rey como los del Príncipe Negro, hermano de Juan de Gante, pudieron haberse ofrecido para conmemorar la entrada de Constanza en Londres. Al mismo tiempo que enviaba numerosas joyas a su esposa, Juan de Gante le hizo llegar un cuadro de la Virgen: «un tablet d'or ove une ymage Nostre Dame ove iij. saffyrs iij. balays petitz et xij. perles» [un cuadro de oro con una imagen de Nuestra Señora adornada con tres zafiros, tres rubíes pequeños y doce perlas] (Armitage-Smith, 1911, II.i, 112, n.º 1133). Este cuadro pudo haber pertenecido

previamente a Constanza o haber sido un obsequio anterior, recibido durante su primer año de estancia en Inglaterra. No se dispone, sin embargo, de información sobre su procedencia.

Juan de Gante continuó regalando a Constanza joyas y objetos religiosos tanto antes como después del parto. En abril de 1372 le ofreció un cáliz: «et dys et sept souldz et sept deniers quelles il paia pour une chalice de nostre très chère et très ame compaigne la royne susdite, que fuist mys en gage a Henry Taillour en la dite ville de Dertmuth» [y diecisiete sueldos y siete peniques, pagados por un cáliz perteneciente a nuestra muy querida y amada compañera, la citada reina, que había sido empeñado ante Henry Taillour en la mencionada villa de Dartmouth] (Armitage-Smith, 1911, II.i, 31, n.º 931).

El libro de cuentas parece indicar que Juan de Gante y Constanza viajaron a Guiena o Aquitania en el otoño de 1372, ya que aparece la expresión *donez en Guyene*. Sin embargo, es posible que el regalo datara de más de un año antes, durante su estancia en Guiena, previa a su viaje a Inglaterra. En aquella ocasión, Juan de Gante obsequió a Constanza con una copa de oro decorada con símbolos religiosos: «c'estassavoir en primes un hanap d'or fait al manere d'une double rose ove pee et covercle et une blank columbe sur le covercle donez en Guyene a nostre très chère et très bien amee compaigne» [es decir, una copa de oro elaborada en forma de doble rosa, con pie y tapa, en cuya cubierta figuraba una paloma blanca. Fue regalada en Guiena a nuestra muy amada y querida compañera] (Armitage-Smith, 1911, II.i, 93, n.º 1090). La paloma blanca, símbolo del Espíritu Santo, refleja la profunda religiosidad de Constanza, rasgo que también pone de manifiesto el cuadro de oro con la imagen de Nuestra Señora que Juan de Gante le envió en enero de 1373.

### **El embarazo y parto de Constanza, quien pare a la futura reina de Castilla**

Las cuentas de Juan de Gante ofrecen abundante información sobre el embarazo de Constanza en 1372. Antes del nacimiento de Catalina de Lancaster, se documenta, por ejemplo, el viaje de la comadrona enviada para asistir a Constanza en Hertford:

[...] et volons et vous mandons que en toutes maneres vous faces venir ove toute le hast que en aucune manere plus purrez a nostre très chère et très bien amee compaigne la Roine a Hertford Ilote la sage femme, q'estoit ovesque nostre très amee compaigne qu'est a Dieu commandez, de quelle Ilote nostre très ame esquier Johan Raynald portour d'ycestes vous savera pleinement enfourmer; et outre ce ordinez pur sa venue travaillant envers nostre dite compaigne la Royne en charette ou sur chival ou en autre manere corne mielz vous semble affaire pur son ease ; et des mises coustages et despenses que vous mettrez tant entour sa venue come pur l'accate et cariage del dit vin nous volons que vous en eiez due allouance en voz comptes par garrant de cestes noz lettres. (Armitage-Smith, 1911, II.i, 55, n° 983)

[Deseamos y ordenamos que, de todas las maneras posibles, hagáis venir con la mayor rapidez a nuestra muy querida y amada compañera, la Reina, a Hertford, a Ilote, la comadrona, que estuvo al servicio de nuestra muy amada compañera, ya difunta. Nuestro muy querido escudero Johan Raynald, portador de esta carta, os informará plenamente sobre ella. Además, disponed lo necesario para su traslado hacia nuestra mencionada compañera la Reina, ya sea en carruaje, a caballo o del modo que consideréis más conveniente para su comodidad. En cuanto a los gastos y costes derivados tanto de su viaje como de la compra y transporte del vino mencionado, deseamos que se os otorgue la debida compensación en vuestras cuentas, garantizada por esta nuestra carta.]

Entre los detalles que aporta esta carta, fechada en junio de 1372, conocemos el nombre de la comadrona al servicio de Juan de Gante: la mencionada Ilote. La misiva, escrita el 6 de junio de 1372, muestra cómo Gante insta a William de Chiseldene —hombre de confianza de la casa de Lancaster y contable general del condado de Leicester— a enviar a Ilote a Hertford, donde se encuentra Constanza y donde dará a luz a su hija Catalina. En la misma carta

encomienda a Constanza a la protección divina: «qu'est a Dieu commandez» [que está a Dios encomendada] (Armitage-Smith, 1911, II.i, 55, n.º 983). La urgencia con la que se da la orden indica que Constanza se hallaba en el último trimestre del embarazo y que el parto era inminente.

Según Paula Rieder (2006, 105), lo habitual era que la familia contactara con la comadrona cuando la parturienta comenzaba a sentir los dolores del parto.<sup>2</sup> En este caso, teniendo en cuenta el viaje que debía emprender, la convocatoria de Ilote debió de realizarse antes de ese momento. Además, la carta no sugiere que el parto hubiera comenzado, ya que Juan de Gante especifica que la comadrona puede viajar «en charrette ou sur chival» [en carro o a caballo], según considere más conveniente, aunque le exige hacerlo «ove toute le hast que en aucune manere plus purrez» [con toda la prisa posible] (Armitage-Smith, 1911, II.i, 55, n.º 983).

Parece, pues, que Ilote viajó desde el condado de Leicester hasta Hertford —una distancia de unas 73 millas—, trayecto que habría requerido al menos tres días a caballo. Es probable que Juan de Gante la enviara al inicio del período de retiro de Constanza, que solía prolongarse al menos tres semanas antes del parto.

La carta también evidencia la confianza que Juan de Gante depositaba en Ilote, quizá porque ya había asistido a su primera esposa durante el nacimiento de su hija mayor, Felipa de Lancaster (1360–1415) (Goodman, 1992, 50). Felipa, hermanastra de Catalina, había nacido en el castillo de Leicester, en pleno corazón de los dominios lancastrianos (Bothwell, 2012, 354).

Tras el nacimiento de su hija Catalina, Juan de Gante obsequió a la comadrona, Ilote o Elyot, con dos carros de madera: «Nous voulons et vous mandons que a nostre bien ame Elyot la middewyf de Leycestre facez bailler et délivrer par an deinz vostre balle pur son fuial deux charettes de boys» [queremos y ordenamos que a nuestra bien amada Elyot, la comadrona de Leicester, se le entreguen y concedan cada año dos carros de madera para su combustible] (Armitage-Smith, 1911, II.i, 321, n.º 1728).

Por su nombre —que parece más bien un apellido—, Elyot no debió de pertenecer a una clase social elevada. En otras secciones

---

<sup>2</sup> Véase Johnson (2016) para un resumen de varios aspectos del parto medieval.

de las cuentas del ducado de Lancaster, Juan de Gante nombra a varias personas únicamente por su apellido o por su nombre de pila, lo que sugiere que se trataba de profesionales o criados. Así ocurre con su halconero, William Faukonere (Armitage-Smith, 1911, II.i, 306, n.º 1675); con los juglares, como «Hankyn piper» (Armitage-Smith, 1911, II.i, 298, n.º 1660); y con su mensajero, «Dogan» (Armitage-Smith, 1911, I, 252, n.º 682). Ilote parece pertenecer a esta misma categoría de servidores especializados. La mayoría de los miembros de la casa de Juan de Gante, incluso los oficiales, aparecen en las cuentas identificados por nombre y apellido, que a menudo coincide con su lugar de origen.

Juan de Gante confiaba plenamente en el portador de la carta, el escudero Johan Raynald, quien en otros documentos figura como «maistre eu de nostre houstelle» [mayordomo encargado del suministro de agua y responsable de la bodega] de la casa ducal (Armitage-Smith, 1911, II.i, 342, n.º 1792). Este escudero, además, conocía bien a la comadrona y debía proporcionar a Chiseldene información sobre su residencia.

El lugar de nacimiento de Catalina fue el castillo de Hertford, aunque dicho castillo y su dominio no pasaron oficialmente a manos de Juan de Gante hasta 1376 mediante carta real (Londres, National Archive, DL 10/342). Aun así, en 1372, cuando aún pertenecía al patrimonio real, fue considerado un lugar apropiado para el nacimiento de la nieta de Pedro I. Fue, pues, en este castillo real donde nació Catalina de Lancaster. En marzo de 1372, Juan de Gante inició reparaciones en los aposentos señoriales del castillo (Armitage-Smith, 1911, II.i, 28, n.º 935). Aunque no se especifica qué obras mandó realizar, todo indica que el propósito era preparar el castillo para el retiro de Constanza antes del parto.

En la misma carta dirigida a su responsable de guardarropa, Juan de Gante describe varios obsequios de carácter religioso. Uno de ellos es un relicario en forma de barril con cerraduras de oro. Según Anthony Goodman, el envío de este relicario, realizado poco después de la recepción de Constanza en Londres, sugiere que ella había traído consigo numerosas reliquias desde Castilla (Goodman, 1992, 49). Finalmente, Juan de Gante solicita también que se le envíe un *Agnus Dei* para su uso personal.

Nous voulons et vous mandons que a nostre bien amee Alyne Gerberge damoyselle de la chambre nostre très ame compaigne la Roine faces délivrer al use nostre dite très amee compaigne mil viijc. viij. perles del plus grosse sorte par vous receuz de nostre bien amee damoyselle Amye: item faces délivrer au dite Alyne deux mil perles del second sorte receuz du dite Amye: item délivrez au dite Alyne un botener d'or et de perry de viij. leverers: item au dite Alyne une petit cercle d'or et de perrye emerodes et balays: item une filet d'or et de perrye d'orferie de quatre rubies balays et xxj. grosses perles: item faces délivrer a nostre très amee compaigne la Royne un barill rond garnisez d'or et de perry faite pur reliques a elle ottroiez de nostre doun: item que vous délivrez a noz meismes un Agnus Dei garnisez d'or (Armitage-Smith, 1911, II.i, 107, n° 1124).

[Queremos y ordenamos que a nuestra muy amada Alyne Gerberge, doncella de la cámara de nuestra muy querida compañera, la reina, se le entregue, para el uso de la mencionada compañera nuestra, mil ochocientos ocho perlas de la mejor calidad, recibidas de nuestra muy amada doncella Amye; ítem, que se entreguen a la citada Alyne dos mil perlas de segunda categoría, igualmente recibidas de la mencionada Amye; ítem, que se le dé a la misma Alyne un abotonador de oro y piedras preciosas de ocho libras; ítem, una pequeña diadema de oro y pedrería con esmeraldas y rubíes; ítem, una redecilla de oro y orfebrería adornada con cuatro rubíes y veintiuna perlas grandes; ítem, que se entregue a nuestra muy querida compañera, la reina, una cajita redonda en forma de barril, guarnecida de oro y pedrería, destinada a guardar reliquias, ofrecida por nos como presente; e ítem, que se nos entregue a nosotros mismos un Agnus Dei recubierto de oro.]

Posiblemente, el relicario se utilizaría para trasladar las reliquias de Constanza al castillo de Hertford, donde iba a esperar el parto. Sabemos que, en el caso del nacimiento de la princesa Margarita Tudor (1489–1541), se colocaron reliquias en la cámara dispuesta para el alumbramiento (Olson, 2017, 238). En la

habitación preparada para Elizabeth, nuera de Alice Chaucer, se instaló un altar con reliquias, un crucifijo con la Virgen al pie de la cruz y una representación de la cabeza de San Juan Bautista (Delman, 2019, 198). Además, algunos siglos más tarde, las reliquias se transmitían, según los testamentos, a las parientas (Guinot Ferri, 2025). En el caso de Elizabeth de la Pole, la parturienta invocaba a la Virgen y a Santa Isabel, madre de San Juan Bautista. Es probable que en el nacimiento de Catalina se hiciera algo similar.

San Cirico y Santa Julita también eran invocados por las parturientas, y una oración recomendada a ellas se encuentra en el libro de horas *Neville de Hornby* (British Library, Egerton MS 2781, fol. 26v): «*Si vous estes en alcun angoisse ou travaille d'enfant, dites cest orisoun sant ou l'anteme et le verset en l'honneur de dieu et de seint Marie et de seint Cirice et de seinte Julicte et vous serez tost eyde*» [si sufre angustias o dolores de parto, diga esta oración santa o el antifona y el versículo en honor de Dios, de Santa María, de San Cirico y de Santa Julita, y recibirá pronto ayuda]. Otros ejemplos de oraciones para las parturientas donde figuran Cirico y Julita son presentados por Katherine Hindley (2020).

La familia Neville mantenía diversos vínculos con Juan de Gante (Goodman, 1992, 288). Era una de las más poderosas del norte de Inglaterra: sus dominios en Raby los convertían en vecinos del duque de Lancaster. Alejandro Neville (c. 1340–1392), hijo de Ralph Neville de Raby, fue arzobispo de York, en pleno territorio lancastriano. Además, el hijo de este, también llamado Ralph (c. 1364–1425), se casó con la hija menor de Juan de Gante y de Katherine Swynford, Joan Beaufort (1377/79–1440). Dado que San Quirico, identificado como hijo de Santa Julita, era venerado en la Península (García Sempere et al., 2023, II.i, 116), es posible que también fuera invocado por Constanza. Venerados asimismo en su país adoptivo, según el *Book of Hours* de Hornby, estos santos habrían sido figuras familiares para ella.

Muchos amuletos y otros objetos asociados con el parto se llevaban a la «chambre de parent» para asistir a la madre en el momento del alumbramiento. Los testamentos femeninos solían disponer la entrega a sus familiares de cinturones que se ceñían al cuerpo de la parturienta, así como cuentas de coral, consideradas propicias para facilitar el parto (French, 2016, 130). Numerosos

cinturones y cordones consagrados como reliquias de santos se conservaban en abadías inglesas (Morse, 2013, 193), entre ellos el más célebre: el cinturón de la Virgen, custodiado en la Abadía de Westminster. Muchas parturientas reales, como Felipa de Hainault, madre de Juan de Gante (French, 2016, 133), lo solicitaron en préstamo para protegerse durante el parto. Se sabe también que los frailes de la catedral de Canterbury acostumbraban a prestar el cinturón de San Anselmo a las mujeres encinta (Morse, 2013, 194).

Es posible que a Constanza se le prestara el célebre cinturón de la Virgen, el mismo que había protegido a su suegra en sus partos, incluido el de su esposo. Además, alguna de las mujeres que la asistían podría haber llevado un amuleto en forma de rollo de oraciones («oración rodada»), semejante al que se conserva en el Museo Wellcome de Londres (Morse, 2024, 301; Wellcome MS 632). Dicho rollo, conocido como «Indulgence Roll», lleva en el reverso la instrucción: «gyrde thys mesure abowte hyr wombe» [ciñe esta medida alrededor de su vientre] (Morse, 2024, 314). En él figuran la imagen de los tres clavos de la crucifixión y las palabras: «Who so euer beholde thys mesure of thys. iij. naylys...» (Morse, 2024, 305). Contiene también la vida de Santa Margarita, considerada en muchos países patrona de las parturientas por haber salido del vientre del dragón (Dresvina, 2012, 189). Además, el rollo proclama representar la estatura de la Virgen María: «†Thus moche more ys oure lady seynt mary lenger†» (Morse, 2024, 314). Su tamaño y contenido lo hacían un poderoso objeto protector durante las fases finales del parto.

Pocos años después del alumbramiento de Constanza, a la reina Margarita de Anjou se le entregó un rollo de oraciones dedicado a la Virgen (Bodleian, Jesus College, MS 124). Estos rollos tenían una presencia física concreta y actuaban mediante el contacto visual y corporal (Drimmer, 2014, 102). Es probable que se ataran al cuerpo de la parturienta o que las oraciones se recitaran durante el parto. Recordemos las palabras dirigidas a la Virgen por la propia Catalina de Lancaster, mencionadas en el relato de su parto (Twomey, 2024, 109). Las invocaciones pronunciadas en voz alta ayudaban a la madre en el momento de la expulsión del niño.

El manuscrito Sloane 3160 de la British Library conserva una invocación copiada en el folio 29v; palabras semejantes

pudieron emplearse durante el parto de Constanza. Dicha fórmula reproduce las palabras de Cristo a Lázaro: «Sal de allí», «Cristo te llama», y se utilizaba para invocar la salida del niño del vientre materno (Jones y Olsan, 2015, 411–412).

Sabemos que, en las últimas semanas del embarazo, la parturienta se retiraba a una cámara especialmente preparada para el parto. En el caso de Alice Chaucer, un inventario realizado con motivo del traslado de muebles a su residencia señorial de Ewelme, antes del parto de Elizabeth, muestra que se eligieron paños azules para decorar la cámara, en honor a la Virgen María. Aunque las cuentas de la casa de Lancaster no registran compras de este tipo, sin duda se realizarían preparativos semejantes. En el inventario de Ewelme también se mencionan los tapices, aunque en las cuentas ducales no se hallan detalles sobre ellos.

La futura madre permanecía en esta cámara, cuidadosamente dispuesta, durante el tiempo de reclusión previo al parto, conocido en inglés como «confinement» (término que más tarde pasó a designar el propio acto del parto). Este período, que solía durar unas cuatro semanas (Olson, 2017, 233), así como el posparto inmediato, era un espacio estrictamente femenino (Gibson, 1999, 9). En el parto de Margarita de Anjou se documenta la instalación de una cortina en los aposentos de la reina que dividía la cámara principal en dos espacios: una zona más íntima donde se producía el parto y una antecámara (Delman, 2019, 184). En la residencia de Alice Chaucer se preparaban tres cámaras: la «chambre de pament» (cámara del parto), la «chambre de madame» (cámara de la señora) y la «chambre de l'enfant» (cámara del niño) (Delman, 2019, 185).

Sabemos, por las palabras de Juan de Gante, que Constanza aún se hallaba en Hertford el 30 de agosto de 1372, donde sin duda pasaba la última fase de su retiro. En las cuentas se menciona el envío de un barril de vino a Hertford para atender las necesidades de Constanza, lo que indica que permanecía allí acompañada. Era habitual que las mujeres nobles y las parientas visitaran y asistieran a la madre durante el posparto.

Róisín Donohoe (2019, 140) distingue tres fases en el período posparto. La primera, durante la cual la madre permanecía acostada, solía durar entre tres y quince días, dependiendo del rango

y los recursos familiares. En el caso de Constanza, esposa del hombre más poderoso de Inglaterra, esta etapa debió de prolongarse el máximo posible. La segunda fase, llamada «upsitting», consistía en permanecer sentada en la cama, preparada para recibir visitas de damas y parientas. Este período celebrativo, que duraba entre siete y diez días, era una ocasión para recibir obsequios y muestras de afecto. En la tercera fase, previa a la purificación, la madre aún no salía de casa y compartía tiempo con sus allegadas, bebiendo vino y conversando hasta el momento del «churching», la ceremonia de purificación.

Durante este rito, la madre era acompañada en procesión por sus compañeras, parientas y la comadrona hasta la iglesia, donde recibía la comunión y participaba en una purificación ritual. La práctica, con sus procesiones y banquetes, continuó celebrándose hasta el siglo XVII (Wilson, 2014, 201–210). En el caso de la reina Elizabeth Woodville, en 1465, la procesión incluyó a más de sesenta mujeres nobles (Gibson, 1996, 147), por lo que es posible que la purificación de Constanza —nombrada reina de Castilla— haya sido igualmente espléndida.

El rito de la purificación solía celebrarse unos cuarenta días después del parto cuando se trataba del nacimiento de una niña (Rieder, 2006, 112), aunque, según las leyes canónicas atribuidas a Hipólito, el período de abstinencia podía prolongarse hasta ochenta días en tal caso (Pierce, 1999, 194–195). Tras la ceremonia, las mujeres que habían acompañado a la madre solían organizar una gran fiesta, llamada «Gossip-feast» (Hogan, 2008, 148), que marcaba el final del posparto y celebraba a la pareja.

Pour le grant busoigne que nostre très amee compaigne la Roine ad de vin au présent, a ce que nous sùmes enfourmez, si voulons et vous mandons que si vous avez unqore en vostre garde le tonel de vin que feust couchez a Kenilworth pur nostre despense, ou s'il soit délivrez ailleurs et vous le purrez en aucun manere reavoir a resonable pris, que vous le faces carier a noz coustages jusques a nostre houstel de Hertford si en haste come vous purrez bonement, nient contreesteantz aucuns noz autres lettres a vous envoiez

devant ces heures pur la délivrance d'ycelle (Armitage-Smith 1911, II.i, 74–75, nº 1034).

[Por la gran necesidad de vino que tiene en este momento nuestra muy amada compañera, la Reina, según se nos ha informado, queremos y ordenamos que, si todavía conserva en su poder el barril de vino que fue almacenado en Kenilworth para nuestro uso, o si ya fue entregado en otro lugar y puede recuperarlo de algún modo a precio razonable, lo haga transportar, a nuestro cargo, hasta nuestra residencia de Hertford con la mayor diligencia posible, sin que se tenga en cuenta ninguna de nuestras cartas anteriores en que se dispusiera algo distinto sobre dicho vino.]

Juan de Gante escribe desde Sandwich, ciudad costera del condado de Kent, situada a unos cien kilómetros de Hertford, por lo que sabemos que permaneció lejos de los festejos posparto. En el verano de 1372, Gante se ocupaba de los preparativos de una invasión a Francia, ya que su hermano mayor, el Príncipe Negro, no se hallaba en condiciones de liderarla (Goodman, 1992, 50). A juzgar por la solicitud de vino para el castillo, podemos suponer que Constanza permaneció en Hertford al menos quince días más; de no ser así, no habría sido necesario el envío del barril. Dado que el período posparto solía prolongarse unos cuarenta días, es probable que el nacimiento de Catalina tuviera lugar entre el 25 de julio y el 7 de agosto. En cualquier caso, el 30 de agosto Juan de Gante aún no había regresado al castillo de Hertford, y Constanza seguía allí, aparentemente en la etapa final del posparto. El marido no podía compartir el lecho conyugal hasta que la madre hubiera pasado por el ritual de purificación (Cressy, 1993, 115).

La parturienta también necesitaba un velo o tocado especial para acudir a la iglesia tras el parto. En abril de 1372, Juan de Gante ordena que se entregue un adorno de cabeza a Alyne Gerberge, y es posible que se tratara del tocado que Constanza habría de llevar en su ceremonia de purificación:

Nous voulons et vous mandons que a nostre bien amee Alyne Gerberge damoyselle de la chambre nostre très

amee compaigne la Royne faces délivrer toutes maneres des choses nécessaires et busoignables par la tire de la test nostre dite très amee compaigne et aussint vous mandons que a nostre bien ame William de Stanes faces délivrer drapes et furrurs et toutes autres choses appurtenantz pur la corps de nostre très amee compaigne susdite

(Armitage-Smith, 1911, II.i, 107, no 1123).

[Queremos y ordenamos que se entreguen a nuestra muy amada Alyne Gerberge, doncella de la cámara de nuestra muy querida compañera, la reina, todas las cosas necesarias para el tocado de cabeza de la mencionada compañera; asimismo, mandamos que se entreguen a nuestro bien amado William de Stanes los paños, pieles y demás adornos necesarios para el cuerpo de la referida compañera.]

En diciembre de 1372, Juan de Gante escribe desde el castillo de Hertford, donde ya residía con Constanza tras el parto. En la carta menciona a la ama de cría, sin indicar su nombre: «noryce» (Armitage-Smith, 1911, II.i, 113, no 1133). Gante le obsequia unas joyas, lo que parece corresponder a un regalo o aguinaldo ofrecido a la nodriza tras el bautizo del recién nacido (Henderson, 2012, 80–82). Normalmente, la nodriza participaba en la procesión a la iglesia el día del bautismo (Henderson, 2012, 73). Según las cuentas de la princesa María Tudor (1516–1558), hija de Catalina de Aragón, los padrinos solían entregar dones monetarios a la nodriza (Henderson, 2012, 73), aunque no consta si los padres hacían lo mismo.

De otra carta de Juan de Gante sabemos que el ama de cría de Catalina se llamaba Agnès Bonsergeant. Tras la muerte de su marido, Juan de Bonsergeant, Gante le concede una pensión anual de cinco marcos, que debía percibir durante el resto de su vida (Armitage-Smith, 1911, I, 260–261, no 718). La carta está fechada el 23 de julio de 1375, cuando Catalina tendría unos tres años.

En esa misma fecha, el 30 de agosto de 1372, y sin duda tras el parto, Juan de Gante menciona por primera vez su intención de aumentar la casa de Constanza. Autoriza el pago de una pensión anual a «Philippe Chanse» (Chaucer), esposa del poeta, quien había

prestado servicio a Constanza, probablemente durante su período de posparto (Armitage-Smith, 1911, II.i, 82, no 1056). Felipa Pans, más tarde Chaucer, había servido anteriormente a Felipa de Hainault, reina de Inglaterra (Galway, 1960, 483). Tras la muerte de la reina en 1369, entró al servicio de su hijo, Juan de Gante.

Felipa Chaucer, dama noble originaria de Hainault (actual Bélgica, aunque en el siglo XIV era un ducado independiente), conocía bien la organización de un parto, pues su primera hija, Elizabeth, había nacido en 1367 (Galway, 1960, 483):

Come nous de nostre grâce speciale et pur le bon et agréable service que nostre bien ame damoysele Philippe Chanse ad fait et ferra en temps avenir a nostre très chère et très ame compaigne la Roine, avons grantez a ly x. li. par an apprendre annuelement tanque a nous plerra par les maines de nostre receyvour gêneral qui pur le temps serra as termes de Saint Michel et de Pasques par oveles porcions: voulons et vous mandons que des issues de vostre receyte paieez et délivrez au dit Philip les ditz x. li. par an annuelement as termes susditz tanque vous avérez autre mandement de nous (Armitage-Smith, 1911, II.i, 82, no 1056).

[De nuestra gracia especial, y en reconocimiento al buen y agradable servicio que nuestra muy amada doncella Felipa Chaucer ha prestado y seguirá prestando a nuestra muy querida compañera, la Reina, le hemos concedido diez libras anuales, que recibirá de las manos de nuestro tesorero general vigente, en los plazos de San Miguel y Pascua, por partes iguales. Deseamos y ordenamos que, con cargo a los ingresos de su gestión, pague y entregue a la citada Felipa dichas diez libras cada año en los plazos mencionados, hasta nueva orden nuestra.]

Tras un parto en la Edad Media, la madre debía permanecer apartada de la vida social hasta realizar en la iglesia el rito de purificación. Durante este período de retiro, la mujer solo podía recibir la compañía de algunas damas de confianza, mientras el marido debía proveer todas sus necesidades (Cressy, 1993, 115). En

este caso, Juan de Gante se aseguró de que al menos una dama noble, Felipa Chaucer, acompañara y atendiera a Constanza durante su convalecencia.

***Constanza y su castillo de Tutbury en el condado de Staffordshire***

Después del parto de Constanza, Juan de Gante se dedica a reparar el castillo de Tutbury para que residiera allí la duquesa con los niños, es decir con Catalina y con los hijos de Blanca de Lancaster (c. 1345–1368), Felipa e Isabel. Juan de Gante ordena que las reparaciones se culminen antes de la fiesta de Pentecostés del 1373:

Nous voulons et vous mandons que vous faces bien et covenablement arraier et reparailler nostre chastel de Tuttebury et touz noz autres maisons illoèques pour la demeure de nostre très cher et très ame compaigne la royne et de noz très chers enfantz et nostre autre meigne, issint q'ils soient tout prestz et appareillez encontre le fest de Pentecost ore proschein venant sanz defaute. Et outre ce vous mandons que vous achatez et ordeignez deux toneux de bone vin, et cessant quarters de bone furment pour leur despenses. Et auxi vous mandons que vous ordeignez bûche et carbon sufficeament et touz les harbes abatuz par le vent illoèques vous ordeignez pur busche et carbon pour leur despenses sanz ent riens vendre a nully (Armitage-Smith, 1911, 152, nº 1236).

[Deseamos y ordenamos que se adecente y repare debidamente nuestro castillo de Tutbury y todas las demás casas situadas allí para la residencia de nuestra muy querida compañera, la reina, de nuestros muy amados hijos y del resto de nuestra mesnada, de modo que todo esté listo y dispuesto para la fiesta de Pentecostés próxima, sin falta alguna. Asimismo, ordenamos que se compren y preparen dos toneles de buen vino y seiscientas cuartas de buen trigo para sus gastos. También mandamos que se disponga de leña y carbón en cantidad suficiente, y que todos los árboles

abatidos por el viento se reserven allí mismo para leña y carbón destinados a su consumo, sin vender nada a nadie.]

La carta está fechada el 23 de abril de 1373. Sin embargo, ya en marzo de ese mismo año Juan de Gante había nombrado a Johan Cheyney como tesorero de la cámara de Constanza. En esos momentos se preparaban los arreglos necesarios para que Constanza pudiera instalarse en el castillo de Tutbury.

En un fragmento de las cuentas conservado en el archivo regional de East Sussex, se encuentra una breve descripción del viaje de Constanza desde Kenilworth hasta Tutbury: «Die Sabbato xxv die julii [...]. Iste die processit domina regina de Kenillworth usque Tutbury cum partem familie» [sábado, día 25 de julio. Este día la señora reina partió de Kenilworth hacia Tutbury con parte de su casa] (East Sussex and Brighton and Hove Records Office, MS GLY 3469, fol. 19r).

Juan de Gante poseía el castillo de Kenilworth como parte de sus dominios en las Midlands, mientras que el castillo de Tutbury era la residencia principal de las duquesas de Lancaster.<sup>3</sup> Ambos castillos distaban unas cuarenta y dos millas. Es significativo que el registro emplee el verbo «processit», lo que podría sugerir que Constanza realizó una entrada solemne o procesión a lo largo de los caminos de Warwickshire y Staffordshire, en pleno corazón de Inglaterra.

La influencia que Constanza ejerció sobre las costumbres de Tutbury parece haber sido considerable. Tres siglos más tarde, en tiempos de Carlos I, un decreto real menciona algunas de las actividades vinculadas a la feria de Tutbury, que se celebraba cada año el 15 de agosto. Entre ellas destacaban las corridas de toros por las calles de la villa y la gran afición musical del lugar. Conocemos estos detalles gracias a una proclamación del rey Carlos I, en la que ordena trasladar la feria de Tutbury al 22 de agosto: «A Proclamation for the putting of Tutbury Faire in the County of Stafford, and of the Musitians or Minstrels Court there» [Proclamación para el traslado de la feria de Tutbury en el condado de Staffordshire y de la corte de músicos o juglares de aquel lugar].

---

<sup>3</sup> Para la historia del señorío de Tutbury, véase Dobrowolski 1993.

## La casa de Constanza y los nobles que la servían

Si nos fijamos en las cuentas de Juan de Gante, encontramos información valiosa sobre el personal que acompañaba a Constanza en su vida cotidiana. Gante subvencionaba los gastos de la cámara de Constanza mediante una transferencia de quinientas libras, realizada el 14 de marzo de 1372, en una carta dirigida a Johan atte More, el recibidor de Tutbury, nombrado para dicho cargo por el propio duque. En esta carta se indica que Johan Cheyney se ocupaba de las cuentas de la cámara de Constanza, actuando como su tesorero:

Pur ces que nous avons ottroiez par noz lettres patentes a nostre très chère et très ame compaigne la Royne pur les nécessaires despences de sa chambre cynk centz livres a prendre d'an en an des issues de vostre baillie as les termes de Pasques et de Seint Michel par ovelles porcions; vous mandons et chargeons q'as mesmes les festes faces paier a nostre cher clerck sire Johan Cheyne, tresorer nostre dite très chère et très ame compaigne le Royne ou a qi qi serra pur le temps, les avantditz cynk centz livres par an as les termes susdites, commenceant le primer paiement a la feste de Pasques ore proschein venant [...] (Armitage-Smith, 1911, II, 40–41, n° 949).

[Por haber autorizado, mediante nuestras cartas patentes, a nuestra muy querida y amada compañera, la Reina, quinientas libras anuales para los gastos necesarios de su cámara, que se tomarán cada año de los ingresos de su bailía, pagaderas en las fiestas de Pascua y de San Miguel por partes iguales; ordenamos y encargamos que, en las mismas fechas, pague a nuestro querido administrador sir Johan Cheyney, tesorero de nuestra muy querida y amada compañera, la Reina, o a quien ocupe dicho cargo en su momento, las mencionadas quinientas libras anuales en los términos antes citados, comenzando el primer pago en la próxima fiesta de Pascua.]

De esta carta de Juan de Gante se desprende que el domicilio de Constanza contaba con su propio tesorero, un tal Johan o Juan Cheyney. En otro documento, de fecha incierta, se menciona a un Cheyney identificado como caballero o knight (Londres, National Archive, SC 8/340/16010). Es posible que este fuera el mismo Cheyney que sirvió como tesorero de Constanza, aunque resulta más probable que se tratara de su hijo. El registro de Juan de Gante indica que Cheyney comenzó a ejercer su cargo en la casa de Constanza en diciembre de 1372, según una carta fechada el 20 de marzo de 1373:

Johan par la grace de Dieu etc. Sachez nous avoir assignez nostre bien amez clerc sire Johan Cheyne a demurer devers nostre tres cher et tres ame compaigne la Royne, et resceivre touz les deniers assignez a sa chambre, donantz au dit sire Johan plein poiar de faire les acates et purvoiances des toutes choses au dit chambre bosoignables, et de paier pur icelles ensemblement et pur toutes autres choses coustages et despenses necessairez touchantes son office celle partie; purveux toutefaitz q'il respoigne ent a nous par voie d'acompte come reson demandra, commenceant son dit office a la Nativite Nostre Seigneur dirreinement passez (Armitage-Smith 1911, I, 127, n° 298).

[Juan, por la gracia de Dios, etc. Hacemos saber que hemos designado a nuestro bienamado administrador, señor Johan Cheyney, para que resida junto a nuestra muy querida y amada compañera, la reina, y reciba todos los fondos asignados a su cámara. Confiamos al mencionado señor Johan pleno poder para realizar las compras y provisiones de todo lo necesario para dicha cámara, y para pagar todos los gastos y desembolsos relacionados con su oficio; con la condición, no obstante, de que rinda cuentas ante nosotros según corresponda, comenzando dicho oficio en la pasada festividad de la Natividad de Nuestro Señor.]

Sin embargo, según las cuentas de la casa de Juan de Gante, sabemos que este substituyó al tesorero de la casa de Constanza en abril de 1375. Este cambio podría indicar que el primer tesorero,

Cheyney, había fallecido antes de esa fecha o que fue reemplazado por otra razón (Armitage-Smith, 1911, II.i, 308, no 1681).

Otro miembro de la casa de Constanza era la doncella Aline Gerberge: «a nostre bien amee Alyne Gerberge, damoyselle de la chambre nostre très ame compaigne la Roine» (Armitage-Smith, 1911, II.i, 107, no 1124). De Aline no se conservan más detalles. Dado que el título de «demoiselle» la equipara a Felipa Chaucer, también designada como doncella, es probable que Aline fuera una dama casada, aunque joven. En la casa de Gante era frecuente que existieran lazos de parentesco entre los miembros del personal, por lo que Aline podría haber sido esposa o hermana de un tal Edward Gerberge, a quien Gante otorgó poder sobre las rentas de su castillo, villa y señorío de Hertford, así como sobre las villas de Bayford, Hertingfordbury y Essendon en 1376 (Londres, National Archive, DL 42/2/23B/7, fols. 229r–v). La relación entre los Gerberge y Hertford resulta significativa y sugiere que Aline pudo entrar al servicio ducal tras la estancia de Constanza en dicho castillo.

Entre las damas de la casa de Constanza se encontraba también Juana Martínez («Johanne Martyns»), probablemente una de las petristas exiliadas de Castilla o hija de alguno de ellos<sup>4</sup>. En una carta enviada en diciembre de 1372, Juan de Gante ordena a Juana que recoja y entregue a Aline varias joyas pertenecientes a Constanza: «a nostre bien amee Johanne Martyns saluz. Nous voulons et vous mandons que a nostre bien amee Alyne Gerberge damoiselle de nostre chambre faces bailler et délivrer les choses souz escriptes» [A nuestra muy amada Juana Martínez, saludos. Queremos y ordenamos que entregue a nuestra muy amada Aline Gerberge, doncella de nuestra cámara, las joyas enumeradas a continuación] (Armitage-Smith, 1911, II.i, 112, no 1133).

Juana Martínez había residido en el convento de Nuneaton, en el condado de Warwickshire, limítrofe con el norte del condado de Leicester (Armitage-Smith, 1911, II.i, 276, no 1597). Allí vivía junto con tres doncellas españolas: «nous avons entenduz que noz damoisels d'Espagne demurrantz a Nouneton ne voullont pas illoeqes plus longement demurrer» [hemos sabido que nuestras doncellas de España, que residían en Nuneaton, no desean

---

<sup>4</sup> Véase Valdaliso-Casanova (2025).

permanecer allí más tiempo] (II.i, 276, no 1597). En una carta fechada el 20 de diciembre de 1374, se menciona que Juana pasaría a servir como doncella de Catalina de Lancaster (II.i, 277, no 1597).

Otra persona que mantenía contacto directo con Constanza fue el guardián del castillo de Tutbury, sir Walter Blount (c. 1348–1403). En enero de 1373, Blount fue nombrado guardián del castillo donde residía Constanza:

Faisons savoir que nous, de nostre grace que nostre tres ame chivaler monsire Wauter Blount nous adfait et ferra par la temps avenir, ly avons done et grante l'office de constabularie de nostre chastel de Tuttebury, a avoir et tenir a ly a terme de sa vie pernant pur mesme l'office les fees et gages accustumez. (Armitage-Smith, 1911, I, 232, no 606)

[Hacemos saber que nosotros, en atención a los buenos servicios que nuestro muy amado caballero Walter Blount nos ha prestado y prestará en el futuro, le hemos otorgado y concedido el oficio de guardián de nuestro castillo de Tutbury, para poseerlo y ejercerlo durante el resto de su vida, percibiendo por dicho cargo los honorarios y estipendios acostumbrados.]

Walter Blount era, pues, una persona de absoluta confianza, plenamente integrada en la casa de Constanza. En 1398 un documento legal lo identifica como camarero mayor del duque de Guiena y de Lancaster (Toledo, AHN, ARION, C.7, D.21–22, imagen 2). En dicha escritura, que trata de la renuncia de unas propiedades por parte de su esposa, doña Sancha Gómez de Ayala, se indica que Sancha era hermana de la priora del convento de Santo Domingo el Real de Toledo, sor Teresa [Gómez] de Ayala (1353–1424), hijas ambas de Diego Gómez de Toledo, señor de Casarrubias, Valdepusa y Arroyomolinos, y de Inés de Ayala (m. 1403), hermana del canciller mayor de Castilla, Pero López de Ayala (1332–1407). En el mismo documento renuncia también doña Mencía [López] de Ayala, hermana de Sancha.

Tanto Sancha como Teresa, por su vinculación con la corte —Teresa fue amante del rey Pedro I—, debieron de frecuentarla antes del exilio de Constanza. Sancha de Ayala acompañó a

Constanza en su destierro a tierras de Guiena y posteriormente viajó con ella a Inglaterra como dama de su cámara. Aunque Pero López de Ayala luchó del lado de los Trastámara, en un principio había sido partidario de Pedro I. Sabemos que su hermana Sancha formó parte de la casa de la infanta Constanza y que la acompañó a Inglaterra, donde continuó sirviéndola.

La madre de Sancha, Inés de Ayala, fue aya de la infanta María de Castilla (1401–1454), hija de Catalina de Lancaster. Murió en Santa María de Nieva, donde fue enterrada en el monasterio real fundado por la propia Catalina. Sancha se casó con Walter Blount, camarero mayor del duque de Lancaster. Blount figura entre los caballeros asociados a la casa de Lancaster y recibía un salario anual desde el 1 de agosto de 1372 (Armitage-Smith, 1911, II.i, 78, no 1042).

En la escritura de renuncia de las propiedades de Móstoles, Blount, en nombre de su esposa Sancha Gómez de Ayala, transfirió unas casas a favor de Teresa de Ayala. Dicha transferencia se realizó antes de que Teresa profesara en el monasterio de Santo Domingo el Real, donde tomó los hábitos en 1396, aunque continuó administrando sus rentas privadas.

### **Las palabras de Constanza: petición a favor de un fraile dominico**

El registro de cartas del duque de Lancaster conserva una copia de una carta de presentación escrita por Constanza de Castilla y dirigida al canciller de Inglaterra:

Depar la Rayne de Castille et de Léon Duchesse de  
Lancastre. A honurez sire le Chaunceller d'Engleterre.

Honurez sire:

Nous vous prions cherment que vous veuillez granter voz  
lettres pur frère Alvaro portour de cestes al Priour des frères  
prechours d'Oxenford, que le dit frère puisse estre receuz  
illoeque pur estre estudiant en l'universitee de la dite ville pur  
amour de moy. Et Nostre Seignur, honurez sire, vous eyt  
tous jours en Sa sainte garde.

Escrit a Hertforde, le vij. jour d'Augst (Armitage-Smith, 1911, II, 351, no 1042).

[De parte de la Reina de Castilla y de León, Duquesa de Lancaster,

al honorable Canciller de Inglaterra:

Señor honrado,

Le pedimos cordialmente que tenga a bien conceder sus cartas al hermano Álvaro, portador de esta misiva para el prior de los dominicos de Oxford, a fin de que dicho fraile pueda ser admitido allí como estudiante en la Universidad de dicha ciudad, por amor mío. Que Nuestro Señor le guarde siempre en Su santa protección.

Escrita en Hertford, el 7 de agosto de 1374.]

En esta carta formal dirigida al canciller de Inglaterra, Constanza —o el escribano que redactó la misiva siguiendo sus instrucciones— se presenta como «reina de Castilla y de León» y, al mismo tiempo, como «duquesa de Lancaster». Este documento constituye una de las pocas intervenciones directas y auténticas de Constanza en Inglaterra, en la que podemos escuchar su voz a través del dictado. En ella intercede a favor de un fraile dominico, Álvaro, quien probablemente la había acompañado en su exilio en tierras inglesas.

### **Constanza, su vuelta a Castilla tras el exilio en Inglaterra y su presencia en el campo de batalla**

De la «Chronique de Jean Froissart» conocemos numerosos detalles sobre la expedición que partió de Inglaterra con destino a Castilla. Froissart describe la salida mencionando a la flor y nata de la nobleza inglesa que acompañaba a Juan de Gante:

Si entra le duc de Lencastre en une galee, armee durement belle et grande, et avoit deléz lui sa grosse nef pour son corps et pour la duchesse Constance sa femme qui de grant couraige en aloit en ce voyage. Car elle esperoit bien a recouvrer son heritaige de Castille et estre royne avant son

retour, et avoit la duchesse sa fille qui s'appelloit Katherine, et de son premier mariage deux autres filles, Ysabel et Phelippe, la quelle Phelippe estoit a marier, mais Ysabel estoit mariee a messire Jehan de Hollande qui estoit la connestable de tout l'ost, et mareschal messire Thomas Moriaux, le quel avoit aussi par mariage une de ses filles a femme, mais elle estoit bastarde et su mere la dame Morielle, damoiselle Marie de Saint Illaire de Hainnau (Froissart, Besançon, MS 865, fol. 275v).

[De esta manera embarcó el duque de Lancaster en una galera bien armada, grande y hermosa; a su lado estaba su gran nave para sí mismo y para la duquesa Constanza, su esposa, que mostró gran valentía al emprender el viaje, pues esperaba recuperar su herencia de Castilla y ser reina antes de regresar a Inglaterra. La duquesa llevaba consigo a su hija Catalina, y de su primer matrimonio con Blanca de Lancaster tenía otras dos hijas, Isabel y Felipa. Felipa estaba en edad de casarse, pero Isabel ya lo estaba con Jean de Hollande, quien era condestable de todo el ejército, y el mariscal era Thomas Moriaux, casado con otra hija ilegítima de Juan de Gante, de la dama Morielle, doncella Marie de Saint Hilaire de Hainault.]

Froissart describe a Constanza como una mujer de «gran valentía». De su relato se desprende que los duques de Lancaster embarcaron acompañados de las tres hijas de Juan de Gante: Catalina (Katherine), Isabel y Felipa. El ejército reunido por el duque estaba compuesto por mil lanzas, dos mil arqueros y un millar de criados nobles, entre los cuales figuraban miembros destacados de las principales familias de Inglaterra. Entre ellos se encontraban sus dos yernos: Jean de Hollande, nombrado condestable del ejército, y Thomas Moriaux, designado almirante de la flota.

Por su parte, en la «Crónica del rey Enrique» de López de Ayala —redactada durante los reinados de Enrique III y de Catalina de Lancaster— se ofrecen detalles sobre las relaciones entre Juan I y el duque de Lancaster, subrayando la legitimidad de Constanza como heredera del trono castellano:

Y el rey don Enrrique se recelaua del duque de Alencastre porque era casado con doña Constanza, fija del rey don Pedro y de doña María de Padilla. Y por esta razón el duque de Alencastre se llamaua rey de Castilla y de León del rey don Pedro y de la reyna María de Padilla diciendo que todos los de Castilla la hauian jurado por heredera después de la vida del rey don Pedro, su padre, y por esta razón qu'él heredaua los dichos reynos y llamáuase rey él y la dicha Constança, su muger, reyna de Castilla y de León (López de Ayala, 1549, fol. 127r; 1779, 59).

Según López de Ayala, el rey Enrique temía al duque de Lancaster no tanto por su fama militar como por su matrimonio con doña Constanza, legítima heredera de Castilla. Resulta significativo que López de Ayala no cuestione la legitimidad de Constanza, algo que puede explicarse por el contexto político en que escribe su crónica: el reinado de Enrique III (1379–1406), esposo de Catalina de Lancaster, hija de Constanza.

### ***La paz entre Inglaterra y Castilla***

En la «Chronique» de Froissart conviene destacar su insistencia en la legitimidad de Constanza, a quien presenta explícitamente como hija heredera de Pedro I:

Vous sçavés, si comme il est contenu cy dessus en nostre histoire, comment la paix fut faite entre le roy de Castille et le duc de Lancastre, qui calengoit et demandoit a avoir grant droit ou royaume de Castille depar ma dame Constance, sa femme, qui fille avoit esté du roy dam Pierre. Et par le moyen d'une fille que le duc de Lancastre avoit de celle dame Constance, la paix se fist et conferma, car le roy Jehan de Castille avoit a heritier ung filz, lequel on appelloit Henry ainsi que son tayon et prince de Galice (Londres, British Library, MS Harley 4379, fol. 112r).

[Se sabe, como se ha dicho en nuestra historia, que la paz fue firmada entre el rey de Castilla y el duque de Lancaster, quien reclamaba un gran derecho sobre el reino

de Castilla por medio de mi señora Constanza, su esposa, que había sido hija del rey don Pedro. Y gracias a una hija que el duque de Lancaster tenía de dicha señora Constanza, la paz se hizo y se confirmó, ya que el rey Juan de Castilla tenía como heredero a un hijo suyo llamado Enrique, igual que su abuelo y príncipe de Galicia.]

Froissart, además, destaca la valentía de Constanza. En otro pasaje de la «Chronique», narra cómo Juan de Gante la envía como mensajera e intérprete en un momento crucial de la campaña castellana:

Entrementres que ces six hommes alerent ou Val d'Olif pour parler au roy si comme vous sçavéz, ordonna le duc et la duchesse sa femme et sa fille madame Katherine pour aler au Port veoir le roy de Portingal et la jeune royne sa fille [...] «Constance, vous me salueréz le roy mon filz et ma fille et les barons de Portingal et leur dirés des nouvelles les telles que vous scavéz [...] et se aucune chose me vient ou que je voye que je doye avoir affaire, je le signifieray sur heure au roy de Portingal [...] Et oultre vous retournerés de vers moy, mais vous lairés celle sayson nostre fille Katherine deléz la royne sa suer au Port de Portingal: elle ne puet estre ne en meilleur garde.» «Monseigneur», respondi la dame, «tout ce feray voulen tiers». Lors prist congíe la duchesse et sa fille et les dames et damoiselles qui en leur compaignie estoient et monterent et partirent (Froissart, Besançon, MS 865, fol. 320r).

[Mientras seis hombres marchaban al valle de Olifs para hablar con el rey, el duque ordenó a su esposa, la duquesa Constanza, y a su hija, la dama Catalina, que fueran a Oporto para visitar al rey de Portugal y a la joven reina, su hija. El duque le dijo a Constanza: «Constanza, saludaréis de mi parte al rey, mi yerno, y a mi hija, así como a los barones de Portugal, y les comunicaréis las noticias que conocéis [...] Si llegara a ocurrirme algo o viera que debo actuar, lo haré saber de inmediato al rey de Portugal. Le diréis de mi parte que esté preparado para ayudarnos a defender nuestros

derechos y los suyos, conforme a las alianzas que juntos hemos jurado y prometido. Después volveréis a mi lado, pero dejaréis a nuestra hija Catalina junto a la reina, su hermana, en Oporto». Y la duquesa respondió: «Monseñor, haré todo eso de buen grado». Luego la duquesa, su hija y las damas que las acompañaban montaron y partieron.]

Este fragmento muestra hasta qué punto Juan de Gante confiaba en Constanza, a quien encargaba misiones diplomáticas y militares delicadas. Froissart transforma el nombre de Juan de Trastámara en «Juan de Tristemar», dándole un matiz casi artúrico, lo que realza el tono heroico del relato. Constanza, enviada con un pequeño séquito, actúa como portavoz del duque ante la corte portuguesa y como garante de las alianzas militares: su papel fue esencial para el éxito de la campaña.

Tras la boda de su hija Catalina de Lancaster con el infante Enrique, varios documentos legales indican que Constanza solicitó permiso para cruzar la frontera y entrar en Castilla para visitar sus señoríos. López de Ayala describe así su llegada:

E fechas estas fiestas, el Rey se partió de Palencia, é fuese para Oterdesillas, é allí se trató como Doña Constanza, Duquesa de Alencastre, su prima, quería venir en el reino de Castilla a le ver: é al Rey plogo dello, é envió luego a ella al camino perlados é caballeros que la recibieron, é le ficieron facer por todos los logares por do venía muchos servicios é muchas honras (López de Ayala, 1779, 180).

No se conocen las razones precisas de su visita, pero sí que fue recibida con todos los honores por su primo, el rey Juan I, quien envió una comitiva de prelados y caballeros para escoltarla solemnemente hasta Medina del Campo. Durante su estancia, Juan de Gante envió una corona de oro al monarca castellano con motivo de la boda de sus hijos. Es posible que Constanza aprovechara este viaje para delegar la administración de sus villas en procuradores encargados de recaudar sus rentas (Simancas, CCA, Div. 41.2).

En el documento legal donde realiza esta delegación, Constanza se presenta con gran precisión dinástica: «infanta

Constanza, fija primogénita del muy noble rey de Castiella e de León don Pedro, que Dios perdone, e duquesa de Lancastre» (Simancas, AGS, CCA, Div. 41.2). Aunque no se autodenomina «reina», recalca su condición de hija primogénita de Pedro I. En este retorno a Castilla, Constanza vuelve a mostrar su determinación y coraje: parece haber viajado sola, o al menos sin la compañía ni la protección directa de su esposo.

### **Constanza durante la sublevación de los campesinos y sus últimos años en Inglaterra**

La *Knighon's Chronicle* [Crónica de Henry Knighon] nos ofrece otro ejemplo de la valentía de Constanza. Encontrándose sola en el castillo de Leicester —ya que Juan de Gante había partido hacia Escocia para negociar con los escoceses—, Constanza se enteró del saqueo de la residencia ducal del Savoy en Londres. Knighon narra así el episodio:

Domina Constancie, ducissa Lancastrie, talibus auditis, timore magna percussa cordis est, malignorumque rabiem declinare uolens et pro refugio sub alas domini sui uolare desiderans, cum festinacione qua potuit iter arripuit, uenitque Pontefractum ad castellum suum pro subsidio habendo quasi in domo propria segura. Et qui inibi erant, ipsam hospicio et saluo custodire nullatenus uoluerunt, set recusauerunt ipsam sub castellum sub securitate custodire, dicebant namque se non audere (Knighon, 1995, 230).

[Doña Constanza, duquesa de Lancaster, al oír hablar de aquellos acontecimientos, se llenó de temor y, deseando escapar de la furia de los malhechores y hallar refugio bajo las alas de su señor, emprendió el camino con toda la prisa posible. Llegó al castillo de Pontefract para cobijarse allí con la seguridad de hallarse en su propia casa. Pero los que estaban dentro no quisieron acogerla ni ofrecerle resguardo, negándose a admitirla en el castillo, pues decían que no se atrevían a hacerlo.]

Knighton nos presenta así una escena tensa y dramática: Constanza, desamparada, debe cruzar sola buena parte del país para encontrar refugio. Sale con urgencia, impulsada por el miedo ante la rebelión y la violencia en Londres, y se dirige hacia el castillo más fortificado de su marido, el de Pontefract, al que llega al anochecer. El trayecto entre Leicester y Pontefract —unas noventa y cuatro millas— era largo y difícil; incluso viajando en carruaje, el recorrido podía durar más de catorce horas.

Sin embargo, al llegar al castillo de Pontefract, situado al sur del condado de Yorkshire, el guardián se niega a darle refugio. Constanza continúa entonces su camino hasta Knaresborough, unas siete leguas (aproximadamente veinticuatro millas) más al norte. Knighton prosigue su relato: «Sicque desolata, et quasi a propria domo cum pudore in lassitudine, eadem nocte cum lumine cere antequam disceret uiam septem leucarum peregit, et absque quietis refocillatione apud Knaresborough peruenit [...]» [Y así, desolada y avergonzada de haber sido rechazada de su propia casa, esa misma noche, bajo la luz de las antorchas y antes de que amaneciera, recorrió siete leguas sin descanso hasta llegar a Knaresborough] (Knighton, 1995, 230).

El episodio pone de manifiesto tanto la vulnerabilidad como la determinación de Constanza: pese al cansancio y al rechazo sufrido, sigue su camino hasta otro castillo perteneciente a su esposo. Sabemos que Juan de Gante había ordenado reparar el castillo de Knaresborough en 1373, aunque era mucho menos comfortable que el de Pontefract (Goodman, 1992, 309).

En 1374 el administrador o contable de Pontefract era Robert Morton, quien aún desempeñaba el cargo en 1386 (Nottingham Records Office, Foljambe of Osberton DD/FJ/MS 787; Goodman, 1992, 378). En 1372 el «seneschal» o guardián del castillo era William de Fincheden (Armitage-Smith, 1911, II.i, 40, no 94), también juez de la magistratura común. Aunque no sabemos si todavía ejercía su cargo de guardián en 1381, sí consta que seguía en el oficio de justicia mayor hasta 1380 (Londres, Kew, SC 8/113/5632). El relato de Knighton sobre la huida de Constanza hacia Pontefract muestra, además, que ella desconocía la ausencia de su marido, ocupado en asuntos de Estado en Escocia.

## Descripción de las perfecciones y virtudes de la Constanza de Chaucer y de John Gower

En su «Man of Law's Tale» [Cuento del notario], Geoffrey Chaucer intercala la historia de una princesa llamada «Custance», es decir, Constanza:

In hire is heigh beautee, withoute pride,  
Yowthe, withoute grenehede or folye;  
To alle hire werkes vertu is hir gyde;  
Humblesse hath slayn in hire al tyrannye.  
She is mirour of alle curteisye;  
Hir herte is verray chambre of hoolynesse,  
Hir hand, ministre of fredam for almesse  
(Harvard Chaucer, ll. 162–168).

[En ella hay gran belleza, sin orgullo;  
juventud, sin inmadurez ni locura;  
en todas sus obras la virtud es su guía;  
la humildad ha vencido en ella toda tiranía;  
es espejo de toda cortesía;  
su corazón es un verdadero templo de santidad;  
su mano, ministra de generosidad en la limosna.]

Es posible que la descripción de la heroína se base en las cualidades atribuidas a Constanza de Castilla, aunque también podría aplicarse a cualquier dama ideal de la nobleza medieval, capaz de inspirar el amor de un monarca (Weisberg, 1992, 56). Sin embargo, varios rasgos coinciden con la personalidad de Constanza, conocida por su profunda religiosidad: «Hir herte is verray chambre of hoolynesse» [su corazón es verdadero templo de santidad] (Harvard Chaucer, l. 167).

Chaucer subraya además la alteridad cultural de Custance, la reina extranjera, asociándola con las damas foráneas presentes en la corte inglesa de su tiempo (Hamaguchi, 2019, 413; Cawsey, 2009). Entre ellas se encontraban Ana de Bohemia (1366–1394), reina de Ricardo II; la propia Constanza, duquesa de Lancaster; e Isabel de Castilla, duquesa de Cambridge. Aunque el relato de «Constance»

circulaba ya hacia 1334, antes de la llegada de Constanza de Castilla a Inglaterra (Brent, 2023, 172), al emplear el nombre de la duquesa extranjera y narrar la historia de una reina exiliada de sus tierras, Chaucer difícilmente pudo ignorar las resonancias entre la hija del sultán y la hija del rey Pedro I.

Una versión paralela del mismo relato se encuentra en el «*Confessio amantis*» de John Gower (m. 1408), donde Constance, hija del emperador, aparece también caracterizada por su devoción y pureza:

And sche the God so wel apaide,  
That al the wibes worldes fame  
Spak worschipe of hire goode name.  
Constance, as the chronique seith,  
Sche hihte, and was so ful of feith,  
That the greteste of Barbarie,  
Of hem that usen marchandie,  
Sche hath converted [...] (Gower, 2003, II, 72, ll. 594–601).

[Y ella agradó tanto a Dios,  
que la fama del mundo entero  
proclamó alabanzas de su nombre.  
Constanza, según cuenta la crónica,  
se llamaba así, y era tan llena de fe,  
que los más grandes de Berbería,  
los que se dedicaban al comercio,  
ella los convirtió [...].

Al desarrollar su versión, Gower menciona el castillo de *Knaresborough* —propiedad de Juan de Gante— como residencia de la reina traidora, madre del esposo de Constance. Como han señalado los estudiosos, las conexiones simbólicas entre Iberia y Northumberland son especialmente estrechas en las adaptaciones de Gower y Chaucer (Houlik-Ritchey, 2023, 146).

## La muerte de Constanza

Sobre las exequias y la sepultura de Constanza, Henry Knighton ofrece varios detalles. Según su Crónica, Constanza murió en el año 1394 y fue enterrada con grandes honores en Leicester, en la Colegiata de la Anunciación, panteón de la casa de Lancaster. En el mismo año falleció también María de Bohun, esposa de Enrique, conde de Derby y futuro Enrique IV de Inglaterra, quien fue igualmente sepultada en dicha colegiata. Knighton escribe: «Eodem anno mortua est Constanca, ducissa et uxor domini Johannis, ducis Lancastrie, et apud Leycestriam Dominica proxime post festum Apostolorum Petri et Pauli cum magno honore humata» (Knighton, 1995, 548, 550) [En aquel año murió Constanza, duquesa y esposa de don Juan, duque de Lancaster, y fue enterrada en Leicester el domingo siguiente a la fiesta de los santos apóstoles Pedro y Pablo, con gran honor].

Así pues, Constanza recibió sepultura solemne en la Nueva Colegiata de Leicester, el mausoleo familiar fundado por su esposo. Sin embargo, cuando Juan de Gante murió en 1399, fue enterrado no junto a Constanza, sino en la catedral de St Paul de Londres, al lado de su primera esposa, Blanca de Lancaster.

## Bibliografía

ANDREWS, William. (1901) «Tutbury and its Associations». *The Gentleman's Magazine* 290. 567–575.

ARMITAGE-SMITH, Sydney. (1911) *John of Gaunt's Register. Edited for the Royal Historical Society from the Original MS. At the Public Records Office*. London. Offices of the Society.

ARMITAGE-SMITH, Sydney. (1911) *John of Gaunt's Register. Part I (1371–1375)*. Camden Third Series, XXI. Tomo II. London. Offices of the Society.

ASHLEY, Kathleen. (2001) «The *Miroir des bonnes femmes*: Not for Women Only», en *y Medieval Conduct*. Ashley y Robert L. A. Clark (coord.). Minneapolis. University of Minnesota Press.

BESANÇON, MS 865, Froissart, «Chroniques».

BOTHWELL, J.S. (2012) «Making the Lancastrian capital at Leicester: The Battle of Boroughbridge, Civic Diplomacy and

Seigneurial Building Projects in Fourteenth-century England». *Journal of Medieval History* 38.3. 335–357.

BRENT, Jonathan. (2023) «Constance and the Holy Land in the Cronicles of Nicholas Trevet». *Studies in the Age of Chaucer* 45.1. 171–203. DOI: 10.1353/sac.2023.a913915.

BROOK, Leslie C. (2010) «La Traïtrise et la vengeance: Ganelon dans les versions rimées de la “Chanson de Roland”». *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 21. 87–101.

CARCELLER CERVIÑO, María del Pilar. (2021) «El periplo de Constanza de Castilla y de Catalina de Lancaster en búsqueda de su legitimidad al trono castellano», en *Viajes y viajeros en la Edad Media*. Carceller Cerviño (coord.). Madrid. Ediciones de La Ergástula. 161–180.

CARLOS I DE INGLATERRA. (1636) «By the King. A Proclamation for the Putting of Tutbury Faire, and of the Musitians or Minstrels Court there [on account of the Plague]». London. R. Barker.

CAWSEY, Kathy. (2009) «Disorienting Orientalism: Finding Saracens in Strange Places in Late Medieval English Manuscripts». *Exemplaria* 21.4. 380–397. DOI: 10.1179/175330709X449116.

CHAUCER, Geoffrey. (2019) *Canterbury Tales*. David Wright y Christopher Cannon (coord.). Oxford. Oxford University Press.

CHAUCER, Geoffrey (sin fecha) *Canterbury Tales*. Harvard's Geoffrey Chaucer Website. «<https://chaucer.fas.harvard.edu/pages/text-and-translations>». Consulta 23.8.25.

CESSY, David. (1993) «Purification, Thanksgiving and the Churching of Women in Post-Reformation England». *Past & Present* 141.1. 106–146. DOI: 10.1093/past/141.1.106.

DELMAN, Rachel M. (2019) «Gendered Viewing, Childbirth and Female Authority in the Residence of Alice Chaucer, Duchess of Suffolk, at Ewelme, Oxfordshire». *Journal of Medieval History* 45.2. 181–203. DOI: 10.1080/03044181.2019.1593619

DOBROWOLSKI, Paula Bernardette. (1993) «The Formation of the Midland Honours of Tutbury and Leicester within

the Earldom, later Duchy, of Lancaster, 1265–1330». Tesis doctoral, Universidad de Leicester.

DONOHOE, Róisín. (2019) «“Unbynde her Anoone”: the Lives of St Margaret of Antioch and the Lying-in Space in Late Medieval England», en *Gender in Medieval Places, Spaces and Thresholds*. Victoria Blud, Diane Heath, Einat Klafter (coord.). London. University of London Press. 139–156.

DRESVINA, Juliana. (2012) «The Significance of the Demonic Episode in the Legend of St Margaret of Antioch». *Medium Aevum* 81.2. 189–209.

DRIMMER, Sonja. (2014) «Beyond Private Matter: A Prayer Roll for Queen Margaret of Anjou». *Gesta* 53.1. 95–120. DOI: 10.1086/675419.

EARENIGHT, Theresa M. (2012) «Royal Women in Late Medieval Spain: Catalina of Lancaster, Leonor of Albuquerque, and María of Castile», en *Writing Medieval Women's Lives*. Charlotte Newman Goldy y Amy Livingstone (coord.). New York. Palgrave Macmillan. 209–225.

EAST SUSSEX AND BRIGHTON AND HOVE RECORD OFFICE, MS Gly 3469 (FECHA) «John of Gaunt's Household Rolls».

ECHEVARRÍA, Ana (2002). *Catalina de Lancaster: Reina regente de Castilla (1372–1418)*. Hondarribia. Nerea.

FRENCH, Katherine. (2016) «The Material Culture of Childbirth in Late Medieval London and Its Suburbs». *Journal of Women's History* 28.2. 126–148.

FROISSART, Jean. (2013) *Chroniques*, tomos II y III, disponible edición digital, <https://www.dhi.ac.uk/onlinefroissart/> [consulta 1.4.25].

GALWAY, Margaret. (1938) «Chaucer's Sovereign Lady: A Study of the Prologue to the Legend and Related Poems». *The Modern Language Review* 33. 145–199.

GALWAY, Margaret. (1960) «Philippa Pan, Philippa Chaucer». *The Modern Language Review* 55.4. 481–487.

GARBÁTY, Thomas Jay. (1967) «Chaucer in Spain, 1366: Soldier of Fortune or Agent of the Crown?». *English Language Notes* 5. 81–87.

GARCIA SEMPERE, Marinela, Antoni Mas i Miralles, y Joan M. Perujo Melgar. (Eds) (2023). *Flos sanctorum. Legenda aurea en Català*. Montserrat. Abadia de Montserrat.

GIBSON, Gail McMurray. (1996) «Blessing from Sun and Moon: Churching as Women's Theater», en *Bodies and Disciplines: Intersections of Literature and History in Medieval England*. Barbara A. Hanawalt y David Wallace (coord.). Minneapolis. University of Minnesota Press. 139–154.

GIBSON, Gail McMurray. (1999) «Scene and Obscene: Seeing and Performing Late Medieval Childbirth». *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 29.1. 7–24.

GILES, Ryan D. (2019) *Inscribed Power: Amulets and Magic in Early Spanish Literature*. Toronto. University of Toronto Press.

GOODMAN, Anthony. (1992). *John of Gaunt: The Exercise of Princely Power in Fourteenth-century Europe*. New York. St Martin's Press.

GUINOT FERRI, Laura. (2025) «Devociones del parto y maternidad simbólica: la circulación de reliquias entre mujeres nobles en el siglo XVIII». *Revista de Historia Moderna* 43. 206–229. DOI: 10.14198/rhm.28054.

HAMAGUCHI, Keiko. (2019) «The Cultural Otherness of Custance as a Foreign Woman in the Man of Law's Tale.» *The Chaucer Review* 54.4. 411–440. DOI: 10.5325/chaucerrev. 54.4.0411.

HARRIS-STOERTZ, Fiona. (1996). «Suffering and Survival in Medieval English Childbirth», en *Medieval Family Roles: A Book of Essays*. Ed. Cathy Jorgensen Itnyre. New York. Routledge. 101–120.

HARRIS-STOERTZ, Fiona. (2012) «Pregnancy and Childbirth in Twelfth-and Thirteenth-century French and English Law». *Journal of the History of Sexuality* 21.2. 263–281. DOI: 90.197.137.189.

HENDERSON, Frank (2012). «Princess Mary Tudor as Godmother and Benefactor of Midwives and Wetnurses». *Magistra* 18. 56–89.

HENDERSON, W.G., ed. (1875). *Manuale et processionale ad usum insignis Ecclesiae Eboracensis*. Durham. Andrews and Co.

HINDLEY, Katherine Storm (2019). «The Power of Not Reading: Amulet Rolls in Medieval England», en *The Roll in England*

*and France in the Late Middle Ages*. Ed. Jörg Peltzer. (Berlin, De Gruyter). 289-305.

HINDLEY, Katherine Storm (2020). «‘Yf A Woman Travell Wyth Chylde Gyrdes Thys Measure Abowte Hyr Wombe’»: Reconsidering the English Birth Girdle Tradition», en *Continuous Page: Scrolls and Scrolling from Papyrus to Hypertext*. Jack Hartnell (coord.). London. Courtauld Books. n. DOI:10.33999/2019.11

HOGAN, Susan. (2008) «Breasts & the Beestings: Rethinking Breast-Feeding Practices, Maternity Rituals, and Maternal Attachment in Britain & Ireland». *Journal of International Women’s Studies* 10.2. 141–160.

HONORÉ-DUVERGÉ, Suzanne. (1955) «Chaucer en Espagne? (1366)». *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*. Paris. Société de l’École des Chartes. II, 9–13.

HOULIK-RITCHEY, Emily. (2023) *Imagining Iberia in English and Castilian Medieval Romance*. Kalamazoo. University of Michigan Press.

JOHNSON, Rebecca Wynne. (2016) «Divisions of Labor: Gender, Power, and Later Medieval Childbirth, c.1200–1500». *History Compass* 149. 383–396. DOI: 10.1111/hic3.12335.

JONES, Peter Murray, and Lea T. OLSAN. (2015) «Performative Rituals for Conception and Childbirth in England, 900–1500». *Bulletin of the History of Medicine* 89.3. 406–433.

KITTREDGE, George Lyman. (1920) *Chaucer and his Poetry. Lectures Delivered in 1914 on the Percy Turnbull Memorial Foundation in the Johns Hopkins University*. Cambridge. Cambridge University Press.

KNIGHTON, Henry. (1995) *Knighton’s Chronicle, 1337–1395*. Editado y traducido por G.H. Martin. Oxford. Clarendon Press.

LONDRES, British Library, Egerton MS 2781. (c. 1335) «Book of Hours, Use of Sarum (Neville of Hornby Hours)».

LONDRES, British Library, Harley MS 4379–4380. (c. 1470–1472) Jean Froissart, «Chroniques, Book IV» («The Harley Froissart»).

LONDRES, British Library, Sloane MS 3160, fols 25v–86r. (ss. X–XVIII [s. XV]) «Homilies for Festivals Throughout the Year» (Colección de Manuscritos del oeste de los Midland).

LONDRES, Kew, National Archive (1376). DL 42/2/23B/7, «Hertfordshire and Essex. Appointment of attorney. First party: John, king of Castile and Leon, duke of Lancaster [John of Gaunt]; Second party: John de Topclyf [Topcliffe], Edward Gerberge and Michael atte Mede. Place or subject: John has ordained and assigned John de Topclyf, Edward Gerberge and Michael atte Mede jointly and separately as his general attornies to receive full and peaceable seisin in his name of the castle, vill and honor of Hertford, and the vills of Beyford [Bayford], Esendon [Essendon]and Hertfordyngbury [Hertingfordbury], together with the members, knights' fees, advowsons of churches, franchises, issues, profits, emoluments and all other appurtenances».

LONDRES, Kew, National Archive, DL 10/342 (1376). «Letters patent granting to John, Duke of Lancaster the castle etc. of Hertford, and Bayford, Essendon and Hertingfordbury, Hertfordshire».

LONDRES, Kew, National Archive, SC 8/340/16010 (c.1375–1400). «Petitions to the King; to the King and Council; to the Council; to the Parliament. Petitioner John Cheyne (Cheyney)».

LONDRES, Kew, National Archives, SC 8/206/10288. (1373). «Petitioners: Adam de Wykemere, warden of Trinity Hall, Cambridge. Request that the council review and amend the case brought in the common bench between the prior of Binham and the petitioner».

LONDRES, Kew, National Archives, SC 8/113/5632. (c. 1375–1380) « Petitioners: John Gernoun (Gernon). Gernoun requests that Wyke and the other malefactors be arrested for the wrongful suit they brought against him for his inheritance, and for the wrongful entrance by force and arms they made into his manors of Rippingale, Burton Coggles and Bitchfield, and the waste done there against the crown and the Statute of Gloucester. He further requests that he be restored to his possession in these manors or have a special assize to recover them».

LONDRES, Kew, National Archives, SC 8/191/9546. (c.1385–1403) «This petition requests a safe-conduct for a Spanish woman, Joan Gonzalez, and a man and two women with her, to travel to Flanders to speak to Walter Blount, knight, and Sancha his wife».

LONDRES, Kew, National Archives, C 241/71/196. (1311) «Debtor: William Davy of Tutbury [Staffs.], the Elder. Creditor: William de Gayton, minstrel (taburrer)».

LONDRES, Kew, National Archives, DL 41/587. (1603–1625) «Engrossed copy of orders of the Court of Duchy Chamber concerning the minstrels' court held at Tutbury, Staffordshire».

LONDRES, Kew, National Archive, DL 30/476/17. (1680–1684) «Honor of Tutbury, Minstrel's Court: estreats. 32 and 35. Charles II».

LONDRES, Wellcome Museum (c. 1485), MS 804, «Birth Scroll containing the Life of Saint Marguerite».

LONDRES, Wellcome Museum (c. 1500), MS 632, «Birth scroll with prayers and invocations to Saints Quiricus and Julitta».

LÓPEZ de AYALA, Pero. (1549) *Crónica del rey don Pedro*. Sevilla. Jacob Cromberger.

LÓPEZ de AYALA, Pero. (1779) *Crónica del rey don Pedro*. Madrid. Antonio de Sancha.

LÓPEZ de AYALA, Pero. (1780) *Crónica del rey don Enrique segundo*. Madrid. Antonio de Sancha.

MCPHERSON, Kathryn R. (2007) «Dramatizing Devotion and Deliverance: Churching in Early Modern England», en *Performing Maternity in Early Modern England*. London. Routledge. 131–141. DOI: 10.4324/9781315247113.

MORSE, Mary. (2013) «Alongside St Margaret: The Childbirth Cult of Saints Quiricus and Julitta in Late Medieval English Manuscripts», en *Manuscripts and Printed Books in Europe 1350–1550: Packaging, Presentation and Consumption*. Emma Caley y Susan Powell (coord.). Liverpool: Liverpool University Press. 188–206.

MORSE, Mary. (2024) *English Birth Girdles*. Berlin. De Gruyter. 301–324. DOI: 10.1515/9781501593909/009.

NEGRO CORTÉS, Adrián Elías. (2020) «Las parias pagadas a Castilla por la taifa aftasí de Badajoz». *Revista de Estudios Extremeños* 74 (Num. Extraord.). 41–64.

NEW HAVEN (CT), Yale University, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Beinecke MS 410. (1475–1500) «Indulgence Scroll». «<https://collections.library.yale.edu/catalog/10269867>».

OLIVARES MERINO, Eugenio M. (2002) «“Glorie of Spayne”: Juan Ruiz through the Eyes of an Englishman». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 45. 233–244. DOI: 10.25145 /j.recaesin.

OLSON, Rebecca. (2017) «Margaret Beaufort, Royal Tapestries, and Confinement at the Tudor Court». *Textile History* 48.2. 233–247. DOI: 10.1080/00404969.2016.1254362.

ONIONS, C. T. (1918). «A Devotion to the Cross Written in the South-West of England». *The Modern Language Review* 13.2. 228–230.

OTANO GRACIA, Nahir I. (2020) «Borders and the Global North Atlantic: Chaucer, Pilgrimage, and Crusade». *English Language Notes* 58.2. 35–49. DOI: 10.1215/00138282-8557893.

OXFORD, Bodleian Library, Jesus College, MS 124. (1445) «Prayer Roll of Margaret of Anjou».

PELTZER, Jörg, Maree Shirota, y Stefan G. Holz. (Eds) (2019) *The Roll in England and France in the Late Middle Ages*. Berlin, De Gruyter.

PIERCE, Joanne M. (1999) «“Green Women” and Blood Pollution: Some Medieval Rituals for the Churching of Women after Childbirth». *Studia Liturgica* 29.2. 191–215.

POPE, Mildred K. y Eleanor C. Lodge. (Eds) (1910) *The Life of the Black Prince by the Herald of Sir John Chandos*. Oxford. Clarendon Press.

RIVERA-GARRETAS, María-Milagros. (2002) «L'autobiografia Leonor López de Córdoba: l'autorepresentació». *Quaderns de l'Educació Continua* 7. 80–85.

RIVERA-GARRETAS, María-Milagros. (2011) *Introducción y edición crítica. Vida y tragedias de Leonor López de Córdoba. Memorias. Dictadas en Córdoba entre 1401 y 1404*. Disponible en «<https://www.ub.edu/duoda/bvid/obras/Duoda.text.2011.02.0001.seccion5.html>» [consulta 25.7.25].

SANDERS, Amanda Elizabeth. (2015) «The Duchesses of Lancaster: An Examination of English Noblewomen's Exercise of Power and Influence during the Fourteenth Century». Tesis MA, Texas A&M University-Commerce.

SIMANCAS, Archivo General (AGS), CCA, Div. 41.2. (1388) «Traslado de poder de la princesa Constanza, hija del Pedro I de Castilla y mujer del duque de Lancaster, en favor de sus

procuradores para tomar posesión de las villas de Medina del Campo, Olmedo y Guadalajara».

SIMANCAS, AGS, PTR. Leg. 52.4. (1388). «Contrato entre Juan I de Castilla y los Duques de Lancaster para el matrimonio de Catalina, hija de éstos, con el Príncipe Enrique de Castilla».

SMITH, Roland M. (1948) «Chaucer's "Man of Law's Tale" and Constance of Castile». *Journal of English and Germanic Philology* 47.4. 343–351.

TAGGIE, Benjamin F. (1984) «John of Gaunt, Geoffrey Chaucer and "O Noble, O Worthy Petro, Glorie of Spayne"». *Fifteenth-century Studies* 10. 195–227. DOI: 10.1515/ 9781571137920

TOLEDO, Archivo de la Nobleza, ARION, C.7, D.21–22. (1395) «Escritura de renuncia de los derechos sobre unas casas en Móstoles (Madrid) y Olías (Toledo) otorgada por Walter Blount, por sí y en nombre de su esposa Sancha Gómez de Ayala, y por Mencía de Ayala a favor de Teresa de Ayala».

Twomey, Lesley K. (2024). *Catherine of Lancaster and Her Religious Court Poets*. Cham. Palgrave Macmillan.

VALDALISO-CASANOVA, Covadonga. (2025). «*The Canterbury Tales* and Women Exiles at John of Gaunt's Castilian Court», en *Philippa of Lancaster and the Court Culture of Medieval Portugal*. Tiago Viúla de Faria (coord.). Cham. Palgrave Macmillan. 39–54.

WALLER, Martha S. (1976) «The Physician's Tale: Geoffrey Chaucer and Fray Juan García de Castrojeriz». *Speculum* 51.2. 292–306.

WEISBERG, David. (1992) «Telling Stories about Constance: Framing and Narrative Strategy in the "Canterbury Tales" ». *The Chaucer Review*, 27.1. 45–64.

WILSON, Adrian. (2014) *Ritual and Conflict: The Social Relations of Childbirth in Early Modern England*. Farnham. Ashgate.



## OFICIALES Y POETAS EN LA CURIA: HACIA LA CONFIGURACIÓN DE UNA CORTE POÉTICA EN TORNO A CATALINA DE LANCASTER

Antonio CHAS AGUIÓN  
Universidade de Vigo  
ORCID: 0000-0002-8021-8610

### **Resumen:**

Este artículo examina el papel de Catalina de Lancaster, esposa de Enrique III y regente de Castilla durante la menor edad de su hijo Juan II, como mecenas y promotora de un círculo poético y cortesano del que ha llegado eco principalmente en el *Cancionero de Baena*. A partir del análisis de fuentes documentales y textuales, se identifica a diversos oficiales, miembros de la curia y poetas vinculados a su entorno, hasta ahora prácticamente oscurecidos en los estudios literarios, cuyos vínculos profesionales y literarios evidencian la existencia de una auténtica corte poética. De este modo, Catalina deja de ser mera receptora pasiva de alusiones o de textos poéticos y se reivindica para ella un papel más activo como promotora de los integrantes de un grupo cuya determinación y esclarecimiento resultan clave para un mejor conocimiento de la poesía de cancionero a comienzos del siglo XV.

### **Palabras clave:**

Catalina de Lancaster. Poesía de cancionero. Cortes poéticas medievales. *Cancionero de Baena*.

**Abstract:**

This paper examines the role of Catherine of Lancaster, wife of Henry III and regent of Castile during the minority of her son John II, as a patron and promoter of a poetic and courtly circle whose echoes are found primarily in the *Cancionero de Baena*. Through the analysis of documentary and textual sources, several officials, courtiers, and poets linked to her circle are identified—figures who have been largely overlooked in literary studies until now—and whose professional and literary connections demonstrate the existence of a genuine poetic court. Thus, Catherine ceases to be merely a passive recipient of allusions or poetic texts, and a more active role is claimed for her as a promoter of the members of a court whose determination and clarification is key to a better comprehension of the *cancionero* poetry at the beginning of the 15th century.

**Key Words**

Catherine of Lancaster. *Cancionero* Poetry. Medieval Poetic Courts. *Cancionero de Baena*.

En el ámbito de la poesía de cancionero todavía quedan algunos huecos que paulatinamente han de ir cubriéndose. Uno de ellos es la determinación del papel mucho más activo que hasta ahora se le ha concedido a la mujer en su gestación y difusión; y no solo me refiero a su actividad creadora, sino como impulsora y promotora de quienes, bajo su mecenazgo, llegaron a la corte, donde se les facilitó la promoción a diferentes puestos del escalafón palatino y en la que encontraron los medios para poder establecer contactos profesionales y también literarios. Precisamente, por ello, en las páginas que siguen quiero centrarme en la presentación de una serie de nobles, oficiales, cortesanos y también, al menos en buena parte, poetas que están relacionados con la reina Catalina de Lancaster, esposa de Enrique III y regente durante la minoría de edad de su hijo Juan II, cuyo papel como impulsora en la curia de un nutrido grupo de poetas la convierten en figura clave en la gestación y mecenazgo de un círculo literario

que hasta ahora no se había señalado en los acercamientos a la poesía de cancionero y cuya auténtica dimensión todavía ha de ser aclarada<sup>1</sup>.

Es preciso partir del hecho de que, pese a que paulatinamente se va cubriendo la información de un número cada vez mayor de quienes integraron la ingente nómina de poetas cuatrocentistas, son todavía escasos los autores sobre los que ha recaído la atención de la crítica y mucho más en el caso de quienes integraron las primeras generaciones. Ello, ciertamente, tiene que ver con que gran parte de los poetas recogidos por Juan Alfonso de Baena en la antología a la que da nombre, y principal fuente para acceder a la poesía de los primeros Trastámara, han llegado a nosotros con un corpus muy limitado, razón que ha provocado el escaso interés por arrojar luz sobre ellos. Sin embargo, su estudio y, de manera particular, el de sus textos, en donde se alude a diversidad de acontecimientos o personajes históricos, ofrece una magnífica fuente para solventar las enormes lagunas que todavía se ciernen sobre este *Cancionero*, ponernos sobre la pista de una parte importante del corpus de textos y de poetas perdidos y, en suma, conocer mejor el contexto de creación, en torno a determinadas cortes, que facilitó el surgimiento y expansión de la poesía cuatrocentista. Y, en este caso, creo que no se ha resaltado el papel de Catalina de Lancaster en la conformación de un círculo poético de extraordinario interés en los orígenes de la poesía cortesana castellana, que tradicionalmente ha quedado diluido bien en los epígonos de la corte de su marido, bien en la de su hijo, sin tener en cuenta su papel, a mi juicio, más relevante del que hasta ahora se le ha concedido.

Es cierto que en los últimos tiempos se ha señalado el interés que suscitó Catalina desde una muy amplia pluralidad de perspectivas, particularmente desde la del enfoque del oficio regio

---

<sup>1</sup> 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 soy investigador principal (referencia: PID2022-136346NB-I00, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER, UE), así como del grupo financiado e-LITE de la Universidade de Vigo (contrato programa 25VI-04 H509).

femenino<sup>2</sup>; o bien bajo el prisma de su importante papel en la fundación de espacios de dedicación a la espiritualidad (conventos y monasterios), especialmente aquellos más directamente relacionados con la orden de predicadores dominicos<sup>3</sup>. Y si en 2016 César Olivera Serrano apuntaba que «el patronazgo de Catalina sobre las artes y la religión sigue siendo la faceta menos conocida de su biografía» (2016, 382) y en 2019 González Sánchez aludía al «menor número de estudios que tienen como eje el mecenazgo cultural» de las reinas bajomedievales (2019, 368), todavía los autores de la última biografía de Catalina consideraban que:

En los últimos años Catalina ha sido objeto de una notable atención en aspectos muy diversos de su actividad (no exclusivamente política). Se ha hecho hincapié en la figura de Catalina como reina, su especial significado como tal y su imbricación con el poder desde puntos de vista muy diferentes. Así, por ejemplo, se ha atendido a cuestiones tocantes a la religiosidad, sobre todo sus vínculos personales y familiares (incluidos los de tipo político), sobre su papel como mecenas y sus iniciativas religiosas, sobre iniciativas culturales, o, directamente, sobre su papel y actuaciones políticas, incluyendo su situación como punto de unión de las líneas de Pedro I y Enrique II. (Carceller Cerviño y Villarroel González, 2021, 16).

---

<sup>2</sup> Sirvan, como muestra, las esclarecedoras y ya definitivas informaciones proporcionadas en la más reciente biografía de Catalina a cargo de Carceller Cerviño y Villarroel González (2021), donde puede recabarse más información bibliográfica. Asimismo, Lesley Twomey ofrece una actualizada puesta al día, relacionando el papel de Catalina con el de otras reinas, no solo ibéricas (2024, 1-29). Acerca del silencio que sobre ella se ha cernido en la historiografía es de enorme interés revisar las páginas de Valdaliso Casanova (2022) y, sin pretensiones aquí de mayor exhaustividad en el recuento bibliográfico, para el papel activo de la reina en la política de su tiempo, especialmente en labores diplomáticas, contradiciendo la tradicional pasividad que se le atribuía, ha de consultarse el reciente y detallado trabajo de Villarroel González (2025).

<sup>3</sup> En palabras de Graña Cid, en relación con estas fundaciones, «con un notable carácter personalista, la reina las utilizó para singularizarse, hacerse propaganda y abrirse espacios de acción autónoma y ejercicio del poder situándose en una posición no subordinada ni secundaria respecto al rey» (2017, 77). Véase, además, Gómez Chacón (2014), Muñoz Fernández (2017), González Sánchez (2019) y Twomey (2024, 300-307).

Pero, incluso teniendo en cuenta estas atinadas observaciones, todavía hoy carecemos de un análisis exhaustivo del papel de la regente como promotora de iniciativas culturales centradas en la literatura. De hecho, si nos situamos en el ámbito de la poesía de cancionero, aun cuando tampoco puede decirse que haya pasado desapercibida su figura, hasta hace relativamente poco tiempo apenas se había contemplado más que como mera destinataria de algunos poemas o como uno de los personajes aludidos, ya sea en su papel de hija de Juan de Gante y Constanza de Castilla (y, por tanto, heredera de los derechos dinásticos, como nieta de Pedro I), como esposa (y viuda de Enrique III) o como madre del todavía menor Juan II<sup>4</sup>. Pero poco más. Y es cierto que no faltan textos en donde se advierte su presencia. En alguno de ellos, incluso, es posible oír su voz, figuradamente, como en el decir de Alfonso Álvarez de Villasandino a la muerte de Enrique III (ID0543, PN1-34)<sup>5</sup>, texto que abre una extensa serie en la que tomarán parte hasta cinco poetas que ofrecen su reflexión tanto sobre el finado como en torno a la muerte desde una perspectiva más amplia; pues bien, en este texto inicial se oye, de manera figurada, la voz de la viuda para exclamar, en primera persona:

¿E tú non me ves que só la muy triste  
doña Catalina que tú ayer viste  
assaz consolada reina de Castilla?  
e agora me vees llamando: ¡Mesilla!  
Perdí mi marido, mi Rey, mi señor:  
assí que jamás bivré con dolor

---

<sup>4</sup> En este sentido, he de resaltar aquí el muy reciente libro de Lesley Twomey en torno a la relación de Catalina con la poesía religiosa cortesana (2024), en el que ofrece un panorama amplio de la trascendencia que la reina tuvo sobre la poesía mariológica y los vínculos con la lírica inglesa medieval con la que se habría familiarizado en su primera etapa vital. [Véase la reseña en la sección de bibliografía de este número del *BBMP*]

<sup>5</sup> Como en adelante, tanto para la identificación de los textos como de las fuentes que los han transmitido me sirvo de la nomenclatura proporcionada por Dutton (1990-1991); asimismo, para las citas procedentes del *Cancionero de Baena*, utilizo siempre la edición de Dutton y González Cuenca (1993).

poniendo mi mesa sin rica baxilla (ID0543, vv. 26-32)<sup>6</sup>.

O en aquella otra ocasión en la que Francisco Imperial, mostrando el padecimiento que sufrió en el parto del que sería Juan II, pone voz, incluso en su lengua inglesa materna, al sentimiento de la reina:

En bozes más baxas le oí dezir:  
 «¡Salve Regina, salvadme Señoral!»  
 e a las devezes me paresció oír:  
 «Mother Goddes helpe, alumbradm' agora»,  
 e a guisa de dueña que devota ora,  
 Quam bonus Deus le oí rezar;  
 e oíle a manera de apiadar:  
 Çayha bic alhabín alcabila mora (ID0532, vv. 9-16)<sup>7</sup>.

Tampoco quiero obviar aquellos textos dirigidos a Catalina explícitamente, al figurar como tal destinataria en las rúbricas de piezas de, entre otros, Ruy Páez de Ribera («Dezir de Ruy Páez a la Reina doña Catalina», ID1427), o Alfonso Álvarez de Villasandino:

Este dezir fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino en loor de la señora Reina doña Catalina, madre de nuestro señor el Rey don Juan, recontándole todos sus trabajos e pobreza, e soplándole que le fiziesse merçet e ayuda para que comprasse una heredad en Illescas (ID1205, PN1-63)

Asimismo, otros poetas citan a Catalina en epígrafes en los que su alusión viene a funcionar como marca temporal para situar y contextualizar un determinado acontecimiento, como es posible apreciar en rúbricas como las que siguen:

- Este dezir fizo e ordenó el dicho Ferrant Manuel de Lando **quando** la reina doña Catalina mandó fazer en Valladolid

---

<sup>6</sup> Acerca de esta serie puede verse ahora lo que he expuesto en Chas Aguión (2026a).

<sup>7</sup> La singularidad de este texto reside en que «is a sole example of Middle English in Castilian verse» (Twomey, 2021, 208).

un torneo muy grande e muy famoso por el nacimiento del Rey nuestro señor el día de la fiesta de Santo Tomás de Aquino; el qual es bien fecho e muy bien ordenado (ID0536).

- Este dezir fizo e ordenó el dicho Ruy Páez de Ribera **quando** el Rey don Enrique finó e dexó por tutores e regidores del Rey don Juan, su fijo, nuestro señor, a la señora Reina doña Catalina, su madre, e al señor infante don Ferrando, su tío, e después fue Rey de Aragón (ID1420).
- Este dezir fizo e ordenó el dicho Ruy Páez de Ribera como a manera de metáforas oscuras **quando** andaba la división en el regno en tiempo de la señora reina doña Catalina por la muerte del Rey don Fernando de Aragón (ID1422).
- E primeramente comiénçase aquí un dezir que él [Gómez Pérez Patiño] fizo a doña Leonor López de Córdoba **quando** salió de la privança de la reina doña Catalina, el qual es muy sutil e oscuro (ID1477).
- Este dezir fizo Gonçalo Martínez de Medina **quando** finó la reina doña Catalina (ID1461)<sup>8</sup>.

En la presentación, siquiera breve, de esta nómina de textos y poetas<sup>9</sup>, de entre todos, es Páez de Ribera quien, de modo muy especial, se dirige en buena parte de su obra a Catalina, en diferentes momentos de su regencia (tanto cuando queda viuda, como cuando comparte regencia con Fernando de Antequera o incluso en el momento de la muerte de la propia reina) y, de algún modo, incluso contradice la visión que sobre ella se había dibujado. Es uno de los poetas cuya obra, de enorme singularidad en

---

<sup>8</sup> Puede apreciarse en todas estas citas la reiteración del adverbio «quando», pues se trata de localizar cronológicamente, mediante la alusión a un hecho protagonizado por Catalina, el contexto cronológico del texto al que preceden. En todos los casos, marco con negrita para resaltar.

<sup>9</sup> En la entrada que Lesley Twomey dedica a la reina Catalina en la biblioteca digital TECER (Twomey, 2025) se ofrece una nómina de ocho poetas en cuyos versos, o rúbricas, es aludida la regente: Álvarez de Villasandino, Juan Alfonso de Baena, Diego Martínez de Medina, Fernán Manuel de Lando, Imperial, Pérez Patiño, Páez de Ribera y Fray Diego de Valencia. Puede comprobarse que en ese listado, sin embargo, no tiene cabida ni uno solo de los poetas, y sus textos, en los que ahora me detengo en las páginas de este artículo.

diferentes órdenes, más apostó por la afirmación de la legitimidad dinástica de la monarquía Trastámara (Chas Aguión, 2026a)<sup>10</sup>, a pesar de que no ha recibido la atención merecida, hasta ahora, por la crítica. Y todo ello a pesar de que es uno de los mejor representados en el *Cancionero de Baena*, pero también uno de los más difíciles, dado su gusto por la poesía alegórica y plagada de metáforas oscuras, como consta en alguna de sus rúbricas<sup>11</sup>. Pues bien, en uno de los poemas que dirige a la reina, en una suerte de llamamiento «para que remedie los males que asolan a Castilla», cuando esta ocupa ya en solitario la regencia de Castilla, tras la entronización como rey de Aragón de Fernando de Antequera, Páez de Ribera llega a alabarla acudiendo a un hiperbólico elogio basado en fórmulas litánicas que la presenta «as a new Virgin Mary» (Twomey, 2024, 332):

Noble flor sin igualeza,  
luz de estrella matutinal  
muy más clara qu'el cristal,  
alta torre de fortaleza,  
Señora de grant alteza  
muro fuerte de grant villa (ID1427, vv. 1-6)<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> En estos momentos tengo en curso la edición de su poesía, que ofrece visos de enorme originalidad en relación con muchos aspectos y que todavía era una laguna en la investigación cancioneril. Pueden verse los avances que ya he ofrecido en Chas Aguión (2025, 2026a y 2026b).

<sup>11</sup> «Este dezir fizo e ordenó el dicho Ruy Páez de Ribera como a manera de mataforas escuras quando andaba la división en el regno en tiempo de la señora reina doña Catalina por la muerte del Rey don Fernando de Aragón» (ID1422). De hecho, y como prueba de la dificultad de alguno de sus textos, y muy particularmente este citado, Dutton y González Cuenca en su edición pusieron de manifiesto la dificultad de la tarea, cuando afirmaron que «los problemas de texto y exégesis que presenta el poema se acumulan de tal modo que se precisa una monografía. Toda labor de alíño resulta ímproba, si no imposible, en los límites de esta edición» (1993, 517).

<sup>12</sup> Estos versos, que constituyen uno de los más tempranos casos en la poesía de cancionero de hipérbole sagrada, llegan a ofrecer una especie de sacralización de la reina Catalina, prácticamente rozando lo blasfemo: «paz, concordia e igualança / por la tu virginidat, / pon señora en christiandat» (vv. 25-27). Por esa razón, Dutton y González Cuenca llegaron a considerar -a mi juicio, de forma errónea- que la destinataria de la pieza en cuestión era la propia Virgen y no Catalina (1993, 526); para María Morrás, sin embargo, «nos hallamos ante un poema en el

Pero dejo ahora el análisis de los versos de Páez de Ribera, porque, en realidad, no son los citados textos ni los poetas arriba aludidos en los que quiero detenerme. Todos ellos y algunos otros son autores que cuentan con corpus de considerable volumen de textos, en su mayoría bien estudiados y editados (a la espera de la edición de Páez de Ribera) y que en gran parte, salvo este último, la incluyen en su poesía de carácter moral o religioso. Mi interés se centra en la relación mucho más sutil, en tanto que prácticamente permanece oculta en los textos, de la reina Catalina con toda una serie de nobles y oficiales de diferente grado que llegan a alcanzar puestos de cierto relieve en la corte, en la que no solo entablaron relaciones profesionales, sino también literarias, de las que ha quedado huella, si bien diezmada, fundamentalmente en el *Cancionero de Baena*. O, mejor dicho, en lo que nos ha llegado del original *Cancionero de Baena*, pues en realidad, y como todos conocemos ya bien, lo que hoy se conserva no es más que una copia, PN1, de acuerdo con la terminología ya habitual proporcionada por Dutton (1990-1991), con enormes lagunas y deterioros, custodiada en la Biblioteca Nacional de Francia (Ms. Esp. 37). En todo caso, se trata de oficiales y poetas que, por lo demás, hasta la fecha han pasado prácticamente desapercibidos en las páginas de la historia literaria y que, en mi opinión, merecen ser reivindicados. Todos, tal como ya he podido concluir en investigaciones particulares previas sobre alguno de ellos<sup>13</sup>, ofrecen un interés excepcional en tanto que reflejan no solo un panorama mucho más completo del entorno áulico en que se gestó y comenzó su andadura la poesía de cancionero, sino que, además, su individualización permite poner luz sobre muchos de los pasajes todavía hoy oscuros, al dar cuenta de, por ejemplo, datos

---

que al tiempo que se arremete contra el desgobierno que sufre Castilla se intenta exaltar el poder monárquico equiparándolo con figuras divinas, como después harán otros poetas con Isabel la Católica» (2002, 349).

<sup>13</sup> Necesariamente, he de referirme a esas investigaciones previas, que aparecerán convenientemente citadas en las páginas de este artículo, en las que se encontrará mayor detenimiento que el que me permiten estas páginas; me limito ahora a exponer tan solo aquellos aspectos que los vinculan entre sí por formar parte de un mismo entorno alrededor de Catalina de Lancaster.

cronológicos inadvertidos por los editores o relaciones políticas, profesionales y literarias e incluso detectar, cuando no resolver, alguna de las muchas anomalías que ofrece la copia conservada del original *Cancionero de Baena*. Y entre esas conclusiones, precisamente, he podido vislumbrar también los estrechos vínculos que muchos de ellos entablan con Catalina de Lancaster, hecho que, en suma, me lleva a postular un papel mucho más decisivo de la regente que el que hasta ahora se le ha concedido en el ámbito de la poesía de cancionero y que asegura, a mi juicio, su papel como mecenas de un círculo en el que no solo tomarían parte poetas de mayor volumen de textos, como queda dicho, sino también estos de los que apenas contamos con corpus exiguos o que, en el peor de los casos, como veremos, se ha perdido en su totalidad.

Es cierto que la carencia de noticias biográficas dificulta enormemente la tarea de establecer núcleos de relaciones. En este sentido, me parece de interés traer aquí algunas observaciones al respecto, en las que ya se nos alertaba acerca de esta dificultad. Así, para Isabel Beceiro Pita:

Incluso en los años finales del medievo, cuando la documentación es mucho más abundante, hay que tener en cuenta que los señores han registrado y conservado preferentemente los datos que se refieren al incremento de su patrimonio basado en los privilegios, rentas y cargos de la Corona, compras y trueques, y su actividad política [...], dejando muy en segundo lugar el registro de noticias sobre miembros de la Casa, que sólo se constata de forma tangencial. (1998-1999, 61).

También Óscar Perea Rodríguez, en un volumen ya clásico e imprescindible para la pesquisa histórica de los poetas compilados por Juan Alfonso de Baena, afirmó que

pese a que el reinado del más literario de los monarcas Trastámaras [Juan II] cuenta con un buen número de fuentes, cronísticas y documentales, no conocemos demasiado de su entorno cortesano, de sus

oficiales, criados, poetas, juglares bufones y músicos (2009, 253).

Sin embargo, no por ello ha de perderse de vista la necesaria indagación en la información que nos ofrecen los resultados de la investigación historiográfica, pues esta interdisciplinariedad es la que produce avances también en el seno de los estudios sobre poesía de cancionero<sup>14</sup>. Y el caso es que, como ha expuesto recientemente Fernando Gómez Redondo en el segundo volumen de su magna *Historia de la poesía medieval castellana*, dedicada a la poesía de cancionero:

Más allá de la presencia de creadores que pertenecen a los principales linajes que se asientan en Castilla en el período de los primeros Trastámara, las curias peninsulares, en especial la castellana y la aragonesa, dan acogida a caballeros, que forman parte de una hidalguía que presta primero servicios con las armas, para asumir luego, por sus méritos, cargos u oficios que les permiten seguir vinculados a la corte (2024, 525-526).

Pero seguimos con bastantes problemas para identificar y, sobre todo, organizar en grupos o cenáculos a tantos y tantos poetas. Con todo, y a pesar de estos escollos, sí he podido documentar para algunos vínculos directos entre ellos, y con la reina Catalina, en el marco de la curia, como quiero mostrar en las páginas que siguen. Son, en definitiva, aquellos que cito, por el orden que seguiré al abordarlos, en la siguiente tabla:

---

<sup>14</sup> Considero preciso recordar al respecto la llamada que ya en su momento realizó Vicenç Beltran acerca de la necesidad de esta investigación interdisciplinar y de los positivos resultados que suponen para un más completo conocimiento sobre la poesía cuatrocentista, todo ello pese a la dificultad que supone «bucear fuera de nuestro propio campo y, más concretamente, en fuentes de investigación historiográfica» (2001, 88). Y, en este sentido y para los objetivos que pretendo en estas páginas, he de señalar la minuciosa indagación de González Sánchez (2019) acerca de los miembros de la casa de Catalina de Lancaster.

<b>OFICIALES Y POETAS EN EL ENTORNO DE CATALINA DE LANCASTER</b>
Juan García de Vinuesa
Álvar Ruiz de Toro
Pero García de Herrera
Íñigo Ortiz de Estúñiga
Diego de Estúñiga, el Mozo
Pero López de Ayala, señor de Fuensalida
Anónimo dispensero del obispo de Córdoba
Álvaro de Cañizares
Juan de Guzmán
Juan García de Soria

Así sucede en el caso de Juan García de Vinuesa, para el que hay documentación que permite situarlo ejerciendo el cargo de escribano mayor de las mestas y cañadas ya desde julio de 1416<sup>15</sup>, en tiempos de Enrique III, a las órdenes de Gómez Carrillo<sup>16</sup>, hombre este último que gozó de la máxima confianza de la reina Catalina durante toda su regencia y que se mantuvo como alcalde mayor de las mestas y cañadas hasta 1417, en que le sucedió un nieto suyo (Ortega Cervigón, 2007, 585-586). Por cierto, este Gómez Carrillo ocupó el cargo de alcalde mayor de los hijosdalgo y, como prueba de su influencia en la corte, fue a él a quien la regente confió la educación de su hijo, en tanto que ejerció como ayo de Juan II durante su minoría, e incluso llegó a ser propuesto como el candidato fallido de la reina Catalina «a suceder en el

---

<sup>15</sup> Para un perfil biográfico de García de Vinuesa mucho más demorado del que permiten estas páginas, así como de su presencia entre los poetas que dialogan con Juan Alfonso de Baena, remito a lo expuesto en Chas Aguión (2014).

<sup>16</sup> De hecho, ya hay documentación que lo sitúa en el entorno trastámara, como recaudador de Enrique III de Castilla, en 1390 (Rubio García, 1995, 241-242), en tanto que para su fallecimiento sabemos que hubo de tener lugar antes de 1441, fecha en que ya consta como titular del oficio de escribano mayor de las mestas y cañadas de Castilla Alfonso Pérez de Vivero en sustitución de García de Vinuesa (Cañas Gálvez, 2012, 156).

maestrazgo de Alcántara al infante don Sancho, muerto en marzo de 1416» (González Sánchez, 2010, 1645).

Y el caso es que, por lo que respecta a los oficiales relacionados con la Mesta, la Corona controlaba los nombramientos, la concesión de privilegios e incluso la percepción del servicio y montazgo, por lo que, de alguna manera, estos oficiales pronto se convirtieron en una ayuda muy eficaz para la monarquía al desempeñar funciones de vigilancia y policía; no ha de perderse de vista al respecto que, de algún modo, la Mesta vino a constituir un instrumento más de la política regia (González Sánchez, 2010, 1644-1659). Por tanto, no queda duda de que se trataba de un cargo de confianza, para el que Juan García de Vinuesa estaría habilitado también por su linaje. No en vano, parece demostrado que los Vinuesa contaron con una dilatada y sólida vinculación con la ganadería trashumante en tierras de Soria, de donde fueron oriundos, con la que llegaron a alcanzar cierta posición privilegiada, lo que facilitó el ascenso social gracias, precisamente, a la gestión de su actividad ligada a la tierra, al ganado trashumante y a la recaudación de rentas para la monarquía. Precisamente, este hecho, a su vez, llevó aparejada su incorporación a la oligarquía castellana y, a partir de aquí, su promoción económica y social a puestos más relevantes en la curia (Diago Hernando, 1993).

Todos estos datos, en fin, nos hablan de un oficial próximo al entorno real, especialmente en tiempos de la regencia de Catalina y ligado a la tierra de Soria, núcleo territorial, como veremos en más de uno de los poetas de la nómina que trataré en estas páginas que siguen, muy vinculado a la regente. Y a todo ello ha de sumarse la información que se proporciona en la rúbrica que precede a uno de sus textos, donde se presenta a Vinuesa como «oficial de Juan García de Soria, despensero del rey nuestro señor» (ID1507, PN1-382).

Este Juan García de Soria, sobre el que habré de volver *infra*, fue, como veremos, uno de los oficiales más cercanos precisamente a Catalina de Lancaster, circunstancia que reafirma lo anteriormente expuesto acerca de la trayectoria biográfica de García de Vinuesa y su familiaridad con dicho entorno.

Muy directamente relacionado con Juan García de Vinuesa está Álvaro Ruiz de Toro, cuya biografía, como en la mayor parte de poetas de cancionero, ha llegado bastante desdibujada (Chas Aguión, 2014, 848-850). En el intento de sumar alguna noticia, hemos de movernos con cautela entre ciertas hipótesis que pueden arrojar algún dato. Así, en la *Historia genealógica de la casa de Lara* de Salazar y Castro consta un Álvaro Ruiz de Toro como «escribano del rey» en un documento fechado ya en época de Juan II, como testigo en el compromiso firmado por las hijas de Gómez Manrique -no el poeta, sino el Adelantado Mayor de Castilla-, para el reparto de la herencia de su madre, doña Sancha de Rojas (Salazar y Castro, 1696-1697, 61). Por otro lado, con probabilidad tenga relación con Gómez Ruiz de Toro, corregidor en Sahagún y «licenciado en decretos», durante la minoría de Juan II, hasta su cese en 1408 (González Sánchez, 2010, 285-286 y 1269), tal como consta en documento firmado a 14 de febrero de 1413 (Vilaplana Gisbert, 1993, 442). Se trata, por tanto, de referencias que, aunque ciertamente no son del todo concluyentes, sí nos permiten afirmar que los Ruiz de Toro habrían desempeñado puestos oficiales al servicio de la corona.

Ahora bien, si reparamos en la rúbrica que precede a uno de sus textos poéticos, es posible constatar que se ofrece un dato todavía más relevante a la hora de apuntalar esta proximidad al entorno real:

Este dezir fizo e ordenó **Álvar Ruiz de Toro, escudero de Martín Sánchez de Palençuela**, contra Juan Alfonso de Baena en respuesta del discor qu'el fizo contra Juan García de Vinuesa, segunt que ante d'esto está puesto, e por quanto non respondió el dicho Juan García tomó su voz el dicho Álvaro Ruiz (ID1520R1519, PN1-394; negrita mía).

Este Martín Sánchez de Palenzuela es el mismo a quien Alfonso Álvarez de Villasandino presenta en uno de sus textos, fechado hacia 1418, pocos meses después del fallecimiento de Catalina (Dutton y González Cuenca 1993, 229), como

miembro del entorno real<sup>17</sup>, en donde habría ejercido el puesto de recaudador: «pues que Martín Sánchez e sus compañeros / le çierran las puertas porque non les pecha»<sup>18</sup>. En efecto, el puesto de escudero a su servicio le habría facilitado a Álvaro Ruiz de Toro los contactos en la corte, también en lo relativo a la poesía.

Tampoco faltan noticias documentales que aseguran la presencia activa en la corte de Pero García de Herrera, mariscal de Castilla desde 1410 y miembro del consejo real durante la minoría de Juan II, en tiempos de Catalina, al que también perteneció su padre Fernán García de Herrera<sup>19</sup>. Contrajo matrimonio con María de Ayala, heredera de la casa de Ayala (al ser hija de Fernán Pérez de Ayala, hijo mayor del canciller y cronista Pero López de Ayala<sup>20</sup>) y de María Sarmiento, hija a su vez de don Fadrique de Sarmiento, maestre de Santiago, hecho que aseguró su cercanía a la corona (González Sánchez, 2010, 1960-1964).

---

<sup>17</sup> De hecho, hay documentación que avala el desempeño de Martín Sánchez Palenzuela como procurador fiscal del rey todavía, al menos, en fechas comprendidas entre 1422, en que además es nombrado regidor de Burgos, y 1434, fecha, en realidad, muy cercana a aquella en que se documenta también a Álvaro Ruiz de Toro como escribano del rey (Chas Aguión, 2014, 848-849).

<sup>18</sup> ID1342, PN1-202, vv. 35-36.. No puedo obviar aquí, tal como ya ha señalado previamente al respecto Tato (2013, 38), que la voz ‘pecha’ es lectura que proporcionan Dutton y González Cuenca en su edición (1993, 230).

<sup>19</sup> Ha de verse, al respecto, el minucioso análisis del consejo real en tiempos de la menor edad de Juan II que ofreció González Sánchez (2011). Además, y para la correcta identificación de García de Herrera, solventando la tradicional confusión con Pedro Núñez de Herrera, señor de Pedraza, remito a lo expuesto por López Drusetta (2015).

<sup>20</sup> Este Fernán Pérez de Ayala fue, por cierto, hermano del Pero López de Ayala, señor de Fuensalida, alcalde mayor de Toledo y hombre muy próximo a la reina Catalina, al que, como veremos, se acude como juez para dirimir este prolongado debate poético. Tampoco hay que obviar la especial relación de Catalina con las Ayala, particularmente con Teresa de Ayala, priora del monasterio de Santo Domingo, y su hija María, quienes, como prueba de la cercanía con la regente, fueron quienes la asistieron en el nacimiento de quien sería Juan II (Valdaliso Casanova, 2011; Caveró Domínguez, 2018). Para la presencia de estas y otras damas en la corte de Catalina ha de verse, inexcusablemente el extenso y muy detallado análisis de González Sánchez (2019).

En la misma serie en que este dialoga con Juan Alfonso de Baena también intervienen dos miembros pertenecientes al linaje de los Estúñiga<sup>21</sup>, uno de los más relevantes de la nobleza nueva instaurada en el siglo XIV, tanto por su considerable patrimonio como por la influencia que llegaron a tener en el entorno de los diferentes monarcas de la dinastía Trastámara<sup>22</sup>. En concreto, Íñigo Ortiz fue hijo de Diego López de Estúñiga, cuya cercanía, desde niño, al entorno real le permitió ser doncel, camarero mayor de la cámara de los paños y mariscal de Juan I, para, en rápida ascensión, llegar a ocupar el oficio de justicia mayor de Castilla y alcaide de Peñafiel y de Burgos con Enrique III, quien lo nombró ayo y curador del todavía menor Juan II<sup>23</sup>. Miembro del consejo real durante los años de su menor edad, en tiempos de la regencia de Catalina, se dice que su poder llegó a ser omnímodo en la Corte. De su matrimonio con Juana de Leiva tuvo seis hijos, el tercero de los cuales fue Íñigo Ortiz de Estúñiga, a quien ahora me estoy refiriendo. Este fue nombrado mariscal de Navarra en 1417, unos años más tarde, por tanto, que Pero García de Herrera, puesto desde el que desempeñó una activa carrera militar y diplomática de las que dan buena cuenta las crónicas de la época. De su primer matrimonio, con Juana de Navarra, tuvo seis hijos, entre ellos el famoso poeta Lope de Estúñiga.

Otro miembro del linaje fue Diego de Estúñiga, quien también deja oír su voz al final del mismo debate, en una suerte de prolongación del mismo. Ya desde las eruditas notas de Eugenio

---

<sup>21</sup> En concreto, se trata del diálogo que abarca los textos ID1545 a ID1553, PN1-417bis a PN1-425.

<sup>22</sup> El fenómeno de promoción política y consiguiente extensión territorial (y patrimonial) de los Estúñiga durante el reinado de los primeros Trastámara está bien documentado; baste aquí remitir a, entre otras, las páginas ya clásicas que al respecto ofrecieron Mitre Fernández (1968, 158-162), Villalobos y Martínez-Pontrémuli (1975), a las más recientes de Vicens Hualde (2017) o, sin pretensiones de exhaustividad, González Sánchez (2018, 233-245).

<sup>23</sup> Para más detenido acercamiento a la biografía de Íñigo Ortiz de Estúñiga remito a lo expuesto por, entre otros, Sánchez Saus (1991, 292-293) y, muy especialmente, González Sánchez (2010, 2042-2053). A su perfil literario, juntamente con el de los demás implicados en este debate literario, dediqué unas páginas en Chas Aguión (2019).

de Ochoa que acompañan a la primera edición del *Cancionero de Baena* (Pidal, 1851) y, sin interrupción prácticamente hasta fechas recientes<sup>24</sup>, se había identificado con el hijo de este Íñigo Ortiz de Estúñiga (y hermano, por tanto, del poeta Lope de Estúñiga). Sin embargo, en realidad, se trata de una identificación incorrecta, provocada por la tan frecuente homonimia entre padres e hijos, pues, en realidad, no es hijo, sino hermano de Íñigo, a quien acabo de referirme *supra*. Por ello, y para diferenciarlo de su progenitor, las crónicas se refieren a él como Diego López de Estúñiga el Mozo o el Joven. Entre otras dignidades fue señor de Monterrey, desempeñó el puesto de Mayordomo mayor de la infanta Catalina de Castilla y al igual que antes su padre y sus hermanos, también formó parte del consejo del rey Juan II de Castilla (Sánchez Saus, 1991, 295). En sus segundas nupcias contrajo matrimonio con Constanza Barba, dama de la infanta Catalina, hermana de Juan II de Castilla e hija de Luis de Monsalve, maestresala de Enrique III (Calderón Ortega, 1988, 55).

La búsqueda en crónicas coetáneas apenas aporta noticias acerca de este Diego de Estúñiga, siempre a la sombra de su hermano Pedro, conde de Ledesma y primogénito del Justicia Mayor (Calderón Ortega, 1988, 54), mucho mejor documentado, si bien es posible constatar su presencia activa en diferentes acontecimientos que marcaron la vida política de la primera mitad del siglo XV; y, además, en alguno de estos episodios, compartiendo empresas con aquellos con los que toma parte en la misma serie poética a la que he hecho referencia, evidenciando, por tanto, los estrechos lazos que los unen en un contexto familiar, político y literario. Así, y entre otros acontecimientos registrados en la historiografía de la época, en agosto de 1403 Diego es quien acompaña a su hermano Íñigo Ortiz de Estúñiga, quien será mariscal de Navarra, cuando este hace entrega en Puente la Reina de una parte de la donación estipulada en las capitulaciones matrimoniales con Juana, la hija natural de Carlos III de Navarra

---

<sup>24</sup> Ha de verse la aclaración pormenorizada de esta confusión, con la identificación correcta del Diego de Estúñiga poeta, que he expuesto en Chas Aguión (2021a), páginas a las que remito para mayor detalle en la pesquisa biográfica.

(Battesti Pelegrin, 1982, 81). Además, su proximidad al monarca castellano, desde la menor edad de este, queda confirmada por el hecho de que tanto Diego de Estúñiga como Pero García de Herrera son nombrados guardas del todavía menor Juan II en 1416 (Pérez de Guzmán, 1953, 372), poco después del fallecimiento de Fernando de Antequera, a quien los Estúñiga siempre habían prestado apoyo, por tanto, en tiempos en que la regencia estaba ocupada ya solo por Catalina de Lancaster.

En esta contienda poética en que intervienen los Estúñiga, Pero García de Herrera y Juan Alfonso de Baena es nombrado como juez Pero López de Ayala. Pero sobre él, al igual que he expuesto en relación con Diego de Estúñiga, también se había transmitido hasta fechas muy recientes una identificación errónea. Y el caso es que tradicionalmente se había considerado que el canciller y cronista real, que ciertamente cuenta con obra compilada en el *Cancionero de Baena*<sup>25</sup>, era el juez propuesto para dirimir este debate y destinatario de muchos otros versos. Sin embargo, y a la luz de datos cronológicos que no se habían tenido en cuenta, he podido constatar que se trata no del canciller, sino de su segundogénito, con el que comparte nombre, que llegó a ser uno de los personajes más relevantes del entorno en que se gesta y difunde la poesía a la que Baena da cabida en sus folios (Chas Aguión, 2021b). Pero, sobre todo, y por lo que hace al propósito de estas páginas, queda constancia de que, además de esta preeminencia social, también fue persona muy cercana a Catalina, quien le premió con su confianza.

Este Pero López de Ayala, primer señor de Fuensalida y origen de la rama toledana de los Ayala, fue, como digo, hijo segundogénito del canciller, de quien no solo hereda el nombre, sino también oficios y dignidades. Entre ellas, desempeñó el cargo de alcalde mayor de Toledo y aposentador mayor del rey (Palencia

---

<sup>25</sup> Sirva, como muestra, su intervención en el debate suscitado por Fernán Sánchez Calavera acerca de la predestinación (ID1644 a 1653), en el que el canciller proporciona la primera de las siete respuestas (ID1645), todas ellas compiladas en el *Cancionero de Baena* como testimonio único. La intervención de Pero López de Ayala (ID1645) va seguida de la adición de siete estrofas extraídas de su *Rimado de Palacio* (Dutton y González Cuenca, 1993, 368).

Herrejón, 1996, 35). Durante toda su vida mantuvo una más que intensa actividad militar, participando en diferentes campañas en la frontera, de la que ha quedado huella en las crónicas de la época; precisamente, en una de ellas hubo de perder un ojo, por lo que a partir de entonces se le conoció como *el Tuerto* (González Sánchez, 2018, 163).

Además, y por lo que hace a su actividad política, aunque se vio acrecentada entre los años 1419, cuando asistió a las cortes reunidas en Madrid con motivo de la mayoría de edad de Juan II, y 1420, momento en que ya formaba parte del Consejo Real (González Sánchez, 2018, 161), previamente ya había dado muestras de su autoridad. Tanto es así que en 1407, fecha de la muerte de su padre, el señor de Fuensalida «ya era persona de relieve en el reino de Castilla» (Franco Silva, 1994, 55) y, de manera muy particular, en Toledo, ya que por los oficios que allí ejercía fue esta ciudad la base de su poder. Y, precisamente, por su poder e influencia, pero también como evidente grado no ya de relación, sino de confianza, es por lo que Catalina de Lancaster se dirige a él, instándole a investigar si Leonor López de Córdoba entraba en dicha ciudad, una vez perdido el aprecio de la regente hacia esta válida.

*Carta de la reina doña Catalina de Lancáster a don Pedro Lopez de Ayala, aposentador mayor del rey.*

Yo, la sin ventura Reina de castilla e de león, madre del Rey e su tutora e rregidora de sus Regnos, embío mucho saludar a uos pedro lopez de ayala aposentador mayor del Rey mi fijo, como aquél para quien mucha onrra e buena uentura querría; fagouos saber que a mi es fecho entender que leonor lopes [mi criada] fija del maestre don martin lopes, a mí enojo, porque uos rruego e mando si seruiçio e plaser me auedes de faser, que luego enbiedes vuestras espias a saber si viene, e si ende veniere que uos salgades al camino por do veniere, aperçibido por tal manera que la prendades e la tomades todo lo que truxiere consigo, e que a ella tengades presa en el alcaçar de la dicha çibdat, e me enbiedes todo lo que le tomáredes porque yo ordene e faga en ello lo que entendiere que cunple a

seruicio del Rey mi fijo e mío; otrosí vos mando que por quanto yo fise merçet de las mis casas que son en esa çibdat que fueron de doña ynés de ayala al monesterio de santo domingo el Real, que luego como esta mi carta viéredes, pangades en posesión dellas a la priora del dicho monesterio, porque libre ment las puedan tener e poseer syn contienda alguna, en lo qual me faredes grandes plaser e seruicio.

Dada en la cibdat de toro veynte tres días de julio. Et como quiera que vos enbio des que la prendades le tomedes todo quanto truxiere, vos requerir lo primero vna e dos ouses que se torne luego, et rrequerida, si non se quisiere tornar, entonces prendet la e tomad le todo lo que truxiere, segund vos enbió mandar, porque a ella e a otros sea castigo e enxemplo, et guardar mi mandado non se atrea a faser lo semejant.

*Yo la Reyna.* (García Rey, 1930, 754-755)<sup>26</sup>.

Pero, pese a que en este y algún otro caso las evidencias resultan bastante nítidas, no siempre es así para todos los poetas. En algún caso incluso en un grado mayor de dificultad, como es la tarea de desvelar la identificación fidedigna del anónimo «despensero de don Ferrando, obispo de Córdoba»<sup>27</sup>, uno de los interlocutores implicados en un diálogo promovido por Juan Alfonso de Baena, en el que también toman parte Rodrigo de Harana y Juan García de Soria<sup>28</sup>. De todos ellos, el único que ha

---

<sup>26</sup> Reproduzco literalmente el documento con número 23 en la edición de García Rey (1930, 754-755). Asimismo, puede verse ahora entre la documentación recopilada por Cañas Gálvez (2010b, 156).

<sup>27</sup> Tomo la cita de la rúbrica a ID1556, PN1-428. Es preciso observar que, sin embargo, este dato solo aparece al frente del texto de respuesta, pues en la rúbrica del poema inicial que suscita el debate, promovido por el propio compilador del cancionero, la anonimía es absoluta en lo que respecta a este interlocutor: «Este dezir fizo Juan Alfonso de Baena reqüestando por él a Juan García de Soria e a Rodrigo de Harana e a otro» (ID1554, PN1-426; negrita mía).

<sup>28</sup> Se trata del diálogo que abarca los textos ID1554, 1555 y 1556 (PN1-426, 427 y 428). Del único interlocutor citado que no se conserva intervención poética alguna es de Juan García de Soria.

llegado cubierto de sombras es, precisamente, este anónimo despensero del obispo<sup>29</sup>. En este caso, con todo, Inmaculado Sanz Sancho, en sus magníficas pesquisas acerca del poder episcopal en Córdoba, nos proporciona algunas noticias al respecto, pues nos informa acerca de que fue Fernando González de Deza quien en esas fechas ocupó la sede episcopal<sup>30</sup>. Y todavía, como dato más certero para nuestro interés, también indica que este obispo no solo mostró ciertas inquietudes intelectuales, sino su proximidad al entorno real, pues se sabe que

este obispo no solo permaneció ciertos años en la corte de Enrique III, sino que además se aplicó a la reforma de su clero y su cabildo catedralicio y al auge de la cultura clerical con la donación de su abundante biblioteca al cabildo y la confección de la primera ordenación de la biblioteca capitular que se conserva (Sanz Sancho, 1990, 204-205).

Sin lugar a dudas, su anónimo despensero se habría visto favorecido no solo del nivel cultural que supo imprimir a su casa el obispo Deza<sup>31</sup>, sino también de los contactos por él entablados en

---

<sup>29</sup> Perea Rodríguez propuso con cautela, solo como posible hipótesis y no sin reticencias por la carencia de confirmación documental, que tras este anónimo despensero podría estar el sobrino del propio obispo Deza, Fernando Ruiz de Aguayo, chantre de la catedral cordobesa y, con posterioridad, capellán real y consejero del rey Enrique IV en 1458 (2009, 233). Y el caso es que, aunque sus lazos familiares con el obispo Deza están bien documentados, tampoco me ha sido posible localizarlo en el puesto de despensero, que es al que alude la rúbrica que precede a su participación en el diálogo suscitado por Juan Alfonso de Baena y que arrojaría datos definitivos. Por otra parte, no es el único sobrino del obispo que llegó a ocupar puestos de responsabilidad en su entorno, pues esa fue también la situación de los canónigos Pedro Ruiz de Aguayo y Pedro Díaz de Aguayo, arcediano de Castro (Sanz Sancho, 2005, 262).

<sup>30</sup> En concreto, Fernando González de Deza ocupó la sede episcopal cordobesa en fechas comprendidas entre el 11 de marzo de 1398 y octubre de 1426, por lo que no hay duda alguna de que se trata del obispo don Fernando mencionado en la rúbrica *supra* aludida. Puede verse el detallado bosquejo biográfico proporcionado por Sanz Sancho (2002, 606-612).

<sup>31</sup> De hecho, y por lo que respecta a su formación intelectual, hay documentación que prueba que el obispo Deza, siendo ya maestrescuela y canónigo de Córdoba, estudió Derecho canónico en la Universidad de

la corte y, entre ellos, también con Enrique III y, por tanto, con su esposa Catalina. No ha de obviarse que, en el recuento de miembros de su casa,

Mención aparte, por su importancia en todos los órdenes, merece el grupo de eclesiásticos de los que la reina doña Catalina se rodeó [...]. Sus convicciones religiosas, las obligaciones de su posición y rango, el afán de emulación de la nobleza o de otros miembros de la familiar real o la demostración de su poder político y económico, entre otras cuestiones, hicieron que el patronazgo y la fundación de monasterios y conventos, unido al establecimiento de capellanías y obras pías fueran los ámbitos en los que la actividad de la reina destacó (González Sánchez, 2019, 398).

Y a todo ello ha de unirse el hecho de que otro de los interlocutores que participan en el mismo debate que este anónimo despensero, Juan García de Soria, con el que además comparte el oficio de despensero<sup>32</sup>, sí mantuvo muy estrechos lazos con la regente, como veremos a continuación.

Y el caso es que, justamente, el nexo entablado con Catalina y el papel de esta en la entrada y posterior promoción en la corte gracias a su intervención, es mucho más nítido en el caso de los tres poetas en los que quiero reparar a continuación: Álvaro de Cañizares, Juan de Guzmán y Juan García de Soria.

De todos ellos, Álvaro de Cañizares es el único para el que una rúbrica o epígrafe, que Baena pone al frente de buena parte de los textos que compila en su antología, alude de forma explícita a este vínculo. En un diálogo sostenido con Fernán Manuel de Lando, por cierto, poeta sevillano, seguidor de la escuela de

---

Salamanca y, con su ordenación de la Librería del Cabildo de la catedral de Córdoba, dio muestras de su visión de la cultura y de «su interés por los libros, propio ya del inicio de una nueva época» (Sanz Sancho, 2002, 610).

<sup>32</sup> Y aunque García de Soria fuese despensero del rey y este anónimo poeta lo fuese del obispo Deza, no ha de obviarse al respecto, en uno y otro caso, que «la dispensa fue una instancia institucional, económica y administrativa de especial importancia en el desarrollo de las cortes reales, señoriales y episcopales medievales» (Cañas Gálvez, 2015, 158).

Imperial y para el que también se ha señalado su proximidad con la regente (Twomey, 2024, 257)<sup>33</sup>, se expone:

Esta pregunta fizo e ordenó el dicho Fernán  
Manuel de Lando contra Álvaro de Cañizares, **criado de la  
reina doña Catalina** (ID1409, PN1-275; negrita mía).

A mi juicio, esta indicación marca, de forma muy explícita, los vínculos con la regente para un poeta que, con toda probabilidad, por entonces ya había promocionado a otros puestos más elevados bajo el amparo de Juan II, al que guardó fidelidad a lo largo de toda su vida. Y es que, sin duda, el hecho de haber pertenecido a una de las familias de origen ilustre y de larga tradición al servicio de la monarquía le habría facilitado a Álvaro de Cañizares la crianza en casa de la reina<sup>34</sup>. En ese entorno habría accedido a la instrucción en prácticas militares y administrativas, de las que queda muestra en documentación perteneciente a un período posterior, ya al servicio de Juan II, con quien habría compartido crianza, pero también formación intelectual y destreza en el correcto uso de las maneras cortesanas, indispensable para la vida en el entorno palatino, que le habrían facilitado asimismo los

---

<sup>33</sup> Fernán Manuel de Lando nació en el seno de unas de las más relevantes familias de la Sevilla bajomedieval cuyos miembros llegaron a desempeñar diversos cargos, tanto en funciones gubernativas locales como en la corte, que apuntan a que la familia estaba plenamente integrada en los resortes de la oligarquía aristocrática sevillana (Álvarez Ledo, 2014, 29). Ello, sin duda, favoreció su activa presencia en la corte, en la que ya se sitúa como doncel de Enrique III, tanto en tiempos de la regencia de Catalina como en la de su hijo Juan II; no ha de obviarse que su prima, Inés de Torres, fue valida de la reina Catalina tras el destierro de Leonor López de Córdoba (Álvarez Ledo, 2025). Para la edición de la poesía de Lando es preciso remitir a Álvarez Ledo (2012).

<sup>34</sup> No ha de perderse de vista que la acepción de criado en la época se integra en el concepto de familia medieval, más amplio que el nuestro actual, como conjunto de individuos unidos por vínculos no solo de consanguinidad, sino también de lealtad; criado es el que se cría y vive en la casa de su señor, con quien entabla una relación estrecha que trasciende los límites de un mero vínculo profesional e implican aspectos afectivos y aquellos otros de naturaleza vasallática, como la lealtad o la protección, lazos que se mantienen y potencian a lo largo de la vida del individuo (Cabrera Sánchez, 1998, 353-354).

contactos<sup>35</sup>. En suma, en ese entorno proporcionado por Catalina Cañizares habría accedido a un completo programa formativo, del que dejará constancia tanto en su vida profesional posterior, pues son varios los documentos que lo presentan en su oficio de guarda mayor del rey, comisionado en asuntos de su máxima preocupación, como la guerra de Granada o las luchas con sus primos los infantes de Aragón (Chas Aguión, 2017a, 26-35), así como en su faceta literaria, de la que con toda probabilidad solo ha llegado a nosotros prueba muy diezmada<sup>36</sup>. Téngase en cuenta que, como en el caso de otras monarcas bajomedievales,

el empeño de la reina por mantener su presencia y autoridad en el entorno de sus hijos y sobre todo del círculo áulico del heredero señala su implicación en el entramado cortesano desde una perspectiva relacional que persigue mostrar su visibilidad y su influencia, legado que podrá percibirse después, durante los reinados venideros (Pelaz Flores, 2020, 39).

Pero, sobre todo, la crianza en ese entorno le habría permitido a Álvaro de Cañizares la posibilidad de promoción a puestos de más alto nivel y de mayor prestigio, honores y rentas, llegando a ocupar muy pronto el puesto de guarda del rey Juan II. De hecho, el 31 de mayo de 1418, apenas dos días antes del fallecimiento de Catalina de Lancaster, ya aparece como testigo personal en su testamento, en el que es citado ya como guarda del señor rey<sup>37</sup>, dato que confirma la confianza y proximidad en él depositada por la regente, gestada y fortalecida durante los años de

---

<sup>35</sup> El caso es que durante el tiempo de su crianza, y más tratándose de la casa del rey, habría adquirido las destrezas necesarias para su desempeño en la vida adulta, no solo las profesionales o la educación moral, sino también aquellas que hubieron de facilitar «su inserción en un grupo de pertenencia de jerarquía y poder superior, o por lo menos igual, al que por nacimiento le correspondería» (Homet, 1997, 216).

<sup>36</sup> Puede verse, con más detalle, el perfil biográfico relativo a la formación y desempeño de Álvaro de Cañizares al servicio de la corona que tracé en las páginas introductorias a la edición de su poesía (Chas Aguión, 2017a, 11-35).

<sup>37</sup> Conservamos copia del testamento de Catalina, que ha sido editado por Corell Ruiz (1952).

crianza en el entorno palatino, al tiempo que muestra que, para entonces, ya había promocionado en la esfera militar a un puesto a cuya vigilancia quedaba encomendada la protección del monarca, prueba de su fidelidad y cercanía<sup>38</sup>.

Por otra parte, también entre los versos agavillados por Juan Alfonso en su *Cancionero* ya se alude al prestigio y relevancia alcanzado por Cañizares en fechas muy cercanas a las del testamento de Catalina, también en su faceta como poeta<sup>39</sup>. Así lo muestra una pieza que Alfonso Álvarez de Villasandino dirige al rey Juan II en la que Álvaro es puesto en relación con otros relevantes miembros del mismo entorno, todos ellos también poetas:

Alto Rey, al Mariscal,  
al de Estúñiga e Cañizares,  
porque quatro son dos pares  
dadles otro cabo igual:  
Manuel, con los nombrados  
serán quatro enamorados,  
porque así todos juntados  
vos digan, señor, qué tal  
es esta arte liberal (ID1340, PN1-200).

Resulta significativo determinar que para Álvarez de Villasandino, buen conocedor del entramado cortesano, también Cañizares habría formado parte de este mismo grupo, especialmente por el hecho de que es una temprana alusión, probablemente no posterior a 1417 (fecha de la muerte de Diego López de Estúñiga, al que aluden estos versos), lo que nos muestra a las claras que Cañizares gozaría de una indudable cercanía con el

---

<sup>38</sup> Tal era la extrema confianza que quedaba depositada en quien tenía como desempeño la protección del monarca que «era demasiado difícil ser admitido entre los guardias del rey» (Gerbert, 1989, 156). Para más información acerca de las funciones encomendadas a los guardas del rey, remito a lo expuesto por Salazar y Acha (2000, 328).

<sup>39</sup> No ha de obviarse el hecho de que, respecto a la obra de Cañizares, «en la colectánea baenense los cuatro textos conservados sean réplicas a intercambios promovidos por tres de los principales letrados de ese entorno: Villasandino, Manuel de Lando y el propio Baena» (Gómez Redondo, 2024, 526).

más estrecho círculo del todavía menor de edad Juan II en torno a ese período comprendido entre 1410–1417, antes, por tanto, del fallecimiento de Catalina, cuando ya figura como guarda de su hijo<sup>40</sup>.

Pero, con todo, todavía es más revelador el hecho de que sea citado en esa rúbrica antes referida como «criado de la reina Catalina», cuando ya por entonces habría ascendido, bajo el amparo de su hijo Juan II, a puestos de mayor relevancia. En este caso la rúbrica podría estar indicando, con toda seguridad, la pertenencia al ámbito de referencia, bien conocido entre sus coetáneos, en que se gestaron sus vínculos, profesionales y literarios, con otros miembros del entorno palatino y también literario<sup>41</sup>.

Tampoco faltan noticias que atestiguan la proximidad a la regente por parte de Juan de Guzmán, cuyos orígenes han de situarse en el seno de una de las familias más influyentes y relevantes del sur peninsular a fines de la Edad Media. Su padre fue Juan Alfonso de Guzmán, tercer señor de Barrameda y primer conde de Niebla, siendo este el primer título que se creaba en Castilla «por juro hereditario a favor de una persona que no era de sangre real» (Ladero Quesada, 2015, 61), gracias a sus proezas militares a las órdenes de Enrique II. Asimismo, fue uno de los tutores del todavía menor Enrique III, prueba, sin duda, de la cercanía de los Guzmán con la monarquía castellana, vínculo que se prolongará también en su hijo, el poeta del que ahora me ocupo,

---

<sup>40</sup> Conviene precisar que el puesto de guarda mayor del rey cobró desde sus orígenes cierto protagonismo al recaer siempre en personajes de gran relieve de la corte (Cañas Gálvez, 2010a, 118), lo que confirma la situación de preeminencia a la que aluden los versos arriba citados.

<sup>41</sup> Todo ello, no lo olvidemos, en el ámbito de una actividad de carácter eminentemente social y colectiva en las que cualquier referencia era interpretada de forma inmediata por quienes en ella tomaban parte, por lo que «la poesía de cancionero se transforma de este modo en una crónica social dirigida al grupo que le ha dado vida, a la corte en la que se ha desarrollado» (Alvar, 2006, 71).

quien, por haber nacido tras el fallecimiento de su padre, recibió el sobrenombre de Juan de Guzmán, el Póstumo<sup>42</sup>.

Además, a todos estos datos, ha de sumarse, para lo que me interesa destacar en estas páginas, que ya en 1411 el Póstumo había celebrado sus desposorios en Córdoba con Leonor López de Hinestrosa, hija de Leonor López de Córdoba, autora de las famosas *Memorias*, descendiente de la antigua nobleza petrística, camarera mayor y guarda mayor de las damas de la reina Catalina de Lancaster, en cuya casa llegó a alcanzar, antes de su caída en desgracia, un más que relevante protagonismo, tanto que bien pudiera decirse que fue «la persona que más ascendiente cobró con la soberana» (González Sánchez, 2019, 456). Precisamente, en virtud de esta situación privilegiada, la privada habría promovido el ascenso a puestos de relevancia política y social de su propia familia e incluso podría haber estado detrás de determinadas decisiones de la reina, como en el reparto de gobierno de las distintas regiones del reino, en donde parece que su consejo fue decisivo para que quedase asignada Andalucía a Catalina, tratando de favorecer a su yerno, Juan de Guzmán, en el conflicto familiar que sostenía con su hermano el conde de Niebla. Así lo deja ver Pérez de Guzmán en su *Crónica de don Juan II*:

E partieron las provincias como primero las tenían; salvo que la Reyna tomó de la provincia que pertenecía al infante, á Sevilla, e a Córdoba, é á Jaén por tres meses: esto hizo la Reyna por favorecer á Don Juan hermano de Don Enrique Conde de Niebla, en un pleyto que tenía, porque este Don Juan era casado con la hija de Doña Leonor Lopez que era mucho privada de la Reyna, porque en estos tres meses la Reyna pudiese determinar su pleyto (Pérez de Guzmán, 1953, 340)<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Mayor demora en la exploración de la biografía de Juan de Guzmán, con acercamiento a su poesía conservada, puede encontrarse en las páginas que a este poeta dediqué en Chas Aguión (2017b).

<sup>43</sup> Pueden verse otros ejemplos de acción política de la reina Catalina, a través del apoyo a sus servidores, en Carceller Cerviño y Villarroel González (2020, 112-114).

Hay evidencia de que el matrimonio concertado entre Juan de Guzmán y Leonor López de Hinestrosa resultaba del agrado de Catalina de Lancaster, queda probado en el más que generoso regalo que de ella recibieron, como quiso hacer constar la privada en sus disposiciones testamentarias, de las que destaco unas líneas:

Otrosí conozco y otorgo que en el tiempo que mi señora la Reina crió a la dicha mi hija, doña Leonor, le dio ciertos paños de lana e cosas, alfojar e sortijas con piedras preciosas y más otros ciertos paños de oro y otros ciertos paños franceses y mantas de pared y cuentas de oro e corales e otras cosas y joyas munchas. E después cuando la su merced fue de la mandar casar, le libró y dio 15000 doblas de oro moriscas para su casamiento e la dicha mi fija las hubo e cobró e yo en su nombre e yo receví e guardé todas estas cosas e joyas e bienes e doblas sobre dichas de la dicha doña Leonor, mi fija, y al tiempo de su casamiento ella casó con el dicho don Juan, su marido, apreciele e dile todas estas cosas e bienes sobre dichos, que suyos eran que la dicha señora Reina le dio a cumplimiento de 20000 doblas de buen oro real y de justo peso sobre las dichas 15000 doblas que la dicha señora Reina le libró. Todo esto apreciado para que fuese su dote e caudal de la dicha doña Leonor, mi fija, lo cual todo la dicha señora Reina hubo dado e dio a la dicha doña Leonor, mi fija, antes de que la yo casasse con el dicho don Joan e para el dicho casamiento, como dicho es, por el buen amor e voluntad que la dicha señora Reina le havía e por los buenos servicios que la dicha mi fija le fizo (Lacarra, 2009, 215).

A través del testamento Leonor informa que su hija había sido criada en la corte contando con el afecto de la reina Catalina, a cuyo servicio, al igual que su madre, también había estado. Y no solo ella, sino que también hay pruebas de que el hermano de la privada y otros miembros de su familia llegaron a desempeñar, gracias a la mediación de Leonor López de Córdoba, puestos de toda confianza en el entorno de la regente. Con certeza, también este habría sido el caso de Juan de Guzmán. Ahora bien, con la caída en desafecto de la privada de la reina todos los miembros de su familia perdieron su posición privilegiada (Besteiro Freire, 2025,

78); por ello, y aunque no tengamos constancia explícita del cargo que llegó a desempeñar Juan de Guzmán, sí sabemos que, al igual que Leonor, su suegra, también él fue desposeído de su oficio palatino:

E luego que la Reyna supo que Doña Leonor López era partida del infante e ida a Córdoba, echó de su casa a su hermano, e tiró á ella y á él, **é á Don Juan su yerno** los oficios que del Rey su hijo é de ella tenían, é echó asimesmo á todos los oficiales que por su mano eran puestos en sus oficios (Pérez de Guzmán, 1953, 344; negrita mía).

Con todo, puede decirse que los vínculos nunca llegaron a quebrarse completamente. Así lo confirma el hecho de que todavía uno de sus hijos, Pedro de Guzmán, conocido con el sobrenombre de *el Bayo* haya llegado a ser uno de los caballeros más prominentes en su tiempo (Sánchez Saus, 1991, 125). Así, ya en 1422 consta como doncel de Juan II y llegó a ser regidor de Sevilla y vasallo del rey Enrique IV, si bien prácticamente toda su vida residió en Córdoba, hasta su fallecimiento, a donde habría ido la familia tras la caída en desgracia de la privada de la reina Catalina<sup>44</sup>.

Finalmente, y en este sucinto bosquejo de semblanzas, también hay datos que me permiten vincular sin margen de error alguno a la reina con Juan García de Soria. Este habría formado parte de ese amplio y heterogéneo grupo de letrados que hicieron carrera en la curia en virtud del provecho que sacaron al uso de las letras, en diferentes puestos de una administración cada vez más compleja y saturada de oficiales de muy diferente categoría, muchos de ellos instruidos en derecho, y que vieron en esta formación la base para su progresivo ascenso social y económico<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Para la biografía y descendencia de este hijo de Juan de Guzmán remito a la información suministrada por Cabrera Sánchez (2006, 14).

<sup>45</sup> Para una caracterización biográfica y literaria más demorada de Juan García de Soria ha de verse lo que he expuesto en Chas Aguión (2017c), de donde tomo apenas algunos datos que me permiten, como en los casos de los otros poetas

Los inicios de su trayectoria palatina con toda probabilidad haya que situarlos en el oficio de escribano de cámara y canciller de Catalina de Lancaster, puesto bien documentado, al figurar ya en 1397 como testigo del testamento de Mencía de Ayala (Cañas Gálvez, 2015, 152). Su cercanía a la regente, a la que, con seguridad «habría conocido en Soria, de la que ella era señora» (Diago Hernando, 1999, 118), habría asegurado su rápida y exitosa progresión en el organigrama áulico, al ser precisamente Catalina su gran protectora e impulsora en la corte castellana<sup>46</sup>.

Pero, sumada a estas ventajas obtenidas por el desempeño en el puesto de escribano, además, todavía hay otra razón que justifica el rápido ascenso en la curia de García de Soria: su vínculo con la regente. Y el caso es que no ha de perderse de vista que, tras su matrimonio con Enrique III, Catalina había recibido en dote, entre otros señoríos, el de la ciudad de Soria<sup>47</sup>, con cuyas clases dirigentes siempre mantuvo unos especiales vínculos, lo que propició la rápida y exitosa promoción de alguno de los individuos de estos sectores, como sucedió en el caso de Juan García de Soria. Tal es así que su ascenso, ciertamente, ha sido considerado incluso como «el ejemplo más notable» de este impulso en la corte, en la que llegó a realizar una exitosa carrera gracias a la regente (Diago Hernando, 2007, 54). Contando con este favor, y en un breve lapso temporal, García de Soria habría pasado de ocupar el puesto de escribano al de tesorero mayor de Catalina, cargos «cuyo correcto ejercicio era indispensable para ascender dentro del muy estricto y muy jerarquizado orden curial trastámara» (Cañas Gálvez, 2015, 152) y, de aquí, a despensero mayor de su hijo Juan II, oficio este último por el que es identificado en el breve epígrafe

---

mencionados en páginas anteriores, establecer los vínculos con Catalina de Lancaster.

<sup>46</sup> Ha de tenerse en cuenta que el oficio de escribano de cámara suponía una posición de confianza, hecho que implicaba la entrada en el círculo de burócratas más cercanos al soberano; por esa razón, fue esta una de las vías más rápidas, y también más seguras, para alcanzar metas sociales mucho más elevadas (Cañas Gálvez, 2012, 109).

<sup>47</sup> Al respecto, no puede obviarse lo expuesto por Echevarría Arsuaga (2002, 74), Diago Hernando (2007, 52-55) o Carceller Cerviño y Villarroel González (2020, 122).

que precede a una de las composiciones de Juan García de Vinuesa en el *Cancionero de Baena*, tal como ya ha quedado expuesto en páginas anteriores al tratar sobre este poeta:

Este dezir fizó e ordenó Juan Garçía de Vinuesa,  
**oficial de Juan Garçía de Soria, despensero del Rey  
nuestro señor** (ID1507, PN1-382; negrita mía).

Pero, además, y de manera paralela a sus funciones como oficial palatino, Juan García de Soria, al tiempo que conocía una rápida promoción en el entramado cortesano, con el consiguiente ascenso económico y social, también accedió rápidamente a la oligarquía urbana, pues ocupó tanto la dignidad de fiel de la Tierra de Soria, como, simultáneamente, el cargo de regidor de Valladolid ya desde 1409, en vida de Catalina, donde se había avecindado, y hasta la fecha de su muerte. A su fallecimiento le sucede un hijo suyo, Luis García de Morales, en cuya casa vallisoletana fallecería Juan II el 22 de julio de 1454 (Rucquoi, 1997, 73)<sup>48</sup>. A mi juicio, este hecho es buena prueba del reconocido prestigio de la familia, pero también de la solidez de los ya estrechos, y prolongados en el tiempo, vínculos entre los García de Soria y la corona.

Todavía sin abandonar este acercamiento a su perfil biográfico, hay un aspecto que quisiera resaltar, como otra prueba más del favor del que gozó Juan García de Soria, de sus vínculos con Catalina y, por qué no, de su prestigio en la corte, y es que la promoción y ascenso social no solo alcanzó a su persona y a su entorno familiar más cercano, sino también a quienes bajo su protección se formaron en el oficio de escribanos, llegando a ocupar, como él mismo, otros puestos de más alto escalafón en la administración regia. Así se constata, como he señalado en páginas previas, en la persona de Juan García de Vinuesa, otro de los poetas implicados en estos debates y perteneciente también al círculo que estoy tratando de definir en torno a la regente. Pero,

---

<sup>48</sup> Véase el perfil biográfico que sobre Luis García de Morales ofrece Cañas Gálvez, para quien tan luctuoso acontecimiento habría supuesto para el hijo de Juan García de Soria «el momento culminante de su trayectoria curial» (2015, 157).

con todo, el caso más ilustrativo es, indudablemente, el de Fernando Alonso de Robles, uno de los miembros del grupo de letrados que «formó parte de los más destacables grandes servidores de la Corona» (Rucquoi, 1997, 65)<sup>49</sup>, quien ejerció como escribano al lado de Juan García de Soria en sus años de juventud y que, gracias a este patrocinio, pronto llegó a gozar de puestos como el de secretario de la reina Catalina, «con quien él ovo grant lugar e tanta parte alcançó [...] que ella non se rigía nin governava por otro consejo, sinon por lo qu'él dizía», tal como recogió Fernán Pérez de Guzmán en el retrato que a este escribano dedicó en sus *Generaciones y semblanzas* (1998, 156)<sup>50</sup>.

Sin duda, este perfil biográfico da cuenta de la relevancia y proyección alcanzada por García de Soria en el entorno palatino, al que habría entrado de la mano de Catalina, quien con toda probabilidad le habría facilitado no solo la red de relaciones con diferentes oficiales del entramado áulico, sino también, y al tiempo, los contactos literarios con quienes habían de dejar huella de su faceta poética en los versos del *Cancionero de Baena*. Al respecto, no ha de obviarse que el propio Juan Alfonso de Baena también ofició como escribano del rey en la mesa de las alcabalas en 1410<sup>51</sup>,

---

<sup>49</sup> De hecho, en opinión de González Sánchez, en su detallado análisis de la corte de Catalina, solo García de Soria y Fernando Alfonso de Robles realizaron una carrera curial destacable y en ambos casos «se pone en evidencia su capacidad de adaptación a las circunstancias de cada momento para lograr sus fines, que no eran otros que el medro personal y el incremento de su patrimonio con la acumulación de oficios o con el ejercicio de otros de más alto nivel, exigencia y cercanía a la reina» (2019, 394). Por otra parte, no sería el de Robles el último caso, pues también otros, como Gonzalo Gil de Miranda, habrían prosperado a la sombra de Catalina de Lancaster por mediación de Juan García de Soria (Diago Hernando, 2007, 54-55), algo que confirma, por tanto, la estrecha cercanía y vinculación de nuestro poeta con la reina.

<sup>50</sup> En este retrato Fernán Pérez de Guzmán no duda en señalar, además, el papel activo de Leonor López de Córdoba, privada de la reina y, como ya he señalado, suegra de Juan Alfonso de Guzmán, otro de los poetas vinculados a Catalina, en un pasaje en el que expone acerca de Alonso de Robles que «su oficio fue escrivano e después Leonor López de Córdova fizolo secretario de la reina Catalina» (Pérez de Guzmán, 1998, 156).

<sup>51</sup> Un buen análisis de los escasos datos que prueban el desempeño de Juan Alfonso de Baena como escribano del rey y, en particular, de su presencia en Córdoba puede verse en Díaz Marcilla (2015, 626-631). En opinión de este

durante la regencia de Catalina, y tampoco que hay documentación que lo sitúa residiendo en Córdoba en 1416. Por ello, y de acuerdo con la sugerencia de Nieto Cumplido, buen conocedor del contexto histórico cordobés,

cabe formular una pregunta: ¿fue Juan Alfonso de Baena uno de los oficiales introducidos en la corte por influencia de doña Leonor López de Córdoba y, por lo tanto, desposeído, según narra la Crónica, de su oficio cuando doña Leonor fue despedida de la corte en 1412? (1979, 199)<sup>52</sup>.

En cualquier caso, y al margen de hipótesis no confirmadas, concluyo ya insistiendo de nuevo en el interés de estos poetas que hasta hoy han pasado por las páginas de la crítica prácticamente silenciados, no solo por el alcance que por sí mismos pueden suscitar, sino para comprender en su justa medida el contexto en que surge la poesía cortesana del siglo XV. Ofrecen una magnífica atalaya desde la que visualizar el complejo entramado áulico de relaciones que también facilitó la creación de tantos versos recogidos en los cancioneros de la época, así como los promotores y promotoras de esta eclosión poética. En este caso, no hay duda de los vínculos estrechos entablados con la reina. Creo oportuno, pues, abrir definitivamente un espacio también para la corte poética de Catalina, en la que la regente ejerció un papel catalizador e impulsor y cuya trascendencia es evidente que trasvasa el de simple dedicataria (como se había contemplado hasta ahora), y alcanza un papel mucho más activo y determinante. Y en ella tomarían parte, además de aquellos que

---

investigador, y respecto a su consideración en tal oficio, el hecho de que Baena no aparezca mencionado como escribano del rey «en ningún documento o crónica producida en el entorno más cercano a la corte de Juan II, lo que lleva a suponer que fue un cargo local o secundario» (2019, 165).

<sup>52</sup> Y no puede obviarse al respecto que Baena ya tenía entonces cierto reconocimiento poético; de hecho, Villasandino lo considera «vegué» (ID1343, PN1-203) que «ha de entenderse como ‘jefe o cabecilla’ de unos cuantos poetas» (Caíño Carballo, 2018, 21), con lo que Villasandino podría hacer referencia al peso literario de Baena sobre todo un grupo de poetas, muchos de ellos de origen o con vínculos cordobeses.

han dejado huellas más visibles en un buen número de piezas<sup>53</sup>, también estos otros cortesanos, muchos de ellos poetas mal llamados menores, por la exigüidad de su corpus, pero cuyo estudio, en el que pretendo seguir indagando, puede y debe acercarnos la visión, tantas veces distorsionada, sin duda por efecto de la compleja y azarosa transmisión textual, de la verdadera entidad y trascendencia de la poesía tardomedieval en Castilla.

## BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Carlos. (2006) «Los cancioneros castellanos (c. 1360-1520)». *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*. Vicenç Beltran y Juan Paredes (eds.). Granada. Universidad de Granada. 67-82.

ÁLVAREZ LEDO, Sandra. (2012) *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando*. Madrid. Fundación Universitaria Española.

ÁLVAREZ LEDO, Sandra. (2014). *Ferrán Manuel de Lando. Estudio sobre la biografía y la obra de un poeta sevillano*. Sevilla. Universidad de Sevilla.

ÁLVAREZ LEDO, Sandra. (2025). «Inés de Torres». *TECER. Textos, contextos, ecos y relecturas*. Antonio Chas Aguión y Montserrat Ribao Pereira (eds.). Vigo. Universidade de Vigo. URL: <https://tecer.es/elemez/ines-de-torres> [20/10/2025].

BATTESTI PELEGRIN, Jeanne (1982) *Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au XVème siècle*. Provence. Université de Provence.

BECEIRO PITA, Isabel. (1998-1999) «Criados, oficiales y clientelas señoriales en Castilla (siglos XI-XV)». *Cuadernos de Historia de España*. LXXV. 59-84.

BELTRAN, Vicenç. (2001) «El aprendizaje de una antología. Un estado de la cuestión para la poesía de cancionero». *Canzonieri iberici*. Patrizia Botta, Carmen Parrilla y José Ignacio Pérez Pascual (eds.). Noia. Toxosoutos. 77-104.

---

<sup>53</sup> A ellos me he referido en nota 9, autores de corpus más extensos y que citan explícitamente a Catalina, como queda dicho, en sus textos. A ellos habría que unir, definitivamente, los que ahora he tratado en estas páginas.

BESTEIRO FREIRE, Helena. (2025) «Entre la acción y la palabra: Leonor López de Córdoba e Inés de Torres, privadas de la reina Catalina de Lancaster». *Los usos del agua en la Edad Media. Los Trastámara: Homenaje a María Isabel del Val Valdivieso*. Francisco Toro Ceballos (coord.). Jaén. Diputación Provincial de Jaén. 75-87.

CABRERA SÁNCHEZ, Margarita. (1998) *Nobleza, oligarquía y poder en Córdoba al final de la Edad Media*. Córdoba. Universidad de Córdoba-Caja Sur.

CABRERA SÁNCHEZ, Margarita. (2006) «La nobleza andaluza de finales de la Edad Media: los Guzmanes de Córdoba». *Historia. Instituciones. Documentos*. 33. 9-48.

CALDERÓN ORTEGA, José Manuel. (1988) «En torno al origen y las causas de los primeros pleitos del estado de Monterrey en Galicia». *Hispania*. 48. 49-78.

CAÍÑO CARBALLO, Ana. (2018) *La poesía dialogada de Juan Alfonso de Baena: edición y estudio*. Madrid. Fundación Universitaria Española.

CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. (2010a) «La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la corte de Castilla a mediados del siglo XV». *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla*. Andrés Gamba Gutiérrez y Félix Labrador Arroyo (eds.). Madrid. Polifemo. 81-195.

CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. (2010b) *Colección diplomática de Santo Domingo el Real de Toledo*. Madrid. Sílex.

CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. (2012) *Burocracia y cancellería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Estudio institucional y prosopográfico*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. (2015) «El despensero mayor de las raciones de la Casa del Rey. Estudio institucional y documentos de un oficio curial en la Castilla Trastámara (1380-1456)». *Cuadernos de Historia del Derecho*. 22. 117-185.

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

CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria. (2018). «De reinas a monjas en la Castilla bajomedieval: las cartas de Catalina de Lancaster y su familia con Teresa de Ayala y su hija María». *Cartas de mujeres en la Europa medieval: España, Francia, Italia, Portugal (siglos XI-XV)*. Jean-Pierre

Jardin, José Manuel Nieto Soria, Patricia Rochwert-Zuili, H el ene Thieulin-Pardo (coords.). Par is. Libros de e-Spania. 205-228.

CHAS AGUIÓN, Antonio. (2014) «Juan García de Vinuesa y Álvar Ruiz de Toro, poetas del *Cancionero de Baena*». *Bulletin of Hispanic Studies*. 91. 842-854.

CHAS AGUIÓN, Antonio. (2017a) *La poesía de  lvaro de Cañizares*. Berlín. Peter Lang.

CHAS AGUIÓN, Antonio. (2017b) «Juan de Guzmán, el Póstumo, en el *Cancionero de Baena*». *Revista de Filología Española*. 97. 315-338.

CHAS AGUIÓN, Antonio. (2017c) «De poetas y poesía perdida en el siglo XV: el caso de Juan García de Soria». *Crítica Hisp nica*. 39. 67-90.

CHAS AGUIÓN, Antonio. (2019) «Viendo estar / la corte de tajos llena. Los mariscales Pero García de Herrera e  nigo Ortiz de Estu niga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo XV». *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. Isabella Tomassetti (coord.). San Mill n de la Cogolla. Cilengua. 1055-1067.

CHAS AGUIÓN, Antonio. (2021a) «Los Estu niga y la poesía a comienzos del siglo XV: Diego [López] de Estu niga, *el Mozo*». *Romance Notes*. 61-2. 229-239.

CHAS AGUIÓN, Antonio. (2021b) «El otro Pero López de Ayala y la poesía de cancionero». *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures*. 75-1. 43-55.

CHAS AGUIÓN, Antonio. (2025) «La poesía de Ruy Páez de Ribera. Inventario y notas sobre su transmisión textual». *Castilla. Estudios de Literatura*. 16. 79-108.

CHAS AGUIÓN, Antonio. (2026a). «Ruy Páez de Ribera, Alfonso  lvarez de Villasandino y la poesía política a la muerte de Enrique III». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*. 15. 1-23.

CHAS AGUIÓN, Antonio. (2026b). «Omne muy sabio entendido. Claves en torno a la originalidad poética de Ruy Páez de Ribera». *Revista de Poética Medieval*. 40. En prensa.

CORELL RUIZ, Luis. (1952). *Una copia del testamento de Catalina de Lancaster*. Valencia. Instituto Valenciano de Estudios Históricos-Institución Alfonso el Magnánimo / Diputación Provincial de Valencia.

DIAGO HERNANDO, Máximo. (1993) «Caballeros y ganaderos. Evolución del perfil socioeconómico de la oligarquía soriana en los siglos XV y XVI». *Hispania*. 53-2. 451-495.

DIAGO HERNANDO, Máximo. (1999) «El contador Fernán Alonso de Robles. Nuevos datos para su biografía». *Cuadernos de Historia de España*. 75. 117-174.

DIAGO HERNANDO, Máximo. (2007) «Soria y su tierra como señorío de miembros de la Familia Real Castellana. Siglos XIV-XVI». *Celtiberia*. 101. 41-82.

DÍAZ MARCILLA, Francisco José. (2015) «La influencia de Ramón Llull en el entorno del *Cancionero de Baena*». *Antonianum*. 90. 623-654.

DÍAZ MARCILLA, Francisco José. (2019) «Las relaciones sociales dentro del *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (siglo XV). Redes y mentalidades». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*. 32. 161-186.

DUTTON, Brian. (1990-1991) *El cancionero castellano del siglo XV (c. 1360-1520)*. Salamanca. Biblioteca Española del siglo XV / Universidad de Salamanca.

DUTTON, Brian y Joaquín González Cuenca. (1993) *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid. Visor.

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

FRANCO SILVA, Alfonso. (1994) *El condado de Fuensalida en la Baja Edad Media*. Cádiz. Universidad de Cádiz.

GARCÍA REY, Verardo. (1930) «La famosa priora doña Teresa de Ayala. Su correspondencia íntima con los monarcas de su tiempo». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 96. 685-773.

GERBERT, Marie Claude. (1989) *La nobleza en la corona de Castilla. Sus estructuras sociales en Extremadura (1454-1516)*. Cáceres. Institución Cultural El Brocense-Diputación de Extremadura.

GÓMEZ CHACÓN, Diana Lucía. (2014) «Reinas y predicadores. El monasterio de Santa María la Real de Nieva en tiempos de Catalina de Lancaster y María de Aragón (1390-1445)». *Reyes y preladados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*. María Dolores Teijeira Pablos y otros (coords.). Madrid. Sílex. 325-340.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. (2024) *Historia de la poesía medieval castellana. Los poetas y sus cancioneros*. Madrid. Cátedra.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Santiago. (2010) *La corona de Castilla: vida política (1416-1420). Acontecimientos, tendencias y estructuras*. Madrid. Universidad Complutense.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Santiago. (2011) «El consejo real de Castilla durante la minoría de Juan II». *En la España Medieval*. 34. 181-214.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Santiago. (2018) *La alta nobleza castellana a comienzos del siglo XV. Consolidación de linajes y casas nobles*. Madrid. Dykinson.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Santiago. (2019). «La casa de doña Catalina de Lancaster, princesa de Asturias, reina consorte y regente de Castilla, 1388-1418». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 216-3. 367-486.

GRAÑA CID, María del Mar. (2017) «Catalina de Lancaster, la Orden de Predicadores y la reginalidad: las políticas conventuales». *Edad Media. Revista de Historia*. 19. 75-100.

HOMET, Raquel. (1997) «Crianza y educación en la Castilla medieval». *Cuadernos de Historia de España*. 74. 199-232.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel. (2015) *Guzmán. La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino. 1282-1521*. Madrid. Dykinson.

LACARRA, María Jesús. (2009) «La última etapa en la vida de Leonor López de Córdoba: de las *Memorias* a sus disposiciones testamentarias». *Revista de Literatura Medieval*. 21. 195-218.

LÓPEZ DRUSETTA, Laura. (2015) «En torno a la identificación de García de Pedraza, poeta de cancionero». *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*. Carlos Alvar (ed.). San Millán de la Cogolla. Cilengua. 847-860.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. (1968) *Evolución de la nobleza en Castilla bajo Enrique III (1396-1406)*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

MORRÁS, María. (2002) «La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política». *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*. Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (eds.). Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. 335-370.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela. (2017) «Reinas y círculos femeninos de la corte en los conventos toledanos: Santo Domingo el Real y Catalina de Lancaster». *Órdenes militares y la construcción de la sociedad occidental (siglos XII-XV)*. Raquel Torres y Franciso Ruiz Gómez (eds.). Madrid. Sílex. 649-680.

NIETO CUMPLIDO, Manuel. (1979) «Aportación histórica al *Cancionero de Baena*». *Historia, Instituciones, Documentos*. 6. 197-218.

OLIVERA SERRANO, César. (2016) «Felipa y Catalina de Lancaster: religiosidad y relato historiográfico». *Anuario de Estudios Medievales*. 46-1. 361-391.

ORTEGA CERVIGÓN, José Luis. (2007) «Prestigio político y oficios reales. La nobleza conquense bajomedieval en el entorno cortesano». *Anuario de Estudios Medievales*. 37-3. 563-595.

PALENCIA HERREJÓN, Juan Ramón. (1996) *Los Ayala de Toledo: desarrollo e instrumentos de poder de un linaje nobiliario en el siglo XV*. Toledo. Ayuntamiento de Toledo.

PELAZ FLORES, Diana. (2020) «Hacedoras de reyes. Influencia materna y conciencia reginal sobre el príncipe heredero en la Castilla Trastámara». *De Medio Aevo*. 14. 29-41.

PEREA RODRÍGUEZ, Óscar. (2009) *La época del Cancionero de Baena: los Trastámara y sus poetas*. Baena. Ayuntamiento de Baena / Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena.

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán. (1953) «*Crónica de don Juan II*». *Crónicas de los Reyes de Castilla. Desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*. Cayetano Rosell (ed.). Madrid. Atlas. 277-695.

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

PIDAL, Pedro José. (1851) *Cancionero de Juan Alfonso de Baena (Siglo XV)*. Madrid. Imprenta de la Publicidad a cargo de Rivadeneyra.

RUBIO GARCÍA, Luis. (1995) *Los judíos de Murcia en la Baja Edad Media*. Murcia. Universidad de Murcia.

RUCQUOI, Adeline. (1997) *Valladolid en la Edad Media. El mundo abreviado (1367-1474)*. Valladolid. Junta de Castilla y León / Consejería de Educación y Cultura.

SALAZAR Y ACHA, Jaime. (2000) *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*. Madrid. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

SALAZAR Y CASTRO, Luis de. (1696-1697) *Historia genealógica de la Casa de Lara, justificada con instrumentos y escritores de inviolable fe*. Madrid. Imprenta Real.

SÁNCHEZ SAUS, Rafael. (1991) *Linajes sevillanos medievales*. Sevilla. Guadalquivir.

SANZ SANCHO, Inmaculado. (1990) «El poder episcopal en Córdoba en la Baja Edad Media». *En la España Medieval*. 13. 164-205.

SANZ SANCHO, Inmaculado. (2002) «Los obispos del siglo XV». *Hispania Sacra*. 54. 605-667.

SANZ SANCHO, Inmaculado. (2005) «Notas sobre la casa de los obispos de Córdoba en la Edad Media». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*. 18. 245-264.

TATO, Cleofé. (2013) *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*. Vigo. Academia del Hispanismo.

TWOMEY, Lesley. (2021) «Marian Lyric in the *Cancionero de Baena*: Devotional Words for an English Queen». *Romance Notes*. 61-2. 205-215.

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

TWOMEY, Lesley. (2025) «Catalina de Lancaster». *TECER. Textos, contextos, ecos y relecturas*. Antonio Chas Aguión y Montserrat Ribao Pereira (eds.). Vigo. Universidade de Vigo. URL: <https://tecer.es/elemezn/catalina-de-lancaster/> [20/10/2025].

VALDALISO CASANOVA, Covadonga. (2011) «Las privadas de la reina. Amistad y política en el entorno de Catalina de Lancaster». *La participación de las mujeres en lo político. Mediación, representación y toma de decisiones*. María Isabel del Val Valdivieso y Cristina Segura Graiño (coords.). Madrid. Asociación Cultural Almudayna. 97-114.

VALDALISO CASANOVA, Covadonga. (2022) «El silencio historiográfico de Catalina de Lancaster y la construcción de la memoria del petrismo». *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*. 42.

VICENS HUALDE, María. (2017) «De caballeros a cortesanos: evolución del linaje de los Zúñiga hasta el I marqués de Villamanrique». *Historia y Genealogía*. 7. 65-87.

VILAPLANA GISBERT, María Victoria. (1993) *Documentos de la minoría de Juan II. La regencia de Fernando de Antequera*. Murcia. Real Academia de Alfonso X el Sabio / CSIC.

VILLALOBOS Y MARTÍNEZ-PONTRÉMULI, María Luisa. (1975) «Los Estúñiga. La penetración en Castilla de un linaje de la nobleza nueva». *Hispania. Revista Española de Historia*. 35. 327-256.

VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar. (2025) «De peón a reina: el poder femenino y la diplomacia de la reina Catalina de Lancaster». *En la España Medieval*. 48. 57-79.



## ILÍCITAS PASIONES REGINALES: CELOS Y ENVIDIAS DE CATALINA DE LANCASTER E ISABEL DE PORTUGAL EN EL ESCENARIO ÁUREO<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> 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.»<sup>2</sup>

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

---

<sup>2</sup> 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, 1992<sup>2</sup>, 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/apelo 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)<sup>3</sup>, 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 XVII<sup>4</sup>.

---

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

<sup>4</sup> 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)<sup>5</sup> (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

---

<sup>5</sup> 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 salud<sup>6</sup> 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,

---

<sup>6</sup> 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 durmiendo<sup>7</sup>. 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 imprenta<sup>8</sup>. 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)<sup>9</sup>.

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

---

<sup>7</sup> Sobre esta leyenda, ver Amasuno: 1993: 78-81.

<sup>8</sup> He aquí sus signaturas: BNE: T 12677 y BNE: T-14.815-20.

<sup>9</sup> 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)<sup>10</sup>. 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 mágico<sup>11</sup> 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

---

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

<sup>11</sup> 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)<sup>12</sup>.

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

---

<sup>12</sup> 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 excepciones<sup>13</sup>.

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

---

<sup>13</sup> 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 cidiano<sup>14</sup>. 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).

---

<sup>14</sup> 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*»<sup>15</sup>, 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

---

<sup>15</sup> 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 velecña, 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*<sup>16</sup>. 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).

---

<sup>16</sup> 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 1619<sup>17</sup> 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 1491<sup>18</sup>.

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 rey<sup>19</sup>.

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).

---

<sup>17</sup> 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).

<sup>18</sup> 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).

<sup>19</sup> 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 Mesa<sup>20</sup>. Aquí también Isabel recluye a la doncella para que se muera de hambre (II acto)<sup>21</sup>. 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 anacrónico<sup>22</sup>, 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

---

<sup>20</sup> 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)

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

<sup>22</sup> 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 privado<sup>23</sup>, 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

---

<sup>23</sup> 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. (1992<sup>2</sup>) *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. 2002<sup>2</sup> (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.

## 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 alcance<sup>1</sup>. Solo en 1847 se escriben cinco dramas protagonizados, de un modo u otro, por Enrique III<sup>2</sup>. 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

---

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

<sup>2</sup> 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 otros<sup>3</sup>. No faltan, en todas estas referencias esenciales, personajes

---

<sup>3</sup> 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 «dizenzo 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 tiempo<sup>4</sup>.

### ***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 Larrañaga<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 escucha<sup>6</sup>, y el que el rey ofrece al día siguiente, en el que se venga de los traidores. En

---

<sup>6</sup> 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 ricaembra 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.



## BIOGRAFÍAS NOVELADAS DE REINAS E INFANTAS DE LA BAJA EDAD MEDIA EN PORTUGAL

Beatriz PERALTA GARCÍA  
*Universidad de Oviedo*  
ORCID: 0000-0001-8232-7493

### **Resumen:**

La novela histórica es un género literario que mantiene intacto el interés del público desde que a principios del siglo XIX Walter Scott proporcionase un modelo narrativo cuya característica principal radica en su enorme versatilidad. Aunque aparentemente cerrado en un esquema básico: ambientación, cronología, hibridismo, etc., ha sido capaz de acomodarse a las peculiaridades propias de cada país de recepción y a su idiosincrasia cultural, pero también ha permitido su evolución, incorporando diversos marcos cronológicos y desarrollos narrativos. A partir del ejemplo que las novelas de Isabel Stilwell proporcionan en la actualidad para el caso de Portugal, analizaremos cómo la novela histórica responde sobre todo a mecanismos de ruptura, no solo en lo concerniente a los géneros literarios, cada vez más diluidos, también en lo que respecta al patrón narrativo básico, caracterizado por el equilibrio, resultante de su cruzamiento entre Historia y Novela.

**Palabras clave:**

Novela. Historia. Medievalismo. Portugal.

**Abstract:**

The historical novel is a literary genre that has held the public's interest ever since Walter Scott, in the early 19th century, established a narrative model whose main characteristic lies in its enormous versatility. Although seemingly confined to a basic framework—setting, chronology, hybridity, etc.—it has been able to adapt to the specific characteristics of each country in which it is received and to its cultural idiosyncrasies, whilst also allowing for its own evolution by incorporating diverse chronological frameworks and narrative developments. Using the example provided today by Isabel Stilwell's novels in the case of Portugal, we will analyse how the historical novel responds above all to mechanisms of rupture, not only with regard to literary genres—which are becoming increasingly blurred—but also in terms of the basic narrative pattern, characterised by balance, resulting from its intersection between History and the Novel.

**Key Words:**

Novel. History. Medievalism. Portugal.

Madrid Artes Digitales es un conglomerado de tres empresas (Som Pridge, Layers of Reality y Stardust) dedicado a la organización de grandes exposiciones interactivas. Hasta la fecha ha organizado cuatro, todas sobre hechos históricos: *La leyenda del Titanic*, *Los últimos días de Pompeya*, *Tuntakamon*, y en la actualidad *Cleopatra* (Madrid Artes Digitales, «Sobre nosotros» y «Exposiciones»). Por un precio que oscila entre los 25'40 euros (adultos) y 14'40 euros (colectivos especiales), la exposición se propone llevar al espectador a los años en los que reinó Cleopatra en Egipto a través de recursos tecnológicos. Un holograma de Alejandro Magno da la bienvenida al visitante y lo introduce en un espacio articulado entorno a cuatro salas: una de carácter expositivo denominada «Alejandría y la hija del Nilo», donde se aborda la vida de la reina, desde su nacimiento e infancia hasta su

ascenso al trono; una segunda, inmersiva, titulada «Una reina forja su legado», en la que se recrean algunos acontecimientos de su vida política; una tercera, de realidad virtual, dedicada a su tumba, todavía no localizada, llamada «Un secreto enterrado entre olas»; y, finalmente, una cuarta, de metaverso interactivo, «Cruzando las arenas del tiempo», en la que se le ofrece al visitante un paseo por la geografía de Egipto.

En las primeras décadas del siglo XXI nos encontramos, por lo tanto, con una propuesta de entretenimiento surgida de las posibilidades abiertas por la tecnología de reproducción virtual de espacios físicos o geográficos. Su aplicación a la Historia permite recrear visualmente escenarios reales, confluyendo de este modo con la fascinación de los ciudadanos por representaciones del pasado, especialmente cuando se ocupan de las civilizaciones clásicas. Desde mediados del anterior siglo hasta la actualidad esta función ha sido desempeñada por el cine, que ha llevado a la pantalla, en forma de guion dramático, los títulos más exitosos de un subgénero literario, el histórico, pues muchas de las películas ambientadas en la Antigüedad Clásica no son sino la versión cinematográfica de aquellas novelas, de particular estima para los lectores. El fenómeno, con todo, continúa vigente, y no hay más que recordar éxitos pasados de series como *Isabel*, *La Señora*, *Amar en tiempos revueltos*, *Águila Roja*, etc, o la actual parrilla televisiva, que está emitiendo *La promesa*, *Valle salvaje*, *Sueños de libertad...*, con ambientaciones que oscilan entre los siglos XVIII y los primeros años del XX, para comprobar el éxito de un fenómeno de carácter internacional (Rueda Laffond, 2009, 85-104; Salvador Esteban, 2016, 151-171; Chamorro Maldonado, 2018, 688-699). En este sentido, analizaremos a continuación el caso para Portugal relativo a algunas novelas históricas protagonizadas por reinas o infantas del período de la Baja Edad Media.

## 1

La novela histórica comienza su difusión en Portugal en 1835 con la divulgación de la obra de Walter Scott (1771-1838) a través de traducciones directas del inglés o del francés. Tras O

*talisman* (1835) verán la luz *A desposada de Lammermoor* (1836) y *Os desposados* (1837), con tal éxito de lectores que hasta 1845, cuando se documenta la última, podemos contabilizar al menos dieciséis versiones al portugués —aunque hay autores que registran muchas más— que llegan hasta la actualidad en ediciones e impresiones sucesivas. El dato ilustra el impacto que el nuevo género suscitó entre público e intelectuales por motivos diversos. En el primero, por la fascinación que suponía la recreación del pasado histórico, evidenciada en la multitud de obras publicadas hasta el final de la centuria y a lo largo de todo el siglo XX hasta la actualidad, que hizo que el profesor António José Saraiva hablase de un éxito «enfermizo» del historicismo narrativo en Portugal (Saraiva, 1949: 196-202); en los segundos, porque muy pronto descubrieron su potencialidad para divulgar el origen de la nación portuguesa, que situaron en el período denominado «Edad Media» —entre la Antigüedad Clásica, singularmente, la civilización romana, y los siglos XVIII y XIX— en pleno proceso de construcción del Estado-Nación liberal, aspecto enfatizado por personalidades como el poeta y dramaturgo Francisco Gomes de Amorim (1827-1891); (Amorim, 1844, 369) o el historiador y novelista Luís Augusto Rebelo da Silva (1822-1871) (Rebello, 1848, 216).

La recepción de la novela histórica tuvo, por lo tanto, la virtud de inaugurar un género que, en sus inicios, siguió el modelo narrativo y estético definido por Walter Scott en sus obras, ambientadas en la Edad Media escocesa, pero que tuvo que ser rápidamente adaptado a otras realidades históricas. Continuando con el caso portugués, es reveladora la reacción que tuvo Alexandre Herculano (1810-1877), su introductor, al intentar reproducir esa propuesta narrativa. En otro lugar hemos subrayado cómo se interrogó sobre la oportunidad de adscribir *Eurico, o presbítero* (1844) al género histórico, no porque su relato no estuviese ambientado en la Edad Media, sino porque al situar la acción en el siglo VIII se quebraba el marco cronológico definido por el maestro escocés, cuyas novelas están ambientadas, mayoritariamente, entre los siglos XII y XVIII siguiendo la periodización anglosajona, mientras que la novela de Herculano se desarrollaba durante la invasión árabe de la península Ibérica

(Herculano: 1847: 299-300 y X). Esto es, desde su nacimiento —y no entraremos a debatir su existencia durante la Antigüedad Clásica, como ha defendido el profesor Carlos García Gual (García Gual: 2002: 14)— el modelo narrativo ofrecido por Walter Scott entraba rápidamente en crisis no solo en ese proceso de adaptación al pasado histórico de cada país, también porque su capacidad de difusión pedagógica y de entretenimiento favorecieron, paradójicamente, su evolución y con ella nuevas rupturas. Como hemos comentado antes, la demanda insaciable de este tipo de relatos auspició la redefinición del género, porque los autores se vieron obligados a buscar otros temas, lo que llevó irremediablemente a la incorporación de nuevos escenarios. En este sentido, y desde el punto de vista de la ubicación cronológica de los relatos, podemos hablar, en términos globales, de tres corrientes: la medieval, que ultrapasa el período establecido por la historiografía, entre los siglos V (ruptura del limes romano y caída del Imperio Romano de Occidente) y XV, para adentrarse en la Edad Moderna hasta el siglo XVIII, donde, para el caso de la península Ibérica, hay que advertir de un desplazamiento geográfico desde el marco europeo occidental al incorporar los dominios americanos, asiáticos y africanos; la contemporánea o de actualidad (Peralta García, 2012, 441-444), que sitúa la acción en los siglos XIX y XX, y la clasicista, cuya ambientación preferente es la Antigüedad Clásica, con singular atención para las civilizaciones egipcia, griega y romana.

## 2

Independientemente de que la novela se adscriba a una de estas tres corrientes, la estructura narrativa suele articularse entorno a un enredo amoroso protagonizado por una pareja joven, cuya realización viene condicionada en distinto grado por los acontecimientos históricos en los que se ubica el tiempo de la narración. Una variante de este esquema básico focaliza el enredo en la ficcionalización de la vida de un personaje, histórico o no, tradicionalmente masculino. No se trata de una novedad pues como Carlos García Gual subraya, uno de los primeros

antecedentes de la novela histórica en la Antigüedad Clásica fueron justamente dos relatos de corte biográfico: *Quérreas y Calírroe* (finales del siglo I o comienzos del siglo II), de Caritón de Afrodísias, y la *Vida de Alejandro de Macedonia* (comienzos del siglo III), del Pseudo Calístenes (García Gual, 2002, 14). Walter Scott se acercó a ella en, por ejemplo, *El talisman o Ricardo en Palestina, Ivanhoe, Visión de Don Rodrigo, El pirata, Woodstock ó el caballero del tiempo de Cromwell, año de 1651, El anticuario, Rob Roy*, etc. Lo que tal vez haya pasado más desapercibido es que algunas de estas novelas están protagonizadas por mujeres dentro de ese universo eminentemente masculino, entre ellas la ya citada *La pastora de Lammermoor o la Desposada, La hermosa joven de Perth, o El día de San Valentín, La dama del lago, La maga de la montaña inédita*, pero también *Carlos, el temerario, o Anna de Geirstein*, la única que lleva el nombre de la protagonista al título, lo que le concede una visibilidad semejante a la de las novelas protagonizadas por hombres. No obstante, ya sea el personaje principal un hombre o una mujer, la estructura diegética ofrece pocas variaciones: un héroe y/o una heroína que lo acompaña, los cuales, después de enfrentarse a peripecias diversas marcadas por el devenir histórico, acaban por consumir su relación en un final feliz.

### 3

De nuevo los autores portugueses, con Herculano a la cabeza, cuyo *Eurico, o presbítero* reproduce este modelo de protagonismo masculino, también se hicieron eco de esa variante femenina al focalizar el interés de la trama en las mujeres. De este modo, se convirtieron en sujetos protagonistas en novelas como *Luíza e Julia. Romance histórico que comprehende o tempo do dominio de Dom Miguel* (1845), de Francisco Pedro Celestino Soares; *A órfã portuguesa e o seu tutor, ou As duas últimas venerandas vítimas da usurpação dos Filipes* (1847), y *Virgínia, Afonso e Corina, ou O mais nobre sacrifício do coração de duas virgens* (1853), de António Pereira de Aragão; *A filha de D. Afonso III ou a conquista do Algarve* (1858), de Luís Joaquim de Oliveira e Castro; *Esposa na lide* (1863), de Luís Ribeiro de Sotto Maior; *A última Dona de S. Nicolau* (1864), de Arnaldo Gama; *A*

*enfeitada* (1865), *O retrato de Ricardina* (1868) y *A filha do regicida* (1875), de Camilo Castelo Branco; *O juramento da duquesa* (1873), *A mantilha de Beatriz* (1878) y *A marquesa das Índias* (1890), de Manuel Pinheiro Chagas; *A baronesa de la Puebla* (1875), de Pereira Lobato; *Os amores de Júlia* (1886), de José de Sousa Monteiro; y *Ángela de Santa Clara* (1895), de Guilherme Read Cabral, por señalar algunos títulos y autores relevantes de novelas históricas publicadas a lo largo del siglo XIX pertenecientes tanto a la corriente medieval como a la de actualidad. Aunque este elenco no es, obviamente, definitivo, un rápido vistazo a los títulos muestra que las referencias femeninas acostumbran a ser indirectas. Esto es, suele aludirse a las mujeres mediante eufemismos bajo tres prismas: indicando su pertenencia a un núcleo familiar, bien en términos de parentesco, por lo general con un hombre, bien a través de su título nobiliario: la hija, la esposa, la marquesa, la baronesa, etc; destacando una característica determinada: órfã (huérfana), enfeitada (rechazada); o aludiendo a la tenencia o posesión de circunstancias u elementos diversos, lo que les otorga un cierto matiz alegórico: amores, mantilla. Solo en contados casos la protagonista accede al título con su nombre propio: *Luíza e Julia*, *Ángela de Santa Clara*, y *Virgínia*, *Afonso e Corina*, aquí compartiendo título con un protagonista masculino.

El paradigma va a cambiar significativamente a partir del siglo XX. Aunque en ocasiones pueda mantenerse la alusión indirecta, el nombre propio de las protagonistas va ganando peso referencial conforme se avance en la centuria. Obsérvese la siguiente relación de novelas publicadas en estos años: *Inês de Castro* (1900) y *Amores de uma rainha* (1907), de César da Silva; *Inês de Castro* (1901-1902), *A padeira de Aljubarrota* (1901) y *As mulheres portuguesas na Restauração de Portugal* (1902), de Faustino da Fonseca; *Paixão de Maria do Céu* (1902), de Carlos Malheiro Dias; *Madre Paula* (1928), de Rocha Martins; *A filha do polaco* (1903), *Rainha madrasta* (1905), *A estrela de Nagasaqui* (1907) y *A senhora infanta* (1910), de Campos Junior; *A filha de Tristão das Damas* (1909), de J. R. Gomes; *D. Pedro e D. Inês* (1913) y *D. Leonor Teles* (1916), de Antero de Figueiredo; *D. Mécia* (1914), *Três mulheres* (1921) y *Princesa Joana* (1927), de Marques Rosa; *A princesa de Boivão* (1919), de Alfredo

Pimentel; *Paixão e morte da infanta* (1921), de João Grave; *Brianda* (1922), de Maria Paula Azevedo; *Isabel de Aragão, Rainha Santa* (1936), de Vitorino Nemésio; *Berta van Dorth* (1937) y *As mulheres de Pernambuco* (1937), de Eduardo de Noronha; *Rainha Santa* (1947), de Gentil Marques; *Fanny Owen* (1979), *A monja de Lisboa* (1985) y *Eugénia e Silvina* (1989), de Agustina Bessa-Luís; *Memória de Inês de Castro* (1990), de António Cândido Franco; *Memórias de Agripina* (1993) y *Leonor Teles ou O canto da salamandra* (1998), de Seomara da Veiga Ferreira; *A densa sentada* (1994), de Helena Marques; *Leonor de Távora* (1994), de D. Luís de Lencastre e Távora; y *Inês de Portugal* (1997), de João Aguiar. Nótese cómo los títulos introducen los nombres de las protagonistas de forma mayoritaria: Inês de Castro, Maria do Céu, Madre Paula, D. Leonor Teles, D. Mécia, Isabel de Aragão, Berta van Dorth, Fanny Owen, Agripina y Leonor de Távora. Y también que la nómina está protagonizada por mujeres de la realeza y la aristocracia, o por miembros de la burguesía, como Fanny Owen, vértice de un triángulo (o cuadrado...) amoroso real a mediados del siglo XIX, en Oporto (França, 1999, 312-313), que Agustina Bessa-Luís, novelista portuense, narró en una obra excepcional.

#### 4

No es casualidad que el catálogo anterior —de nuevo no exhaustivo— se inicie con una novela dedicada a Inés de Castro. Puede decirse que, con ella, en efecto, empezó todo. La historia de la joven dama que acompaña a la noble Constanza Manuel para desposar en Portugal al heredero al trono, D. Pedro, y se convierte en amante del príncipe llegando a ser reina de forma póstuma, fue rápidamente objeto de atención literaria. Desde finales del siglo XV y principios del siglo XVI hasta la actualidad, la vida y la muerte trágicas de Inés de Castro han sido recreadas en una copiosa producción de obras literarias que engloban los tres géneros: lírica, narrativa y teatro, especialmente tras la publicación de *Castro* (1587), del dramaturgo António Ferreira (1528-1569), que asienta la tradición popular al fijar el relato legendario frente al histórico. En España, la obra más conocida sea, tal vez, *Reinar*

*después de morir* (1652), de Luis Vélez de Guevara, también teatral. Aunque nunca olvidado, el tema vuelve a ponerse de moda en 1826 tras la traducción al español de *Inès de Castro* (1723), del dramaturgo francés Antoine Houdart de la Motte (1672-1731), que fue representada ese mismo año en el Teatro del Príncipe de Madrid (Peralta García, 2013, 54-55), mientras que en Portugal, como vemos, no ha perdido interés y ha sido reinterpretado en innumerables versiones que exploran el tema desde múltiples puntos de vista: desde la versión clásica, en la que es la protagonista del relato, a las que focalizan su atención en personajes secundarios, como D<sup>a</sup>. Constanza (*Inès de Castro*, 2003, María Pilar Queralt del Hierro) o incluso el mismo D. Pedro (*Inès de Portugal*, 1997, de João Aguiar).

## 5

Con todo, una constante en toda novela histórica, con independencia a las tres corrientes antes referidas en las que se ambientan los relatos, es la presencia de una forma de narrar los acontecimientos que responde a dos modalidades o tendencias: la de pedagogía política y la arqueológica. Definimos la primera como aquella en la que la Historia se convierte en el elemento nuclear de la narración, basada en una construcción científica sustentada en un soporte crítico semejante al utilizado por los historiadores profesionales en la redacción de los libros de Historia, y en la que subyace una doctrina política a lo largo de la trama. En este tipo de relatos, una ficción amorosa protagonizada por una pareja joven, como ya hemos explicado, suele articular el enredo. Frente a la tendencia de pedagogía política, en la arqueológica los acontecimientos históricos son netamente referenciales, por lo que en la elaboración de la narración desaparecen tanto el científicismo como el elemento doctrinal (Peralta García, 2017, 134-143). De ahí que al presentar una estructura narrativa más flexible haya permitido una nueva evolución del género, visible a partir de finales del siglo XX, y en la actualidad caracterizada por un propósito lúdico o de simple entretenimiento. No obstante, aunque no exista una implementación doctrinal evidente, algunos

trazos de estas novelas permiten descubrir una lectura de acento conservador.

## 6

El simple recreo o pasatiempo a través de la literatura parece ser el objetivo dominante en la actualidad en el género histórico, a tenor de uno de los mayores fenómenos editoriales de estos primeros veinticinco años del presente siglo. Nos referimos a las biografías noveladas de Isabel Stilwell (Lisboa, 1960), periodista del *Diário de Notícias* (1864) y autora de una obra de ficción que incluye también novela y cuentos para niños. En el ámbito del historicismo literario ha construido una vasta producción que se inició en 2007 con *Filipa de Lencastre. A rainha que mudou Portugal*, una propuesta de la editorial que la autora concretizó en la biografía de la esposa de D. João I, en cuya elección pesaron también sus orígenes familiares, pues es hija de un matrimonio inglés radicado en Lisboa (Porto Canal, 2023, 2:29). El título de la novela es ya una declaración de intenciones por parte de la autora. Ella misma explica en el programa *Entrevista a N'Agenda* de Porto Canal, que enfatizó la vida de la protagonista frente al relato sentimental tradicionalmente transmitido por la literatura. Estamos, por lo tanto, en presencia de un subgénero dentro de la novela histórica, la biografía de grandes personalidades, una focalización narrativa que además de remontar a la Grecia clásica, como hemos comentado, entronca también con la corriente historiográfica de Historia de las Mujeres. Surgió en la década de los años 60, y en Portugal fue plenamente incorporada a los estudios históricos a partir de mediados de los años 70, coincidiendo con la apertura política del país tras la Revolución de los Claveles en 1974. Como veremos a continuación, esta elección evidencia también una percepción tradicional de la Historia patria, como explica la investigadora Anna Dzialak-Szbinska (Dzialak-Szbinska, 2019, 139).

A la novela sobre la esposa de D. João I, el iniciador de la dinastía de Avis a finales del siglo XIV, le siguieron *Catarina de Bragança. A coragem de uma infanta portuguesa que se tornou rainha de*

*Inglaterra* (2008), *D. Amélia. A rainha exilada que deixou o coração em Portugal* (2010), *D. Maria II. Tudo por um reino* (2012), *Íncrita geração. Isabel de Borgonha, a filha de D. Filipa de Lencastre que levou Portugal ao mundo* (2013), *Isabel de Aragão. A rainha que imortalizou como Rainha Santa* (2017), *D. Maria I. Uma rainha atormentada por um segredo que a levou à loucura* (2018), *D. Manuel I. Duas irmãs para um rei* (2020), *Inês de Castro. Espia, amante, rainha de Portugal* (2021), *Leonor Teles. A rainha que desafiou um reino* (2024) y *Estefânia. A rainha virgem* (2025), entre otras. Llamamos la atención para un título más, esta vez dedicado a *Filipe I de Portugal. O rei maldito* (2023), que oculta, entre otros elementos relativos al rey, una lectura de las pretensiones de la hija de D. Duarte, la infanta Catalina de Avis (1540-1614), duquesa de Braganza, al trono de Portugal.

Estamos, por lo tanto, en presencia de una suerte de biografías noveladas que toman como sujeto narrativo la vida de mujeres —y algún hombre— que acompañaron a sus esposos en la dirección de la vida política de Portugal desde la independencia del reino de Castilla a principios del siglo XII, o, como en el caso de las reinas D. Maria I (s. XVIII) y D. Maria II (s. XIX), siendo ellas mismas las titulares de la corona. Entre estas, hay que señalar la elección por Isabel Stilwell de las reinas del período de la Baja Edad Media: Isabel de Borgoña, Isabel de Aragón, las dos esposas de D. Manuel I: Isabel y María de Aragón y Castilla, Inês de Castro y Leonor Teles. Más allá de aquellas infantas que se convirtieron en reinas fuera de Portugal, como Isabel de Borgoña, que se casa con Felipe III el Bueno; o princesas extranjeras en reinas de Portugal, como D. Filipa de Lencastre (Felipa de Lancaster) por su matrimonio con D. João I. Es importante resaltar la escogencia conservadora de la autora, que centra su atención en mujeres cuya vida ya fue tratada por otros escritores, como evidencia la nómina de las novelas publicadas entre los siglos XIX y XX antes referida. Se trata, por lo tanto, de los casos de la llamada «reina santa», Isabel de Aragón, la esposa de D. Dinis; las dos hijas de los Reyes Católicos que se casaron con el rey D. Manuel; Leonor Teles, que desposó a D. Fernando; y, por supuesto, Inês de Castro, cuya importancia literaria ya hemos resaltado. Al mismo tiempo, Isabel Stilwell parece olvidar a otras mujeres que también fueron reinas y

han recibido mucha menos atención por parte de los escritores. En Castilla, por ejemplo, Juana de Avis se casó con Enrique IV, y la hija de ambos, Juana de Trastámara y Avis, llamada la Beltraneja, fue la esposa de D. Afonso V; Beatriz de Portugal desposó a Juan I de Castilla, e Isabel de Portugal, a Juan II; o María de Portugal, que se casó con Alfonso XI. Tampoco ha sido reconocida por la autora Beatriz de Molina, que fue reina de Portugal por matrimonio con D. Afonso IV, ni Leonor de Habsburgo, la última esposa de D. Manuel.

Además del silencio de estas reinas, es importante prestar atención a los subtítulos que acompañan a los títulos de las novelas, complementándolos, porque sintetizan una imagen tópica transmitida por la memoria popular que Isabel Stilwell convoca para la elaboración del relato (Biblioteca Municipal de Afonso Lopes Vieira, 2023, 19-23)<sup>1</sup>. Todos estos elementos refuerzan la tesis defendida por Anna Dzialak-Szbinska en torno a una visión tradicional de la historia patria.

## 7

El objetivo de la autora, defendido en entrevistas y debates (Club de Lectura «Locura de Libros», 2025, 57:30; Club de Lectura «Locura de Libros», 2022; Fundação Padre Anchieta, 2023, 2:15), es ofrecerle al lector un relato documentado de la vida de las reinas. Por ello, todas las novelas incluyen una sección denominada «Dramatis personae», donde se elencan los personajes históricos y ficticios que aparecen en la novela acompañados de una pequeña biografía de los mismos, además de varios árboles genealógicos que ubican a los personajes en el tiempo y aclaran las relaciones familiares y personales entre ellos. La publicación se completa con una selección de pinturas (Expats Portugal, 2025, 5:20 y ss.), grabados y fotografías de los personajes, y de los lugares más significativos que formaron parte de la vida de la biografiada y están presentes en la novela.

---

<sup>1</sup> Significativamente, en la valoración de la autora de Felipe I de Portugal (II de España), a quien califica como fanático por su oposición al protestantismo y su defensa del tribunal de la Inquisición.

Esta forma de trabajar convierte a los textos, en principio, en herederos de la tendencia de pedagogía política de las novelas históricas decimonónicas. En aquellas, la introducción del aparato crítico integraba la narración hasta el punto de llegar a reproducir pasajes concretos, necesarios no solo para documentar la veracidad de lo transmitido, también para reconstituir el llamado «color local» (Peralta García, 2011, 75-86). Por eso, los autores incorporaban citas a pie de página en las que era referenciado, con diferente exactitud metodológica, el volumen consultado, el cual testimoniaba no la veracidad de lo contado, la historia de Portugal, sino la verdad —o realidad— de lo que había sucedido. La construcción de estas novelas hace posible distinguir dos líneas narrativas claras: la histórica, soportada por un aparato crítico diverso; y la ficticia, por lo general, la relación sentimental de dos jóvenes —a la que ya hemos hecho referencia— en torno a la cual se articula buena parte del relato. Esta estructura bidireccional evidencia una cierta falta de maestría en el dominio de la técnica narrativa, que contrasta con la habilidad de autores contemporáneos como Benito Pérez Galdós en el ciclo de novelas *Episodios Nacionales*; de Tolstói en *Guerra y paz* (1863-1869), o de Balzac y Stendhal en cualquiera de sus relatos, en los que hay una única línea narrativa que soporta toda la novela. En ella se aúnan historia y ficción, porque estos escritores fueron capaces de captar la esencia profunda de los acontecimientos históricos y de sus protagonistas, y la plasmaron en ficciones que describen la realidad histórica sin comprometerla, mezclando con destreza realidad y ficción en el mismo plano. No obstante, hay que tener en cuenta el objetivo de esos otros autores, que pasaba principalmente por difundir los hechos históricos intentando rellenar el vacío dejado por los textos de la historia científica, que resultaban demasiado áridos para los lectores. Su finalidad era la de servir de profilaxis política, bien denunciado aquellos episodios históricos de mayor sufrimiento para el país, como los enfrentamientos bélicos, que se habían prolongado a lo largo de casi cincuenta años en Portugal, desde la Guerra Peninsular contra Francia entre 1808 y 1814, e internamente entre 1832 y 1834, y después entre 1846 y 1847; bien

enfantizando los más positivos, como la paz y el bienestar social alcanzados a partir de 1851.

También las novelas de Isabel Stilwell presentan una única línea narrativa. Está constituida por la vida de la protagonista, que es desgranada a través de un conjunto de pequeñas secuencias ubicadas en el espacio y en el tiempo, a su vez seriadas cronológicamente: «Castillo de Albuquerque, enero de 1826»; «Burgos, septiembre de 1334»; «Moledo, noviembre de 1348», etc., a lo largo de las cuales se desarrolla, por ejemplo, la diégesis de la novela *Inés de Castro*; o «Évora, fevereiro de 1354»; «Toro, final de novembro de 1354», en *Leonor Teles*, una estructura atestiguada por la propia Isabel Stilwell en la entrevista concedida a Porto Canal (Porto Canal, 2023, 8:30). De este modo, la novela está articulada en torno a una selección de hechos reales, documentados por la autora y referenciados en la sección «Fuentes y bibliografía», presente en todas las novelas. Lo que la autora eleva a ficción es el contexto que habría llevado a esos acontecimientos históricamente conocidos y, por lo tanto, verídicos. Por eso la autora aclara que no se trata tanto de una biografía ficcionada de Inés de Castro, de Leonor Teles, de Isabel y María de Aragón y Castilla, o de cualesquiera de las mujeres —u hombres— objeto de atención, sino de una invención, de una visión personal de ellas: «é minha Inês», afirma la autora de la biografía de esposa de D. Pedro I en un encuentro con lectores de su obra en España (Club de Lectura «Locura de Libros», 2025, 17:41). Desde este punto de vista, a la narración no sería de aplicación la distinción entre «realidad» y «verosimilitud», porque la primera está limitada a una referencia a hechos ciertos, mientras que la segunda comprende la totalidad del relato. De ahí que la sección dedicada a las «Fuentes y bibliografía», organizada de acuerdo con la norma de las ediciones científicas, cumpla la función de testimoniar el objetivo de no faltar a la verdad histórica, cuyo reflejo en la novela no procede de la citación, como en la novela histórica de actualidad de pedagogía política, sino de la selección de las escenas.

La autora recurre, como fuente principal, a la cronística renacentista para abordar la biografía de las reinas de la Edad Media, especialmente *Monarquia Lusitana*, de Frei Francisco

Brandão, y las crónicas de Fernão Lopes y de Pedro López de Ayala, junto a algunas otras publicadas durante los siglos XVIII y XIX, completadas con monografías diversas de autores de distinta solvencia científica. Quizá lo más relevante de este recurso sea que, más allá de servir a los intereses políticos de la corona, sancionan una tradición historiográfica basada en la identificación étnica y territorial de Portugal con la Lusitania, remontando a los orígenes del cristianismo. La lectura subyacente es la de los orígenes míticos de la Nación Portuguesa, reflejados en los topónimos y en acontecimientos mágicos o maravillosos de índole diversa, que el nacionalismo portugués recuperará a partir de mediados del siglo XIX.

## 8

Aunque hay una única línea narrativa, la autora acostumbra a construir una enunciación en dos voces: la de un narrador omnisciente que conoce los hechos y los transmite; y la de un narrador heterodiégetico que describe la acción en primera persona y expresa sus propios puntos de vista. La autora construye entonces una narración diferenciada, en la que los géneros literarios se diluyen. En el primer caso, frente al recurso de la enunciación narrativa, la autora recurre al diálogo, lo que anula la frontera entre relato y drama:

Maria insistiu:

— Leonor, explica-me. Inês de Castro está em Évora?

A irmã assentiu com um gesto de cabeça:

— Chegou. E a mãe diz que agora Inês é mulher legítima do infante.

Maria Teles levantou o sobrolho, incrédula:

— Casaram, mesmo de verdade? A tia Guiomar confirmou?

Leonor negou com um gesto de cabeça:

— A tia Guiomar não acredita, diz que o infante não se atreveria a tanto.

— Mas, se Inês está cá, vai à festa — concluiu Maria.

Leonor impacientou-se:

— Não é o que estou a dizer, desde o princípio?

Maria encolheu os ombros:

— Não te lembrás dela, mas...

Leonor enfurecia-se quando a irmã a tratava como uma criança de colo:

— E porque não me hei de lembrar, se ainda a vimos no Natal? Inês é tão bonita que não se esquece. — E apoiando o queixo numa mão, o cotovelo sobre o joelho, exclamou, num tom dramático: — As mulheres na nossa família são todas lindas, descendentes de uma ninfa, por isso, descansa, Maria, também vais ser muito bonita, assim como eu, quando estes malditos dentes crescerem!

A irmã deu uma gargalhada (...) (Stilwell, 2024, 20).

En el segundo, sin embargo, nos hallamos frente a textos narrativos enunciados en primera persona, que asumen una disposición narrativo-descriptiva que oscila entre el reportaje y los libros de memorias, o los diarios:

Acerco la banqueta a la chimenea y vigilo la cama en la que duerme mi marido, todavía agitado. Zulema se turna a la cabecera para que pueda calentarme un poco junto al fuego; hay noches que no dormo, noto el cuerpo entumecido por el sueño y el cansancio. Lo amo desde niña, no puedo perderlo, no sabría vivir sin él. Le miro el rostro pálido y por milésima vez pido a la Virgen de Carrión, patrona de Alburquerque, que salve a mi señor.

A mi lado, mi Inés borda, o finge que lo hace. Cómo admiro su pelo rubio, peinado en dos trenzas atadas con pequeños lazos; sus largas pestañas, vistas desde donde me encuentro, proyectan una ligera sombra sobre sus mejillas rosadas, de un rosa pálido si las comparo con su boca, encarnada como las cerezas. Qué bella es mi sobrina, la niña que la princesa Vataça Láscaris me entregó para que la criara (...) (Stilwell, 2025, 25).

Esta enunciación bifocal es reforzada por elementos extratextuales, que en la novela adquieren una notoriedad no presente en otros relatos, y por eso mismo constituye una novedad. Nos referimos al grafismo de la edición, que se pone al servicio de los narradores. Para el omnisciente, la sección «*Dramatis personae*» y la dedicada a las «Fuentes y bibliografía», se recurre a modelo tipográfico diferente del reservado para el narrador heterodiégetico.

Con todo, el elemento más llamativo es el cuidado de las portadas, que tanto en las portuguesas como en las españolas han ido evolucionando desde las primeras ediciones. Si en estas las imágenes de las reinas eran tomadas de retratos pictóricos del medievo o del renacimiento, algunos muy conocidos, que reforzaban iconográficamente su percepción popular, las más recientes presentan perfiles de mujeres muy reales, a pesar de que aparecen vestidas con ropajes de época, con una técnica que aún a pintura y fotografía. Esto es, el principio de verosimilitud de los relatos históricos, aquello que podría haber sucedido, desaparece de la narración y se traslada al aspecto visual, mostrando una representación no construida con palabras, sino a través de imágenes fotográficas. Las portadas son completadas con subtítulos impactantes reflejando una imagen tópica y conservadora de las reinas.

## 10

Es indudable que las novelas históricas de Isabel Stilwell han logrado el aplauso del público evidenciando con ello la fascinación inagotable, sostenida en el tiempo, por relatos ambientados en el pasado, que parece consustancial con la condición humana. La editorial española Espasa, por ejemplo, con buen criterio empresarial, ha traducido y publicado dos de ellas relacionadas con la historia de España: *Dos hermanas para un rey* (2022) e *Inés de Castro* (2025). El uso de una estructura narrativa alzada sobre una selección de pequeñas escenas, de léxico sencillo y lenguaje fácil a base de oraciones simples, con una sucesión de sintagmas y escasa subordinación, puede estar también en su éxito popular.

El conservadurismo es, como hemos explicado, el rasgo dominante en estas novelas, pues se registra ya desde la misma la selección de las reinas objeto de atención y continúa en el tratamiento de los personajes a partir de la dimensión tópica con la que han pasado al imaginario popular, robustecida además por las fuentes utilizadas por la autora para la reconstrucción biográfica, perdiendo con ello la oportunidad de haber presentado una imagen más novedosa de ellas. A pesar de que se trata de documentación primaria completada con un conjunto no desdeñable de bibliografía crítica, el elemento histórico está notablemente limitado en los relatos, y tampoco existe una reconstrucción de los acontecimientos histórico-políticos que presidieron la vida de estas mujeres, ni del contexto sociocultural en el que se movieron. Esta carencia cuestiona el adjetivo «histórico» con el que se ha calificado este tipo de relatos, atendiendo únicamente a la ubicación de la diégesis en el tiempo. Desde el punto de vista de la construcción narrativa estamos, más bien, en presencia de novelas dominadas por la ficción narrativa, en las que el elemento histórico es irrelevante dentro la fábula. Si en una novela histórica como *Os mártires da revolta* (1912), de Faustino da Fonseca, cuestionábamos esta adjetivación atendiendo a lo limitado del elemento de ficción, apenas el 37%, y considerábamos que se trataba ante todo de un relato histórico (Peralta García, 2012, 444 y ss.), las novelas de Isabel Stilwell son el reverso de la moneda, por más que en este caso, como en aquel, aparezcan publicadas bajo la etiqueta de «novela histórica». Creemos, por todo ello, que para que un relato pueda ser así adjetivado, además de un universo narrativo en el que conviven personajes reales y personajes de ficción, y de un tiempo superior a cincuenta años entre la redacción y los acontecimientos relatados, además de otros elementos, como la presencia de una cierta conciencia histórica, como género híbrido que navega entre la Historia y la Ficción debe mantener un cierto equilibrio entre ambas. De lo contrario estaremos ante libros de Historia bajo el disfraz de novelas, o de Novelas bajo la apariencia de documentos históricos. Este tipo de novelas se sitúa, por lo tanto, dentro de un modelo de entretenimiento semejante al adoptado por el conglomerado de empresas Madrid Artes Digitales en las

exposiciones históricas a las que hacíamos referencia al inicio del presente artículo. Como en ese caso, domina la espectacularidad escenográfica, patente en los elementos visuales, aunque una lectura atenta permite vislumbrar un esquema narrativo tradicional y una propuesta sociocultural conservadora.

**BIBLIOGRAFÍA**

AMORIM, Francisco Gomes de (1844). «A mocidade de D. João V». *O Panorama*. Vol. III, 2.<sup>a</sup> serie. 369.

BIBLIOTECA MUNICIPAL DE AFONSO LOPES VIEIRA. *Conversa com a escritora Isabel Stilwell*, 23 de abril de 2023 <https://www.youtube.com/watch?v=-gZWIKDmUsl>

CHAMORRO MALDONADO, Miguel Alejandro (2018). «Audiencia televisiva y memoria: estudio de caso de la ficción *Los archivos del cardenal* en Chile». *Revista Latina de Comunicación Social*. 73. 688-699.

CLUB DE LECTURA «LOCURA DE LIBROS», *Isabel Stilwell*. «*Dos hermanas para un rey*». *Espasa Editorial*, 6 de julio de 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=HGP5aOmiBE>

CLUB DE LECTURA «LOCURA DE LIBROS». *Isabel Stilwell*. «*Inés de Castro*». *Espasa Editorial*, 19 de marzo de 2025 <https://www.youtube.com/watch?v=WT1pf-DXgI;g>;

DZIALAK-SZBINSKA, Anna (2019). «D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder (2015) de Isabel Stilwell. A imagem da mãe de D. Afonso Henriques», *Studia Iberytyczne*. 18. p. 139.

EXPATS PORTUGAL. *Philippa of Lancaster: The Woman Behind Portugal's Age of Discovery with Author Isabel Stilwell*, 23 de febrero de 2025 <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=d36LM85sIGw&t=320s>

FRANÇA, José Augusto (1999). *O romantismo em Portugal. Estudo de factos socioculturais*. Lisboa, Livros Horizonte. 3.<sup>a</sup> ed.

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA. *Livros 37: Isabel Stilwell*, 25 de marzo de 2023 [https://cultura.uol.com.br/videos/5842\\_livros-37-isabel-stilwell.html](https://cultura.uol.com.br/videos/5842_livros-37-isabel-stilwell.html)

GARCÍA GUAL, Carlos (2002). *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona, Ediciones Península.

HERCULANO, Alexandre (1847). *O Monasticon. Eurico o presbytero*. Lisboa, Imprensa Nacional. 2.<sup>a</sup> ed.

MADRID ARTES DIGITALES, <https://madridartesdigitales.com/>

PERALTA GARCÍA, Beatriz (2017). *La memoria vivida y la memoria contada, Portugal y la difusión popular de la historia en la novela histórica de actualidad*. Cádiz, Universidad de Cádiz.

PERALTA GARCÍA, Beatriz (2012). «A República no romance histórico da atualidade». AAVV., *Congresso Internacional I República e republicanismo. Atas*. Lisboa, Assembleia da República. 441-447.

PERALTA GARCÍA, Beatriz (2013). «Portugal en el teatro político e histórico español del siglo XIX». *Historia y Política*. 29. 45-73.

PERALTA GARCÍA, Beatriz (2011). «Fuentes documentales francesas para la construcción de la novela histórica: *Histoire de la Guerre de la Péninsule sous Napoléon*, del general Foy». Fourtane, Nicole, y Guiraud, Michèle. *Emprunts et transferts culturels dans le monde luso-hispanophone: réalités et représentations*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy. 75-86.

PORTO CANAL. *Entrevista a N'Agenda*. 16 de junio de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=m4cVLp2MWmY>

REBELLO DA SILVA, Luís Augusto (1848). «O monge do Císter». *O Panorama*. Vol. I. 216.

RUEDA LAFFOND, José Carlos (2009). «Reescribiendo la Historia. Una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente». *Alpha*. 29. 85-104.

SALVADOR ESTEBAN, Lucía (2026). «Historia y ficción televisiva. La representación del pasado en *Isabel*». *index.comunicación*. 6(2). 151-171.

SARAIVA, António José (1949). *Herculano e o liberalismo em Portugal. Os problemas morais e culturais da instauração do regime (1834-1850)*. Lisboa, ed. do Autor.

STILWELL, Isabel (2022). *Dos hermanas para un rey*. Barcelona, Espasa.

STILWELL, Isabel (2024). *Leonor Teles. A rainha que desafiou um reino*. Lisboa, Planeta Portugal.

STILWELL, Isabel (2025). *Inés de Castro*. Barcelona, Espasa.



## «ETERNO MODELO DE MADRASTRAS»: JUANA ENRÍQUEZ EN LA NARRATIVA ROMÁNTICA ESPAÑOLA

Rebeca MARTÍN LÓPEZ  
*Universitat Autònoma de Barcelona*  
ORCID: 0000-0003-0272-6975

### **Resumen:**

El presente artículo estudia las representaciones de Juana Enríquez (1425-1468) en la literatura española del Romanticismo, especialmente en los textos narrativos. Para entender la tradición en la que se inscriben estas obras, se aborda, en primer lugar, la imagen de Juana construida por los textos historiográficos, con especial atención a la semblanza biográfica que dedicó Manuel José Quintana (1807) al hijastro de la reina, el príncipe de Viana. A continuación, se analiza el modo en que las obras documentadas perpetuaron, a través de la ficción, una imagen arquetípica de Juana, asimilable a la de la madrastra pérfida y malvada, y desmentida hoy desde la perspectiva de la *Queenship*. Por último, se ofrece una reflexión sobre los posibles sentidos que cobra la representación difamatoria de Juana en la primera mitad del siglo XIX, con la forja del Estado liberal como telón de fondo.

### **Palabras clave:**

Juana Enríquez, príncipe de Viana, Romanticismo, narrativa, arquetipo de la madrastra.

**Abstract:**

The present article studies the representations of Juana Enríquez (1425-1468) in Spanish Romantic literature and, specifically, in narrative texts. To understand the tradition in which these works are inscribed, the article first addresses the image of Juana constructed by historiographical texts, with special attention to the biographical sketch that Manuel José Quintana (1807) dedicated to the queen's stepson, the Prince of Viana. The following analysis examines how the documented works perpetuated, through fiction, an archetypal image of Juana, comparable to that of the wicked and evil stepmother, which is today refuted from the perspective of Queenship. Finally, it offers a reflection on the possible meanings of Juana's censorious representation in the first half of the 19th century, against the backdrop of the forging of the liberal State.

**Key Words:**

Juana Enríquez, Prince of Viana, Romanticism, narrative, stepmother archetype.

**Juana Enríquez y la tradición difamatoria**

Entre las damas castellanas que despuntaron en la procelosa política tardomedieval hispana brilla con luz propia Juana Enríquez (1425-1468). Miembro de la dinastía de los Trastámara, nieta de Juana de Mendoza, «la Rica Hembra de Guadalajara», e hija de Fradique, almirante de Castilla, Juana llegaría a ser reina en virtud de su enlace con Juan II de Navarra y luego de Aragón, así como madre del futuro Fernando el Católico. No obstante, pese a ese brillo, Juana resulta hoy un personaje algo esquivo, rodeado de cierta ambigüedad, y sobre el que pesa la sombra de la duda por dos razones esenciales: el papel que desempeñó en el largo y enconado conflicto entre su esposo y su hijastro, Carlos, príncipe de Viana, y su intervención en el destino de este último.

A Juana Enríquez se le han dedicado pocos estudios de enjuiciamiento; solo hay dos biografías, la de Carmen Muñoz Roca-Tallada (1945), abiertamente apologética, y la muy estimable y rigurosa de Nuria Coll (1953a, 1953b), quien, aunque se centra en su faceta de lugarteniente de Cataluña, ofrece un panorama muy valioso de la recepción e interpretación que tuvo su figura desde el siglo XV hasta el XX. Afortunadamente, en los últimos años la figura y la labor de Juana Enríquez se han observado desde una perspectiva renovada gracias a la *Queenship*,<sup>1</sup> que aborda las estrategias con las que las reinas ejercían su poder en la práctica, más allá de la construcción teórica que las moldeaba como espejos de conducta —dechados de discreción, prudencia, bondad, etc.—, madres ejemplares que debían asegurar la sucesión de la Corona y representantes ceremoniales de la monarquía. Es el caso de Gamero Igea (2015), Earenfight (2016) o Lledó Ruiz (2018).

No hay duda, por otra parte, de que los estudiosos que se han aproximado a la reina Juana han tenido que enfrentarse tanto a la escasez de evidencias documentales (Peláez Flores, 2020) como a una turbia y densa identidad narrativa solidificada siglo tras siglo. Y es que, ya en vida, y sobre todo a partir de la muerte del príncipe de Viana en 1461, su figura comenzó a sufrir la deturpación de sus partidarios y sus detractores. Los comentaristas aliados con la realeza se mostraron muy generosos con Juana, a la que pintaron, no sin cierta vaguedad e indefinición, bella y sabia, bondadosa y heroica (Coll, 1953a, 7-9); es muy probable, además, que Juan II y el infante Fernando impulsaran estas glosas laudatorias para legitimarla como reina (Lledó Ruiz, 2018: 110). Con todo, ya entonces se filtraron algunas acusaciones contra su padre quien habría sembrado la discordia entre el rey y Carlos de Viana, y comenzó a rumorearse que Juana mandó envenenar al príncipe y que su propia muerte, causada por un cáncer, no fue sino fruto del arrepentimiento (Coll, 1953a, 8-9).

Un siglo más tarde, Jerónimo Zurita ofrecía, en sus *Anales de la Corona de Aragón* (1562-1580), un relato que acabaría siendo

---

<sup>1</sup> O, en español, *reginalidad*, según la propuesta de Silleras Fernández (2003 y 2005-2006). Véase también Peláez Flores (2013) y Peláez Flores y Del Val Valdivieso (2015).

muy influyente en los historiadores posteriores. El aragonés sentó la desconfianza del príncipe de Viana hacia su madrastra, quien habría fomentado los celos entre padre e hijo, pero también el papel de mediadora de la reina para liberar a Carlos tras su detención en Lleida en diciembre de 1460. Zurita, además, expresó su admiración por la valentía de la reina en 1462, durante el sitio de Girona (Coll, 1953a, 9-12).

Con el paso del tiempo, fue cobrando cada vez más peso la idea de que Juana había sido la principal responsable de la desgracia de Carlos. En su *Histoire de Navarre* (1612), André Favyn se mostró especialmente virulento al retratarla como una dama arrogante y altiva que había usurpado el gobierno de Navarra a su hijastro. Destacó, además, la férrea vigilancia a la que lo habría sometido por considerarlo una amenaza para las aspiraciones del infante Fernando, y dio pábulo a la versión del asesinato urdido por Juana. Favyn, asimismo, fabuló con la leyenda del espectro de Carlos, sediento de venganza contra su madrastra, y con la atribución del cáncer de esta a sus actos criminales (Coll, 1953a, 15-16).<sup>2</sup>

A un siglo, el XVII, de claro signo vianista con excepciones ilustres como la de Baltasar Gracián,<sup>3</sup> le sucedió otro igualmente favorable a Carlos y adverso a la memoria de Juana Enríquez. Fue en el siglo XIX, sin embargo, cuando la figura de la reina cobró unos tintes decididamente sombríos. Por un lado, los nuevos aires nacionalistas avivaron en Cataluña el recuerdo de la detención del príncipe por orden de Juan II y la indignada oposición de las Cortes, que acabaron proclamando a Carlos primogénito y heredero, así como la memoria de la guerra civil catalana (1462-1472), inflamada por una fuerte reacción antidonjuanista. Por otro, el Romanticismo cultivó una imagen idealizada del príncipe de Viana, que hiperbolizaba su sensibilidad humanística, su pasión

---

<sup>2</sup> La primera alusión al ánimo en pena de Carlos aparece en una obra realista, *De las cosas memorables de España* (1530), de Lucio Marineo Sículo. El humanista siciliano atribuye la historia a un invento de los barceloneses para fomentar la discordia y la sublevación contra Juan II (Duran, 2004: 75).

<sup>3</sup> El aragonés «ensalza la colaboración de la reina en la obra de gobierno de su esposo, cuyas ausencias suplía como “resplandeciente luna”» (Coll, 1953a, 18).

por el estudio, la lectura y la traducción de los clásicos —Carlos había vertido del latín (no del griego) la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles—, su afición a las trovas, la amistad con Ausias March, etc. (Coll, 1953a, 21-22; Miranda Menacho, 2017). Los personajes de Juan II y su esposa adquirieron unos rasgos acusadamente péfidos y despóticos, mientras que, no menos importante, el de la madre de Carlos, Blanca de Navarra, se revestía de dulzura, candor y pasividad, y era despojada de su larga experiencia política en Sicilia y Navarra (Ramírez Vaquero, 1999).

En concreto, la historiografía romántica retrató a doña Juana como una mujer altiva y arrogante, como una intrusa en Navarra y Aragón presta a enredar con sus malas artes a Juan II, y ebria de una ambición insaciable dirigida a entronizar a su hijo, el infante Fernando. Más allá de la influyente biografía que dedicó Manuel José Quintana al príncipe de Viana en el primer volumen de sus *Vidas de hombres célebres* (1807), a la que habré de referirme luego, es muy elocuente el corpus catalán de la primera mitad del XIX, el constituido por las obras de Próspero de Bofarull y Mascaró, Juan Codina, Andrés Avelino Pi y Arimón o Antonio de Bofarull, en el que Juana aparece como una influencia siniestra, una criatura ladina e hipócrita que no tiene empacho en engañar a su esposo para provocar la caída del príncipe; a la vez, no obstante, los autores reconocen su bravura y sagacidad, así como sus dotes para entender los entresijos de la guerra y la diplomacia, habilidades todas ellas asociadas con una mente *viril*.<sup>4</sup>

Entre sus detractores más tenaces se cuenta Luis Cutchet, quien, en su *Cataluña vindicada* (1858), se ensaña con los reyes, sobre todo con Juana, a la que insulta sin cortapisas,<sup>5</sup> animaliza («loba que tan admirablemente sabía disfrazarse de corderita») y, de manera muy significativa, tacha de «eterno modelo de madrastras»

---

<sup>4</sup> A este tópico ya habían recurrido el humanista siciliano Lucio Maríneo Sículo, propagandista de los Reyes Católicos, o Jerónimo Zurita (Coll, 1953a: 9).

<sup>5</sup> Así, la llama «desentrañada» (Cutchet, 1858, 30) o «tirano-hembra»: «Alguna serenidad nos ha dado Dios para mirar frente a frente a hombres-tigres con mando o sin él, pero un tirano-hembra nos causa una repugnancia extraordinaria. Esto es más cosa de instinto que de reflexión. Nos sucede con esto lo que con las serpientes; no es su disección un trabajo que nos halague» (Cutchet, 1858, 248).

(Cutchet, 1858, 57, 117). No parece necesario abundar en la conexión directa que establece el autor entre Juana y la imagen hegemónica de la madrastra en el imaginario popular, denotada de manera abiertamente negativa.<sup>6</sup> Fieles a esta tradición, las ficciones de la época establecerán una relación abiertamente arquetípica entre Juana Enríquez y la figura diabólica de la madrastra.

### **Carlos de Viana y Juana Enríquez, personajes románticos**

La literatura romántica bebe directamente de esta corriente difamatoria que solo comenzaría a experimentar una tímida corrección a finales del Ochocientos con la obra de Georges Desdevises du Dezert (*Don Carlos D'Aragon: Prince de Viane*, 1899), en absoluto complaciente con la reina, pero más riguroso y templado que sus predecesores decimónicos. En los textos literarios concebidos bajo el ascendiente romántico, la figura de Juana Enríquez aparece deformada desde unos presupuestos maniqueos, deudores, asimismo, de una marcada tradición misógina.

Hay que señalar, no obstante, que, en las primeras décadas del XIX y a lo largo de todo el siglo en general, las obras tituladas con el nombre de Juana Enríquez brillan por su ausencia. Para dar con la reina, es necesario acudir a las obras que protagonizó su hijastro: los cinco romances reunidos bajo el título *El príncipe de Viana. Octubre del año de 1452* en *El Artista* (1835) y firmados por E. B. D. B; la breve pieza «El prisionero. El príncipe don Carlos de Viana», del conde de Fabraquer, en el *Museo de las Familias* (1858); y dos novelas históricas, ambas tituladas *El príncipe de Viana*: una firmada por Álgar Méndez de Ribera, aparecida en 1858 y reimpresa en 1861; y otra de Gregorio Amado Larrosa, recogida en los *Crímenes célebres españoles* (1859) de Manuel Angelón.

A estas obras cabe agregar *Doña Blanca de Navarra* (1847), la popularísima novela histórica de Francisco Navarro Villoslada, en la que la reina solo merece una mención escueta pero muy

---

<sup>6</sup> Sobre las raíces míticas del personaje de la madrastra malvada, puede verse Watson (1995); sobre sus manifestaciones en el folklóre y la cultura popular, Warner (1991, 1995) y Lindenauer (2014).

expresiva: en complicidad con Leonor, condesa de Foix, Juana («la «segunda y execrable esposa» de Juan II) envenena a Carlos de Viana (Navarro Villoslada, 1847: 52, 412). También son fundamentales *El príncipe de Viana. Drama trágico en cuatro actos y en verso*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, estrenado y publicado en 1844 y reeditado, con diversas variantes, en 1869; y *Ausias March. Drama en cuatro actos* (1858), de Víctor Balaguer. En esta obra, que escenifica el conflicto catalán, Juana, casi omnipresente, desempeña el papel de villana.

Es evidente la diversidad genérica de este corpus, desde el romance hasta la tragedia, pasando por el relato histórico con inflexiones folletinescas, géneros muy queridos todos ellos por los románticos. También lo son su desigual excelencia literaria y su disparidad autorial: junto a autores del prestigio de Gertrudis Gómez de Avellaneda, hallamos a otros que, como el aragonés Gregorio Amado Larrosa, formaron parte sin pena ni gloria del rico humus periodístico y teatral del Ochocientos para caer después en el olvido,<sup>7</sup> o incluso a alguno, Álvarez Méndez de Ribera, de quien no he podido hallar noticias.<sup>8</sup> Más populares son, por la huella y extensión de su actividad política y cultural, los nombres del jurista José Muñoz Maldonado, director del *Semanario Pintoresco Español* y *El Museo de las Familias*, conde de Fabraquer por obra y gracia de Isabel II, así como ministro del Tribunal Supremo de Guerra y Marina; y el prolífico Víctor Balaguer, figura destacada de la Renaixença y posteriormente ministro de Ultramar y Fomento. Bajo la firma E. B. D. B., en fin, se oculta el navarro Joaquín Ignacio Mencos y Manso de Zúñiga, barón de Bigüezal y conde de

---

<sup>7</sup> Es difícil hallar noticias de este autor, más allá de sus colaboraciones en prensa, su labor en el *Diario de Barcelona*, su escasa obra dramática o los capítulos que firmó en los *Crímenes célebres españoles* dirigidos por Manuel Angelón. Puede verse una escuetísima semblanza de Amado Larrosa en el pequeño homenaje que le tributó Víctor Balaguer (1896).

<sup>8</sup> El hecho de Méndez de Ribera imprimiera su novela con el librero y editor Salvador Manero sugiere que, quizá, perteneciera al círculo de Víctor Balaguer, quien también publicó con Manero su *Ausias March*, los volúmenes anuales de los Jocs Florals y otras obras. Manero, editor ecléctico, fue uno de los firmantes del memorial contra la Ley Nocedal de 1857, que imponía la censura previa de las novelas y obras de teatro (Llanas, 2004, 35, 104, 108; Alonso, 2010, 72, 159).

Guenduláin, gentilhomme de Isabel II y senador vitalicio durante su reinado y los primeros años de la Restauración borbónica.<sup>9</sup>

¿Por qué estos autores eligieron a Carlos como personaje literario? ¿Y por qué, sin excepción, ambientaron las obras en los últimos años de su vida, entre 1450 y 1461? No hay duda de que la historia de resonancias míticas del príncipe malogrado, prisionero de su padre y su madrastra hasta en dos ocasiones, despojado de sus derechos sucesorios y fallecido prematuramente, a los cuarenta años, se ajustaba como un guante a los códigos estéticos y temáticos del Romanticismo. Además, para quienes secundaban la agenda liberal, debía de resultar muy atrayente la reivindicación popular de la que fue objeto don Carlos; a ojos de los vianistas navarros, Juan II había atropellado los derechos sucesorios del príncipe,<sup>10</sup> y en Cataluña las Cortes lo reclamaron como primogénito y legítimo heredero. En ambos casos, el príncipe de Viana fue una suerte de instrumento para dirimir las luchas de poder entre fuerzas diversas, las familias rivales de Agramont (partidaria de Juan) y Beaumont (que abrazaría la causa vianista) en Navarra, y las de las instituciones catalanas contra la autoridad real. No obstante, los entresijos políticos sobre todo atrajeron a los autores románticos como trasfondo histórico y estrategia narrativa y argumental. Si estos ubicaron la acción de sus obras en el período mencionado, desde el momento en que se recrudeció el conflicto del príncipe con su padre y hasta su muerte en apariencia sospechosa, fue por las posibilidades dramáticas que encerraba y,

---

<sup>9</sup> Mariano Roca de Togores (1882, 18) confirmó la autoría de los romances publicados en *El Artista*. Ya en el siglo XX, han dado fe de ella Azcona y Díaz de Rada (1941, 76) y Mata Induráin (1999, 240), aunque este sitúa la primera impresión de los poemas en 1880. Por otra parte, la firma E.B.D.B. acompañaría el poema «Para el álbum de una señorita angloamericana» en el *Semanario Pintoresco Español* el 24 de febrero de 1839 (véase Simón Díaz, 1946b, 80, aunque da un número erróneo de publicación); afirma Roca de Togores (1882, 28-32) que Mencos le envió este poema desde Pau en 1838.

<sup>10</sup> El origen del conflicto se halla en el testamento de Blanca de Navarra: nombró a Carlos su heredero universal, pero precisó que, para subir al trono, este debía contar con la aprobación del padre. Parte de la historiografía tradicional interpretó esta cláusula como una prueba de que la reina sabía de la incapacidad de su hijo para reinar. Véase, para contrastar esta lectura, Ramírez Vaquero (1999, 337-338) y Miranda Menacho (2017, 101-103).

como intentaré dilucidar más adelante, por su valor alegórico en el marco cultural y sociopolítico de la época.

Por otro lado, no deja de ser curioso que, bajo el auspicio del Romanticismo, los escritores optaran por una vía netamente mimética y desecharan las derivaciones legendario-fantásticas de la biografía del príncipe de Viana, como la superchería, ya citada, del espectro ávido de venganza, recogida con ánimo crítico por Modesto Lafuente y recordada por Pedro de Madrazo en 1886.<sup>11</sup> Tampoco explotaron los autores las ramificaciones maravilloso-cristianas de la biografía del príncipe, a quien los barceloneses comenzaron a rendir culto con su cadáver aún caliente. Le atribuyeron toda suerte de milagros y Carlos devino objeto de la canonización popular: *Sanct Karles*, lo llamaría el *Dietari de la Generalitat* (Duran, 2004: 72); al cuerpo incluso le acabarían amputando un brazo y una pierna a modo de reliquias.<sup>12</sup> En las obras literarias, particularmente las de Gómez de Avellaneda, Balaguer y Amado Larrosa, hallamos concesiones atmosféricas y escenográficas a la tradición gótica —presencias fantasmales que no son sino mujeres de carne y hueso, tétricas mazmorras

---

<sup>11</sup> «No se pacificaron los catalanes, entre quienes cundía la voz de que el alma del príncipe de Viana andaba de noche por las calles de Barcelona pidiendo venganza contra la reina doña Juana, su madrastra, y hubo allí sangrienta y prolongada guerra, llegando los barceloneses a declarar al rey don Juan enemigo de la patria y opresor de sus vasallos [...]» (Madrazo, 1886, LXVII). Años antes, Modesto Lafuente la había recogido en su *Historia general de España* (parte segunda, III, XXIX): «Agregose a esto que el pueblo de Barcelona [...] comenzó a divulgar que se había visto circular por las calles de la ciudad la sombra del príncipe Carlos, pidiendo venganza contra sus desnaturalizados asesinos; referíanse prodigios y se contaban milagros que hacía su sepulcro, y llegaron a reverenciarle por santo, como si le hubiera canonizado la iglesia. Los hombres políticos explotaban esta predisposición del pueblo contra los causadores de las desgracias de su amado príncipe [...]».

<sup>12</sup> Este culto popular, que se atenuaría y disolvería con el paso del tiempo, fue fruto de la propaganda política antidonjuanista, desplegada para soliviantar al pueblo catalán contra los reyes, si bien en él también mediaron las necesidades espirituales del pueblo, sus anhelos de hallar un ejemplo de virtud, bondad, etc. (Miranda Menacho, 2017, 364). En marzo de 1564 los diputados catalanes iniciaron las gestiones oportunas para canonizar a Carlos, pero Pío II desdeñó los milagros (y sus derivaciones políticas) como un «deliri fanàtic» (Duran, 2004: 74; Sesma Muñoz, 2024: 47).

subterráneas, pasadizos secretos en los palacios más insospechados—, así como recursos folletinescos —los personajes estereotipados, sobre todo en Amado Larrosa, los giros argumentales inverosímiles, el recurso a lo lacrimógeno—, pero en ningún caso hallamos concesiones a la panoplia fantástica legada por la tradición popular.

### La versión de Manuel José Quintana...

La elusión de las vías no miméticas bien pudo deberse a un prurito mimético e historicista. Casi todos los autores, si no todos, tuvieron muy presente la biografía que, en 1807, había consagrado Manuel José Quintana al príncipe de Viana. En la carta a los «Señores editores del *Artista*» que precedía a sus romances, E. B. D. B. (Joaquín Ignacio Mencos) explicaba que había encontrado la inspiración para escribirlos en un artículo sobre el palacio de Tafalla impreso en un número anterior de la revista (en concreto, el 12). El palacio, erigido por orden de Carlos III el Noble, le había hecho pensar en su nieto, Carlos de Viana, «tan conocido del público merced a la pluma elegante de un biógrafo de nuestros días». Mencos debía de referirse a Quintana, quien poco antes había reimpresso el primer tomo de sus *Vidas de españoles célebres*, en el que aparecía la semblanza de Carlos (Librería de B. Cormon y Blanc, París, 1827), y publicado el segundo (1830) y el tercero (1833).<sup>13</sup> Es seguro, asimismo, que Gómez de Avellaneda tuvo en cuenta la semblanza del poeta madrileño, puesto que le dedicó su drama (en 1869 sustituiría esta dedicatoria por otra, más extensa y explicativa, a Fernán Caballero) y a ambos les unía una buena amistad.<sup>14</sup> Tampoco cabe dudar de lo importante que fue la

---

<sup>13</sup> Mencos, además, había conocido a Quintana en su juventud gracias a Alberto Lista, su maestro (<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/30593-joaquin-ignacio-mencos-y-manso-de-zuniga>).

<sup>14</sup> Gómez de Avellaneda leyó unos versos en su honor durante la coronación de Quintana como poeta por parte de Isabel II (1855); así la representa el cuadro de Luis López (1859). De entre las referencias de la autora a Quintana, solo mencionaré una: los versos que compuso a su muerte, que «fueron improvisados y recitados por la autora en el cementerio donde se daba sepultura al gran poeta,

semblanza de Quintana para Víctor Balaguer, quien, en la «Reseña histórica» y las «Notas» que flanqueaban su drama, citó al autor como autoridad incontestable.

Entre los *españoles célebres* que escogió Quintana en 1807, se diría que el príncipe de Viana es la nota discordante. Carlos, a diferencia de Rodrigo Díaz de Vivar, Guzmán el Bueno, Roger de Lauria o el Gran Capitán, no se significó por un desempeño glorioso en el campo de batalla; tampoco despuntó por sus dotes políticas. En el «Prólogo», Quintana explica que lo eligió por ser

tan interesante por su carácter, su instrucción y sus talentos; tan digno de compasión por sus desgracias, y que reúne en su destino a la majestad y esperanzas de un nacimiento real el ejemplo y la lástima de un particular injustamente perseguido y bárbaramente sacrificado (Quintana, 1807, s. p.)

Del vivo interés que sentía Quintana por Carlos dan fe sus lecturas<sup>15</sup> y la redacción de un drama, *El príncipe de Viana*, que, desgraciadamente, no se conservó (Dérozier, 1978, 83). En consonancia con la tradición vianista, Quintana retrató al rey en términos poco halagüeños; así, su enlace con Juana Enríquez se gestó «después de hacer en la corte de Castilla el papel de un cortesano intrigante, buscaba la hija de un particular en apoyo de sus pequeñas miras y de su ambición subalterna» (Quintana, 1807, 140). Los manejos de Juan en la liga de los grandes de Castilla contra el gobierno de Enrique IV también son juzgados con dureza:

miserable achaque de hombre, no contentarse con tantos dominios y señoríos como tenía, y aspirar a revolver todavía el

---

con cuya amistad se honraba» (Gómez de Avellaneda, 1869, 304). Sobre estos y otros episodios de la relación de ambos, véase Ezama (399-401).

<sup>15</sup> Véase la nota a pie de página en la que proporciona sus fuentes: «Zurita; Aleson, continuación de los *Anales de Navarra* de Morel; Mariana; *Historia de Poblet*; *Crónicas de Don Juan II y Don Enrique IV de Castilla*; Nicolás Antonio; Varios manuscritos auténticos del tiempo comunicados al autor» (Quintana, 1807, 135).

dominio ajeno, para poseer lo que por sus turbulencias y agitaciones había perdido (Quintana, 1807, 176).

fuera de sus talentos militares, no puede ser considerado sino como un hombre faccioso y turbulento, que ni de particular ni de rey tuvo ni dio sosiego (Quintana, 1807, 196).

En cuanto a la reina, Quintana destaca cómo sus maneras, ajenas a las esperables en una mujer, no hicieron sino convertir «las centellas de descontento» de los navarros en la «fuerza de un volcán» que acabó erupcionando:

Los modales de la reina, que, en vez de ganarse las voluntades con la afabilidad y dulzura propias de su sexo, afectaba una arrogancia y un imperio siempre odioso, pero más a ánimos descontentos, acabaron de apurar la paciencia y soplaron la llama de la sedición (Quintana, 1807, 142-143).

Al margen de otras pinceladas negativas,<sup>16</sup> es elocuente el reparto de responsabilidades entre Juan y Juana:

El rey tenía ya apagado todo cariño hacia su hijo: entregado enteramente a su mujer, no veía sino por ella y para ella; la reina aborrecía personalmente al príncipe: el interés de su hijo le aconsejaba su pérdida; y su corazón, ardiente y perverso, no desdeñaba medio ninguno de conseguirla (Quintana, 1807, 174-175).

A sus ojos ambos son responsables, sí, pero más aún la reina porque, mujer de corazón «ardiente y perverso» y nulos escrúpulos, obnubiló al monarca. También, es importante subrayarlo, Quintana recalca el intenso odio que sentía Juana por su hijastro y cómo deseaba «su pérdida» (su daño, su perjuicio) para beneficiar al infante Fernando. Niega que la reina mediara en

---

<sup>16</sup> Quintana sostenía que el príncipe de Viana se había dolido ante su tío, el rey de Aragón, de la intrusión ofensiva de Juana en el gobierno de Navarra y de que esta se negara a entrevistarse a solas con él (Quintana, 1807, 159, 174).

la liberación del príncipe («Ella se hizo este honor en la carta [...]»; Quintana, 1807, 185) y pone en entredicho la honestidad de sus gestos ante el féretro del hijastro:

La reina, o por ceremonia o por complacencia, fue a ver con sus damas la capilla donde estaba el cadáver del príncipe y, llegando a él, hizo encima una cruz y la besó. Si el Príncipe hubiera hecho milagros, como sus parciales querían, debió entonces, con alguna demostración, repeler de sí aquel obsequio, que por quien le daba, y al tiempo que se hacía, era un verdadero y escandaloso sacrilegio.

En contraste con el esbozo censorio de Juana, la etopeya de su hijastro entronca con el mito del príncipe humanista. Carlos, escribe Quintana, había contado con la mejor educación y, de costumbres pacíficas, vivía entregado al estudio no por ociosidad, sino «para instruirse en aquella parte de la sabiduría sin la cual los estados no pueden ser bien fundados ni instituidos» (Quintana, 1807, 197); heredero de la liberalidad de su madre y muy querido por el pueblo, «acabó desgraciadamente, luchando por su existencia, aborrecido y perseguido de su padre, y despojado de lo que era suyo». Pudo encontrar consuelo, no obstante, en la lectura e imitación de los clásicos, así como en las trovas que componía y «solía cantar a la vihuela con gracia y expresión» (Quintana, 1807, 198).

Quintana escribió otros dos pasajes reveladores sobre la reina. El primero atañe a sus gustos y costumbres:

y es de ver en los monumentos de aquel tiempo la extrañeza que causaba en los procuradores del príncipe el lujo, la riqueza y la extravagancia que ostentaban las damas castellanas. Acostumbrados a la modestia con que se habían presentado siempre la reina doña Blanca y la princesa Ana de Clévès, mujer del príncipe, no podían menos de admirar la locura de las damas que acompañaban a la reina de Castilla (Quintana, 1807, 166-167).

El segundo versa sobre la hipótesis del envenenamiento. Poco después de la muerte del príncipe, falleció su repostero, lo que dio pábulo a los rumores de que ambos habían muerto envenenados por unas pastillas que le sirvieron a Carlos en el castillo de Morella. La reina permitió que abrieran el cadáver del repostero y los pulmones aparecieron podridos, como había sucedido con los del príncipe. Según Quintana, estas señales, unidas a «los furores de la madrastra y sus condescendencias después que [el príncipe] logró la libertad», provocaron la rebelión abierta de los catalanes contra el rey, unos estragos que se alargarían diez años (Quintana, 1807, 200-201).

El poeta no niega la voz a quienes rechazaron tempranamente la historia del veneno: los «cronistas más antiguos de Castilla», explica, sostenían que el príncipe murió de perlesía y lo demás no era sino «una fábula, como la de «los milagros y la de la aparición del alma del muerto pidiendo venganza contra su madrastra, que, dicen ellos, fueron inventadas para alterar pueblos y fomentar la sedición» (Quintana, 1807, 201-202). No obstante, matiza que los cronistas «eran pagados por el rey Fernando el Católico, que fue el que sacó partido de la ruina de Carlos». Y no solo eso:

por otra parte, el rencor de la reina, la ambición de que reinase su hijo; el enojo del padre, la rabia de tener que soltarle de la prisión a los clamores de los pueblos indignados; el no haber tenido día ninguno bueno en su salud después que salió del castillo de Morella; la costumbre que aquel tiempo hacía de esta alevosía infame; la muerte del repostero igual a la de su amo, todas son circunstancias que inclinan mucho a creer a la acusación; y si a ellas se añade la manera bárbara con que el rey trató a la princesa doña Blanca su hermana, toman el carácter de una evidencia casi completa (Quintana, 1807, 202).

### **... y la de la historiografía actual**

La historiografía actual, despojada de toda rémora romántica, ofrece una perspectiva bien distinta de Carlos y de los

monarcas, especialmente de Juana. Tanto Muñoz Roca-Tallada (1945) como Coll (1953a, 1953b), Miranda Menacho (2017) o Sesma Muñoz (2024) demuestran que Juana Enríquez fue un personaje injustamente tratado. Una vez liberada del sambenito de madrastra perversa y maquinadora, la reina se revela en los estudios recientes como una mediadora hábil y perseverante que promovió la liberación de su hijastro, al que le unía una relación más cercana y apacible de lo que dicta el discurso vianista. Por supuesto, sería ingenuo creer que Juana, mujer inteligente y decidida, miembro orgulloso de una familia castellana inmersa en las encarnizadas luchas de poder de la época (las disputas de los infantes de Aragón con Álvaro de Luna, etc.) y madre del infante Fernando, no tenía sus propios intereses ni la voluntad de intervenir en el curso de los hechos: es evidente que contaba con una agenda política propia (Gamero Igea, 2015). Cosa distinta es, sin embargo, mantener que Juan II devino un títere en sus manos y que, en consecuencia, apenas tuvo parte en la desgracia del príncipe de Viana.

Juan II fue, en palabras de Ramírez Vaquero, «la personalidad sin duda más arrolladora del siglo XV peninsular y una de las más singulares de todo el Occidente europeo»,

un hombre incombustible, de una vitalidad desbordante y una actividad incesante de punta a punta de la Península, dotado de una mente privilegiada que maneja siempre todos los hilos a su alcance (Ramírez Vaquero, 1999, 2).

Resulta difícil creer que el rey, curtido en numerosos frentes, doblegara su voluntad frente a la de su esposa. Más verosímil es observar a la pareja como un equipo de trabajo bien coordinado, que compartía intereses y repartía cabalmente sus funciones. Juana asumió las negociaciones de la liberación de Carlos no porque ella misma se arrogara semejante rol o quisiera tener campo libre para sus tejemanejes, sino porque Juan II estaba centrado en Castilla, eterno centro de sus preocupaciones, y porque el papel de mediadora era una atribución de las reinas

europas medievales, madres de todos los súbditos y dotadas por naturaleza para ejercitar una suerte de intercesión mariana.<sup>17</sup>

En cuanto a la relación de Juana con su hijastro, no es baladí que el príncipe elogiara a su madrastra ante los embajadores catalanes, el 28 de enero de 1461, con motivo de su segunda detención,

alabando el buen comportamiento demostrado por la reina durante su cautiverio, pues había suplicado en todo momento a Juan II la liberación de su hijo. El príncipe estaba muy agradecido por su intercesión y confiaba en los buenos resultados de las embajadas (Miranda Menacho, 2017, 262).

Mucho antes de que Juan y Juana contrajeran matrimonio (en 1447, tras tres años esperando una dispensa por consanguinidad), los pilares de la relación paternofamiliar eran ya defectuosos. Más allá del temperamento de padre e hijo, tan distintos, el monarca fue un padre ausente. A la muerte de Blanca de Navarra, cuando Carlos tenía veinte años, eran dos desconocidos el uno para el otro (Sesma Muñoz, 2024: 32).<sup>18</sup> A Juan le resultó imposible integrar a Carlos en su idea de familia y Carlos, a su vez, nunca buscó su ayuda ni aceptó sus ofrecimientos; bien al contrario, recurrió a vías alternativas, en ocasiones humillantes para el rey. Por ejemplo, negoció con su tío Enrique IV de Castilla, a espaldas de Juan, la boda con la infanta Isabel. De acuerdo con las enseñanzas de su propio padre, Fernando I, Juan concebía la familia como un «bloque compacto al mando del jefe, cada uno con una función, contribuyendo a ayudar al conjunto» (Sesma Álvarez, 2024, 32), y, cuando Carlos se rebeló

---

<sup>17</sup> Esta atribución, ya sea en el caso de las reinas en general, ya en el de Juana en particular, está documentada en Coll (1953a, 300), Pélaez Flores (2017, 200-208), Miranda Menacho (2017, 86-87) y Lledó Ruiz (2018, 108). Además, Gamero Igea (2015, 39-40) apunta que, así como Juan II a veces parecía actuar movido por la rabia y la impulsividad, la reina, más templada, fue capaz de llevar a buen puerto la reconciliación.

<sup>18</sup> Valga como ejemplo una anécdota significativa: a la muerte de Inés de Clèves en 1448, esposa de Carlos durante diez años, el rey ni siquiera escribió a su hijo para enviarle sus condolencias (Miranda Menacho, 2017, 125).

contra él, tuvo que sentirse traicionado. La relación del monarca con su hijo Fernando fue, sin embargo, muy diferente, cimentada desde el nacimiento del infante en unos lazos afectivos muy estrechos y compartidos con Juana (Sesma Muñoz, 2024, 33).<sup>19</sup>

El pasaje de Quintana sobre la opulencia que tanto gustaba a la reina Juana presenta, por otro lado, alguna incongruencia. Sorprende que los procuradores del príncipe se escandalizaran por ese supuesto lujo desmedido cuando Carlos se había criado en el palacio de Olite, corte regia de Navarra, que su abuelo había mandado diseñar y guarnecer a la manera de las suntuosas cortes francesas. Al lujo de los murales, los tapices, etc., se le sumaban los grandes jardines y un zoo, así como la compañía de los poetas, músicos y juglares que congregó Carlos III a su alrededor (Miranda Menacho, 2017: 43-46). La esposa del príncipe, Inés de Clévès, también sentía predilección por el lujo; durante sus diez años de matrimonio, la pareja no reparó en gastos para fiestas, banquetes, vestidos y pieles, joyas y otro tipo de desembolsos suntuarios (Lacarra, 2000, 229; Miranda Menacho, 2017, 122-123).

Esta vida ostentosa y regalada enlaza con la relativa pasividad que mostró el príncipe a la hora de asumir responsabilidades políticas. Carlos podría haber reclamado el título de rey o, cuando menos, negociar con su padre la aprobación del nombramiento, pero dejó pasar los años mientras vivía entre lujos y sin apenas obligaciones. El rumbo de las cosas solo comenzó a cambiar cuando Juana Enríquez, enviada por el monarca, asumió la lugartenencia del reino. Hay que recordar, además, la instrumentalización de la que fue objeto Carlos tanto por parte de los nobles navarros, con sus rencillas enconadas, como por la de las instituciones catalanas. Para estas, el príncipe, con sus carencias políticas, no parecía ser ningún obstáculo ni problema, mientras que la reina sí podía serlo; de ahí, en parte, que nunca triunfara su papel de «nueva madre» del príncipe (Gameró Igea, 2015, 40).<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Véase como ejemplo la carta dirigida por el rey a la reina recogida por Coll (1953b, 359) y comentada por Sesma Muñoz (2024, 33).

<sup>20</sup> Sesma Muñoz (2024, 44-45) constata que, pese al reconocimiento de su primogenitura y el calor popular del que gozó Carlos en el principado, su poder efectivo fue muy escaso. Los representantes catalanes, que ya lo habían apartado

En cuanto a la muerte de Carlos, quizá sea justo reconocer que, a principios del siglo XIX, Quintana podía tener razones para considerar verosímil la historia.<sup>21</sup> Sea como fuere, hoy ningún historiador da crédito a la trama de la conspiración y el envenenamiento, nacida a la vez que la leyenda de la santidad de Carlos y, como esta, guiada por una intención política (Duran, 2004, 72-77). Además, el tiempo transcurrido entre la estancia del príncipe en Morella (principios de marzo de 1461) y su muerte (finales de septiembre) convierte la historia en descabellada. El príncipe sufría problemas de salud desde hacía tiempo; no fue una pastilla la que lo arrastró a la tumba, sino la tuberculosis.

En las páginas que siguen, estudiaré cómo recrearon los textos narrativos del Romanticismo la figura de Juana Enríquez. Comenzaré por los romances de Mencos y Manso de Zúñiga y el relato del conde de Fabraquer; en ellos se pone de manifiesto el vínculo indisoluble que unía a Carlos y a su madrastra en el imaginario romántico y cómo incluso las obras más breves y sin apenas desarrollo argumental enjuiciaron y caracterizaron moralmente, aunque fuera a través de escuetas pinceladas descriptivas, a Juana Enríquez. En segundo lugar, me ocuparé de las novelas históricas de Méndez de Ribera y Amadeo Larrosa; en ellas, la reina piensa, habla y actúa, pero, antes incluso de que el lector pueda verla en acción, aparece ya encasillada como némesis del príncipe de Viana por los narradores. En cuanto a los dramas de Gómez de Avellaneda y Balaguer, ambos son merecedores, a causa de su particularidad genérica, su riqueza y complejidad (sobre todo el primero), de un estudio específico. Por el momento, bastará con señalar aquí que su representación de Juana no se aparta ni un ápice de la acostumbrada tradición censoria.

---

de las negociaciones de Villafranca, ignoraron sus propuestas y las de sus consejeros. Una vez nombrado lugarteniente, siguió sin contar con la confianza de los barones catalanes, algo que le afligió sobremanera en la última etapa de su enfermedad.

<sup>21</sup> Así lo apunta Gamero Igea (2015, 36), quien, si bien subraya lo simplista que resulta reducir a Juana al arquetipo de «madrastra malvada», sostiene que en aquel contexto era posible creer que la reina había envenenado a Carlos.

### El prisionero y «la fembra que de Castilla nos vino»

En consonancia con el estilo trovador que tanta fortuna hizo en la década de 1830 (Romero Tobar, 1994, 229-230), los romances de Mencos y Manso de Zúñiga ofrecen una visión tipificada y sentimental de la Edad Media que se condensa en la figura cautiva del príncipe de Viana: apenas han pasado veinte horas desde la derrota en Aibar y, prisionero en el palacio de Tafalla, se duele de su reclusión.

Hay en los versos dos alusiones a Juana Enríquez. La primera está puesta en boca de Carlos, quien interpela al padre ausente:

-En menguada hora, -exclamaba-,  
engendrasteis este fijo,  
para fartarlo de males,  
humillarlo, e perseguirlo.  
Non sois vos, don Juan; la fembra  
que de Castilla nos vino,  
fasta quitarme la vida  
non habrá el sueño tranquilo.  
(E.B.D.B., 1835: 222)

El reproche del príncipe al padre queda atenuado por la responsabilidad de la madrastra, obstinada en arrebatarle la vida. Asimismo, el epíteto con el que se refiere Carlos a la reina subraya su procedencia extranjera, una condición esta, la de intrusa en el Reino de Navarra primero (y en el Reino de Aragón después), que surca todo el corpus literario.

La segunda referencia a Juana la hace «Brianda la bella», la amante del príncipe y madre de sus hijos,<sup>22</sup> que soborna al alcaide

---

<sup>22</sup> La presencia de Brianda en el corpus literario del Romanticismo merecería un estudio aparte. Brianda de Vega, y no *de Vaca*, como aparece en los textos tradicionales, fue amante de Carlos y madre de uno de sus hijos, Felipe de Aragón y Navarra, conde de Beaufort. Cuando el príncipe estaba enfermo de muerte, sus partidarios le instaron a que se casara con Brianda para legitimar a

para pasar una hora clandestina con el cautivo. Encarnación de un atisbo de esperanza, Brianda hace hincapié, no obstante, en el deseo de la reina de apoderarse del reino de Navarra y en el obstáculo que suponen su hijastro y el rey de Nápoles y Aragón, favorable a Carlos:

Mas non tiene a vuestro lado  
mi querer complido gozo,  
que ese padre es falso e crudo,  
et de intentos ponzoinosos.  
Mucho estima vuestro regno  
la de Enríquez, e es dubdoso  
su regnar seyendo vivo  
vos, e vivo don Alfonso.  
(E.B.D.B., 1835: 224)

Los romances componen un cuadro casi estático, concentrado en una atmósfera y un estado emocional de tristeza y melancolía, y dan fe del esfuerzo de Mencos y Manso de Zúñiga por reproducir el lenguaje y los aspectos materiales de una Baja Edad Media vecindada ya con la Edad Moderna.<sup>23</sup>

Por su parte, «El prisionero. El príncipe don Carlos de Viana», del conde de Fabraquer, comienza con una estampa del «cautivo doncel» en el Palacio de la Aljafería (Carlos pasó allí su último año de prisión) y continúa esbozando las circunstancias que lo llevaron allí, da fe de su liberación y concluye con su muerte. Este híbrido de relato y semblanza biográfica incurre en varias licencias que solo pueden explicarse por el afán de Fabraquer de hacer más dramática la desgracia del príncipe y movilizar la compasión del lector. Una de ellas es la orfandad de Carlos,

---

Felipe y evitar que la sucesión recayera en Fernando, propuesta que él rehusó (Coll, 1974; Miranda Menacho, 2011, 503-512).

<sup>23</sup> «Todo es en ellos histórico y efectivo», afirma el autor en la carta precedente. Incluso justifica la visita sobrevenida de Brianda al príncipe: «aunque ideal, es más que verosímil en el grado de sus conocidas relaciones» (E.D.D.B., 1835, 121). Pese a su prurito historicista, el autor erró en un dato elemental: el príncipe fue hecho prisionero en la batalla de Aibar el 23 de octubre de 1451, no en 1452 como reza el título bajo el que se agrupan los romances.

acaecida según el narrador en su niñez, cuando, en verdad, el príncipe tenía veinte años a la muerte de Blanca de Navarra (1441). Otra, la relación amorosa de Carlos e Isabel de Castilla: Muñoz Maldonado fabula con unos amores tan ardientes como apócrifos (Isabel apenas contaba diez años por aquel entonces) y elude las razones políticas por las que el de Viana intentó obstinadamente, para enfado de su padre, casarse con la infanta.

El autor achaca a Juana Enríquez toda la responsabilidad del infortunio de Carlos. En el texto, que apenas ocupa tres columnas del *Museo de las Familias*, a Juana se la nombra *madrastra* hasta en once ocasiones. No hay duda de la dimensión arquetípica que cobra aquí la condición de madastra, ni tampoco del contraste que se establece entre la castellana y Blanca de Navarra:

Aquel joven había perdido desde muy niño a su madre, y al perderla había tenido la desgracia de que, olvidando su padre a aquella princesa tan hermosa, que era el ídolo de sus pueblos, hubiese contraído segundo matrimonio con una mujer altiva, orgullosa, doña Juana, hija del almirante de Castilla.

Creció aquel príncipe lejos del regazo materno, entregado al poder de una madrastra; y aquella madrastra veía en él al señor de la corona de Navarra [...]. Así que comenzó contra él una serie de persecuciones que los pueblos no miraron con indiferencia (Muñoz Maldonado, 1858a, 118).

La Juana de Fabraquer es ambiciosa y manipuladora, por cuanto siembra la discordia entre padre e hijo hasta dominar por completo al monarca. Y es también implacable, pues no se conforma con la prisión del hijastro:

era preciso que dejase de existir para ver tranquila a su marido llevar el título de rey de Navarra, y para que este pudiese trasmitirse después al hijo que había tenido en este su segundo

matrimonio: quiso que la cabeza del inocente doncel cayese como la de un rebelde (1858a, 118).<sup>24</sup>

La reina, «mujer indigna y cruel» que ha tiranizado a navarros y catalanes, es, por añadidura, la única responsable de que el enlace matrimonial de Carlos con Isabel no llegara a buen puerto. Juan II sí dio su consentimiento,

pero la cruel madrastra Juana había destinado en secreto aquella princesa para su hijo don Fernando [...]. Así, el odio de la madrastra del príncipe de Viana vino a ser el poderoso móvil de uno de los sucesos más grandes que ha presenciado el mundo, a saber, la reunión de la monarquía española, compuesta antes de tantos y tan diversos reinos (1858a, 118).

Como pone de manifiesto este pasaje, Fabraquer hubo de enfrentarse a una paradoja. Si Juana fue, según la tradición censoria, la artífice de que se frustrara el enlace de Carlos e Isabel, también tuvo que serlo de la unión de los Reyes de Castilla y Aragón, de la pacificación de los respectivos bandos y de la anexión de los reinos de Navarra y Granada, etc.<sup>25</sup> Para suavizar esta paradoja, Fabraquer acude a «los altos destinos de la Providencia», en un giro coherente con la construcción de la genealogía imaginaria del Estado liberal, en la que los Reyes Católicos ocupaban un lugar privilegiado (Pérez Vejo, 2015).

El mismo año en que el *Museo de las Familias* publicó esta pieza, el conde de Fabraquer daba a la imprenta sus *Causas célebres históricas españolas*, publicadas también, como la revista ilustrada, por Francisco de Paula Mellado. Una de las causas está dedicada a

---

<sup>24</sup> Es justo añadir que, con todo, Fabraquer no se adhiere a la versión del envenenamiento. La cita, sí, pero en el pantanoso terreno de la sospecha: las circunstancias en las que murió Carlos, «en la flor de la edad», hizo que «dos historiadores todos hayan consignado, sin más motivo que esta sospecha, que murió envenenado por la reina Juana su madrastra» (Muñoz Maldonado, 1858a, 119).

<sup>25</sup> Incluso los autores favorables a Carlos y contrarios a Juana Enríquez, como Quintana (1807, 175), tuvieron que reconocer que Fernando era un marido más adecuado para Isabel que el príncipe de Viana.

Felipe II y Carlos de Austria, a quienes el autor compara con Juan II y el príncipe de Viana, paralelismo este de larga tradición (Martín, 2026). Lo relevante aquí es que, en el escueto pasaje que Fabraquer consagra al príncipe de Viana, Juana Enríquez aparece retratada en términos muy similares a los de «El prisionero, como «madrasta cruel, mujer ambiciosa» que maltrataba a Carlos, «enemiga siempre del príncipe» (Muñoz Maldonado, 1958b: 113). No parece desatinado conjeturar que el autor barajó la idea de dedicar al de Viana una de las causas del volumen, idea que, finalmente, no pudo desarrollar.

### **Madre y madrastra, hija y esposa**

Si en estas dos breves piezas Juana Enríquez queda sucintamente retratada en boca ajena, las novelas históricas de Méndez de Ribera y Amado Larrosa añaden a este otros modos de caracterización: en ellas la reina habla y actúa, piensa y siente como personaje secundario, pero primordial, que es. En ambas, asimismo, Juana aparece como madrastra y madre, hija y esposa, y su conducta se supedita a las esperanzas que ha depositado en el infante Fernando y a los deberes de la sangre para con su padre, el almirante Fadrique. Las dos obras, en fin, son deudoras de la tradición vianista, aunque la de Méndez de Ribera permite atisbar a una Juana quizá más poliédrica y, algo insólito, a un Carlos que, pese a su bondad natural, es impaciente, de genio destemplado y no siempre justo con su hijo Felipe ni con sus conquistas amorosas.

La acción de la obra, que comienza en enero de 1551, en Pamplona, y concluye con la muerte del príncipe, concede cierta preponderancia a los acontecimientos históricos, hasta el punto de que las luchas de poder, los movimientos de los partidarios de Carlos y las guerras y negociaciones de los bandos desempeñan un papel más activo que el de mero trasfondo novelesco. No significa eso que Méndez de Ribera no fabule con los caracteres, ya sea para atribuirles una conducta alternativa a las evidencias documentales (es el caso de Brianda, aquí una maestra consumada de la arteria y el engaño), ya sea, en el caso de los personajes ficticios (el mago

Rutilio, una suerte de voz de la conciencia de Carlos), para añadir nuevas derivaciones psicológicas y argumentales a la novela.

A Juana se la tacha desde las primeras páginas de mujer taimada y rencorosa, que le niega la concordia a Carlos (Méndez de Ribera, 1861, 11-13) y ordena a un servidor del almirante Fadrique que se infiltre en la comitiva del príncipe para ganarse su confianza (1861, 14-15). Escribe a Juan II «con la necesaria malicia para inflamar el ánimo del rey contra su hijo» (1861, 16) y planea cómo impedir que Carlos legitime al hijo que ha tenido con Brianda. Es, asimismo, hipócrita —las palabras y gestos amables que le prodiga a su hijastro son fingidos— y, según advierten varios personajes, ejerce una influencia descomunal sobre el rey (1861, 20, 67).

El papel de mediadora de Juana queda enturbiado en la novela; más que mediar entre el rey y los embajadores catalanes, la reina transige, finge, acepta las condiciones que se le imponen y ha de ocultar su orgullo herido. Su conciencia, no obstante, también se subleva contra la idea de asesinar a Carlos, aunque sea por vías legales (el proceso por traición). Al fin, el «amor desarreglado» por su hijo y la «ambición que la devoraba» acaban neutralizando el poder de la razón (1861, 375, 394): Juana decide secundar las tretas desplegadas por su padre, que la utiliza a su antojo, y dar rienda suelta a la ira y la ambición que la embargan.

La opinión de Carlos sobre su madrastra es variable, pues tan pronto cree que, con su sangre castellana, no nació para gobernar a los navarros (1861, 20), la considera «una funesta cuña» que se interpone entre su padre y él (1861, 106) y la acusa ante su tío, Alfonso de Aragón, de haber intentado quitarle la vida (1861, 141-142), como, llevado de su temperamento benévolo y confiado, elogia sus buenas intenciones y sus demostraciones de cariño (1861, 354). Sin embargo, se acaba posesionando de él la certidumbre de que Juana es una amenaza, sobre todo por su condición de madre:

En los odios de doña Juana Enríquez debía suponer mayor recrudescencia después que su fecundidad la movía a interesarse por la suerte futura de su prole, de la cual eran un obstáculo perenne la primogenitura y derechos de don Carlos (1861, 266).

El príncipe, al final, ya no alberga dudas sobre la catadura moral de Juana, quien, cree, ha mandado acabar con la vida de su amante, la joven siciliana Angela Cappa;<sup>26</sup> la reina se le antoja ahora una «nueva Jezabel», una «madrstra sin corazón» a la que solo puede maldecir (1861, 432). La culpa también de los intentos de envenenarlo (1861, 444), una acusación que cobra firmeza entre los barceloneses cuando Carlos muere ante la impotencia de los médicos (1861, 467).

Méndez de Ribera matiza, por otro lado, el dominio que ejerce la reina sobre su esposo. En uno de los diálogos que mantienen ambos, Juan II afirma no reconocer a Juana cuando ella intenta convencerlo de que Carlos es un traidor y un hipócrita, «un tigre cubierto con la piel de cordero» (1861, 377); en otro, el rey le dice: «Dejadme hacer, esposa, que soy viejo y tengo mucha práctica» (1861, 429).

El autor integra en la novela algún ingrediente de su propia cosecha, único en el presente corpus de estudio, como la posible afición amorosa de la reina por su hijastro. Esa atracción la insinúa el caballero de Moncayo en el castillo de Bellver, para estupor del príncipe de Viana (1861, 292-293). La advertencia de Moncayo se queda en un simple apunte, pues, en lo sucesivo, no vuelve a mencionarse ese afecto, como si se tratara de una contingencia desmentida por el desarrollo de los hechos.

Las concesiones al folletín que se permite Méndez de Ribera en los episodios amorosos protagonizados por Brianda y Angela se quedan tamañas al compararlas con las enrevesadas tramas que pergeña Amado Larrosa en su novelita. El ejemplo más acabado, al margen de los disfraces, las identidades ocultas, etc., es la trama protagonizada por la misma Brianda, un personaje del todo opuesto al de Méndez de Ribera. Brianda, madre de una doncella (al autor debió de antojársele más oportuna para sus intereses una joven dama que el doncel Felipe), es casada contra su voluntad con el señor de Agramont, esbirro de la reina. Cuando

---

<sup>26</sup> Poco se sabe de la joven siciliana Cappa, con la que Carlos tuvo a su segundo hijo, Juan de Aragón y Navarra (Miranda Menacho, 2011, 512).

Agramont se entera de la relación de la dama con Carlos, se venga de Brianda haciéndola pasar por muerta y encerrándola en una mazmorra durante ocho años. Una vez liberada y devuelta a la vida, Brianda se pasea por los escenarios de la novela como una lánguida y doliente alma en pena.

La primera mención a Juana no deja lugar a dudas sobre la concepción moral que le merece al narrador, más aún por cuanto va precedida de una descripción tipificada de la reina de Blanca de Navarra como «modelo de virtud, alma tierna y cariñosa» que, al no poder dar su amor a un esposo que prefiere «la guerra y las intrigas a sus caricias», «amó con delirio a sus hijos, siendo el objeto predilecto de su idolatría el príncipe de Viana» (Amado Larrosa, 1859, 337). La reina Blanca llora «de ternura y de orgullo» al contemplar a su hijo, sin sospechar las desgracias que le aguardan: el príncipe, anuncia el narrador, será «víctima de la traición de una mujer ambiciosa, llorado por sus súbditos y lanzando sobre la frente de su perseguidora la mancha del crimen más horrible» (1859, 337). Una vez más recae en Juana la responsabilidad de la desdicha de Carlos.

La reina, sombra que se cierne, amenazante, sobre el destino de su hijastro, cobra un protagonismo significado en el capítulo II de la parte segunda («La corona en el sepulcro»). Vemos a Juana durante un caluroso día de julio de 1458 en su palacio de Tudela, «desde cuyo punto podía dirigir más fácilmente la enmarañada trama de sus intrigas para reconquistar en Navarra y en Aragón las ciudades que seguían el partido del príncipe de Viana» (1859, 375). Siempre vigilante, está sumida en un abatimiento que empieza a «vencer su alma altiva y ambiciosa». El motivo no es otro que la sensación de fracaso: «¿Qué triunfo había conseguido hasta entonces después de tantos años de lucha? Sus sienas no ceñían aún la corona prepotente que anhelaba [...]» (1859, 375). Más llamativa aún que la revelación de su estado de ánimo es su prosopografía, un retrato este en el que los autores apenas si se prodigaron, tal vez por la inexistencia de una efigie

fidedigna de Juana Enríquez.<sup>27</sup> La prosopografía de Amado Larrosa está teñida de un marcado valor moral:

Doña Juana Enríquez era hermosa, pero su belleza inspiraba cierta repulsión y respeto que alejaba en vez de atraerse los corazones. Era uno de esos tipos cuyo conjunto revela, más bien que la gracia, la ternura y los dulces encantos de la mujer, el orgullo, la bizarría, la dureza y el arrojado varonil; de elevada estatura, de ademanes altaneros, de rostro moreno, ojos negros y de pobladas cejas, de labio contraído por una sonrisa desdeñosa, de frente recta y corta, de nariz aguileña que se ensanchaba en los accesos de ira, raras veces iluminaba sus duras facciones ese rayo divino de dulce humildad y de grato rubor que tanto hechizo da a la hermosura de la mujer y es el reflejo de un corazón susceptible de dulces sentimientos (Amado Larrosa, 1861, 376).

Así, Juana es bella, pero de una belleza repulsiva, enturbiada como está por los rasgos de un carácter *varonil*. Sus facciones, que destilan valor, orgullo e inteligencia, denotan la carencia de virtudes femeninas, como esos «dulces sentimientos»

---

<sup>27</sup> No hay, hasta donde se me alcanza, ningún retrato oficial de Juana Enríquez. Muñoz Roca-Tallada (1945, 34-35) cree hallarlo en el *Libro de boras de Isabel la Católica* y, de acuerdo con este, la imagina «rubia, esbelta y discreta», con trenzas doradas enroscadas sobre las orejas, ojos de un azul claro, facciones finas pero enérgicas, frente comba, hombros estrechos, talle fino y con el vientre ligeramente abultado. Probablemente la biógrafa no anduviera errada, puesto que la primera propietaria del libro fue Juana Enríquez (López Serrano, 1980, 26). Los retratos de la monarca estarían en los f. 37v., f. 343v y f. 360v. (<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/11497>). Tampoco en el siglo XIX hallamos obras pictóricas que representen a Juana, en contraste con las muchas que recrearon el mundo de Carlos de Viana: *Ausias March y el príncipe de Viana* (1852), Agustí Rigalt Cortiella; *El príncipe don Carlos de Viana* (1881), José Moreno Carbonero; *Ausias March leyendo sus trovas al príncipe de Viana* (1884), Julio Cebrián y Mezquita; *Entrada del príncipe de Viana en Barcelona* (1885), Ramón Tusquets; *Muerte del príncipe de Viana* (1887), Vicente Poveda y Juan; *La prisión del príncipe de Viana* (1888), Tomás Muñoz Lucena; o *La prisión del príncipe de Viana* (1910), Emilio Sala Francés. Debo agradecer a Sandra Herrera y a Joan Yeguas (Museu Nacional d'Art de Catalunya) su ayuda en la documentación de un hipotético retrato de Juana Enríquez.

que, por cierto, sí atesoraba su predecesora, Blanca de Navarra. El narrador completa el retrato físico y moral de la reina con la mención de las dos pasiones que la dominan: la ambición («un sentimiento que mata los benéficos impulsos y las acciones generosas») y el amor de madre (que a veces le hizo olvidar su ambición y otras «la estimuló hasta el extremo de inducirla a la crueldad, al ardid y a la lucha»).

En este capítulo, vemos a Juana instalada en ese mundo de hombres que, para el imaginario romántico, constituye el centro y el sentido de su vida. La reina vela el sueño del infante Fernando, «rubio y hermoso como un ángel», mientras alimenta la esperanza de que herede «las coronas más envidiadas de la cristiandad» y se case con Isabel de Castilla (1861, 376). Conversa luego con su anciano padre, «guerrero de expresión dura y altiva y en cuyas facciones se retrataba un alma de igual temple que la de su hija» (1861, 377). El almirante le advierte: «Un hombre fatal para ti, pobre Juana, ahuyentará tus hermosos sueños». La sola mención de ese hombre, el príncipe de Viana, despierta la aversión de Juana: «Un rayo de odio iluminó los ojos de la reina, que abrazó a su hijo como si tratase de defenderlo de un enemigo mortal» (1861, 377). Al fin, tras el hijo, el padre y el hijastro, está el esposo, Juan II, quien la recibe entre lágrimas y una expresión de «triumfante alegría». El monarca, galante, le anuncia que el cielo ha premiado sus esfuerzos: su hermano Alfonso ha muerto y él ha heredado la corona de Aragón. La desesperanza de la reina al inicio del capítulo se troca en dicha: ««¡Soy reina de Aragón!», murmuró doña Juana con orgullo, y se acordó de su hijo, a quien creía ver sentado ya en un trono tan poderoso y respetado en la cristiandad» (1861, 379).

Por lo demás, la conducta de Juana no se separa ni un ápice de los tropos de la tradición difamatoria: madre celosa y pérfida madrastra, sigue tejiendo su telaraña en torno a Carlos de Viana, engaña y manipula a Juan (1861, 393-395), urde planes con el almirante Fadrique (1861, 395), se atribuye indebidamente la liberación del príncipe (1861, 400) y, al fin, recibe la noticia de su muerte «sin dolor ni asombro», pues, no en vano, ella misma ha ordenado a Agramont que lo envenene. Con el alivio de quien ha cumplido su deber, la reina suspira y abraza a su hijo: «Hijo mío,

eres rey. Nacistes para ser un príncipe oscuro, pero la muerte te trae hoy la corona que acaba de arrebatarse al hombre que más odiaba a tu madre» (1861, 401).

### Lecturas del pasado en el siglo XIX

El presente análisis revela que los autores románticos construyeron a su Juana Enríquez con los mimbres de la tradición vianista y como némesis declarada de su hijastro. A partir de la biografía idealizada del príncipe, los autores escenificaron un drama político y familiar en el que Juana desempeñaba los papeles de hija y esposa, madre y madrastra. Subrayaron la altivez y la ambición, el maquiavelismo y un amor maternal apasionado, casi enfermizo, como atributos característicos de la reina, más acentuados aún por el contraste con el recuerdo angelical de Blanca de Navarra y la imagen casi impoluta del príncipe. Enfatizaron, además, su responsabilidad en el infortunio de este y pusieron en tela de juicio su función de mediadora. Por añadidura, la historia apócrifa del envenenamiento comparece en todo el corpus, ya sea como insinuación, ya como certidumbre e ingrediente argumental.

Más allá de la querencia romántica por el mundo medieval y los personajes marcados por un destino trágico, hay que preguntarse qué otro sentido podían albergar la exaltación vianista y la consiguiente representación censoria de Juana Enríquez en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX. Es indudable que, a partir de las tensiones políticas enfrentadas en estas obras, se formula un discurso refractario al absolutismo: los reyes de Navarra y Aragón encarnan un poder autoritario que no duda en atropellar al representante de las instituciones emanadas de los afectos y el mandato popular.

Ahora bien, ¿hasta qué punto estas obras, así como los dramas de Gómez de Avellaneda y Balaguer (igualmente adversos a Juana Enríquez), podrían sugerir una comparación entre las *buenas* y *malas* reinas del pasado y el presente? Por un lado, hallamos a la madre seráfica y dotada de virtudes *femeninas*, Blanca de Navarra, y su antiejempleo, Juana, perversa madrastra de rasgos

*varoniles*. Por otro, si nos trasladamos al lugar y el momento desde el que se escribieron y publicaron los textos (un período amplio y cambiante que comprende más de veinte años, es cierto, pero cohesionado por el reinado de Isabel II y la construcción problemática del Estado liberal), parece obligado explorar una hipotética conexión entre Juana Enríquez e Isabel II. Los lazos de Joaquín Ignacio Mencos o José Muñoz Maldonado con esta monarca han quedado apuntados arriba. De las pretensiones de Gertrudis Gómez de Avellaneda con la reina dan fe poemas coetáneos a *El príncipe de Viana* como «A S. M. la reina doña Isabel Segunda con motivo de la declaración de su mayoría» (1843) o «La clemencia» (1844).<sup>28</sup> Y, en cuanto a Balaguer, los paratextos que añadió a su drama dan fe no solo de su profunda inquina contra la reina intrusa, sino también de su propósito de reivindicar el espíritu protoliberal que reinaba en las instituciones de la Cataluña tardomedieval. En *Ausias March*, Balaguer estaba empezando a dejar atrás el espíritu nacional de los «románticos de primera hora», unidos frente al enemigo absolutista común, para abrazar «la catalanización temática» de su obra (Alonso, 2010, 157-159).<sup>29</sup>

El engarce alegórico de ambas mujeres resulta, sin embargo, improbable. Su representación y el lugar que ocupaban en el imaginario romántico eran bien distintos: reina intrusa y usurpadora, madre obsesiva y madrastra pérfida la una; monarca *legítima* y refrendada por el orden institucional, así como madre amante, la otra. Solo cobra algún sentido la comparación si se lee a la Juana decimonónica como un antiejempló de reina y, tal vez, figura admonitoria, pero no se nos puede escapar que el personaje con el que se parangonaba a Isabel II era Isabel la Católica, hasta el

---

<sup>28</sup> Los esfuerzos de Gómez de Avellaneda, hábil promotora de sí misma, por obtener el favor de Isabel II e incluso pasar a su servicio como dama fueron infructuosos, en contraste con la buena relación que mantuvo con otros miembros de la realeza (Catena, 1989, 17, 31; Ezama, 2015, 404-406).

<sup>29</sup> Como también señala Alonso (2010, 263), «La personalidad romántica de Balaguer coexistía con una concepción pragmática de la vida que lo inclinaba a asumir los dos referentes nacionales —español y catalán— en un mismo plano jerárquico, ensayando estrategias retóricas para exorcizar el demonio inferior del regionalismo».

punto de considerarla su heredera.<sup>30</sup> En esta cadena transmisora nada tenía que ver Juana Enríquez, y algunos autores, como el conde de Fabraquer, hubieron de apelar a la Providencia para explicar que Juana, pérfida responsable, según la leyenda difamatoria, del fracaso de las negociaciones matrimoniales de Carlos e Isabel de Castilla, lo fuera también del enlace glorioso de esta última con el infante de Aragón, figuras fundacionales de la nación en el marco liberal.

Si hay una imagen dominante de Juana Enríquez en los relatos románticos, muy especialmente los de corte folletinesco, esa es la de madrastra perversa. Su nombre y el de Carlos de Viana aparecen unidos como si conformaran una pareja trágica; y en esta, claro está, Juana hace las veces de agente del destino adverso de su hijastro. En la década de 1860, todavía es posible espigar en la prensa algún ejemplo de la asimilación de la reina al arquetipo de la madrastra. Bastará aducir uno: «El Alcázar de Mallorca», artículo que apareció, sin firma y acompañado de tres grabados, en *El Museo Universal* el 14 de octubre de 1860. El texto, que informa a los lectores de la visita y pernoctación de Isabel II en el palacio mallorquín, recuerda el paso de Carlos por él y cómo ese paso se convirtió, «gracias a la infame suspicacia de su madrastra, en cruel y prolongado cautiverio». *El Museo Universal* advierte de que todos estos datos están entresacados del «bellísimo folleto» del historiador José María Quadrado, *A. S. M. la Reina Doña Isabel II, recuerdos del Real Palacio de Mallorca*, publicado ese mismo año de 1860. La consulta del librito arroja un dato interesante: la alusión a un ilustre huésped del palacio, un «esperado príncipe» para el que se hicieron «largos y costosos preparativos» y que llegó al palacio el 21 de agosto de 1459. Se trata, claro está, de Carlos de Viana, que incluso en Mallorca fue perseguido «por la suspicacia de su padre y por el odio de su madrastra» (Quadrado, 1860, 20-21). Resulta ilustrativo cómo *El Museo Universal* simplifica el texto de Quadrado y transforma la suspicacia de Juan II y el odio de la reina Juana en «la infame suspicacia de su madrastra». Eximir al padre de toda

---

<sup>30</sup> Así lo sentó ya en 1833 la estampa «La Católica Reina, cuya historia llena de noble orgullo al pueblo íbero, guía a su nieta al Templo de la Gloria», de Vicente López.

responsabilidad para depositarla en la temible madrastra refrenda el modo en que la tradición difamatoria apuntaló, en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX, una imagen arquetípica de Juana, mediada no solo por las constantes estéticas y temáticas del Romanticismo, sino también por la inercia misógina y un marco de pensamiento liberal.

## BIBLIOGRAFÍA

AMADO LARROSA, Gregorio. (1859) «El príncipe de Viana». *Crímenes célebres españoles*. Manuel Angelón (ed.). Madrid / Barcelona. Librería Española / Inocencio López Bernagosi. 336-402.

AZCONA Y DÍAZ DE RADA, José María. (1941). «Notas bibliográficas. El príncipe de Viana: escritos del príncipe, fuentes históricas, iconografía». 2.2. *Príncipe de Viana*. 55-83.

BALAGUER, Víctor. (1858) *Ausias March. Drama en cuatro actos*. Barcelona. Librería Nacional y Extranjera de Salvador Manero.

—. «San Juan de la Peña». (1896) *Revista Contemporánea*. CIII. 3. 15 de agosto. 225-243; CIII. 4. 30 de agosto. 352-363.

CATENA, Elena. (1989) «Introducción». Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Poesías y epistolario de amor y de amistad*. Madrid. Castalia. 7-35.

COLL, Núria. (1953a) *Doña Juana Enríquez, lugarteniente real en Cataluña (1461-1468)*. Madrid. CSIC. I.

COLL, Núria. (1953b). *Doña Juana Enríquez, lugarteniente real en Cataluña (1461-1468)*. Madrid. CSIC. II.

COLL, Núria. (1974). «Brianda de Vega, amante del príncipe Carlos de Viana, esposa de Berenguer de Peguera; descendencia de este matrimonio». *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*. IV. 239-70. <https://raco.cat/index.php/EHDAP/article/view/287786>

CUTCHET, Luis. (1858) *Cataluña vindicada*. Barcelona. Imprenta nueva de Jaime Jepús y Ramón Villegas.

DÉROZIER, Albert. (1978) *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*. Madrid. Turner.

DURAN, Eulàlia. (2004) «La funció de les llegendes en la historiografia». *Estudi general. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*. 23-24. 63-79.

EARENFIGHT, Theresa. (2016) «Absent Kings: Queens as Political Partners in the Medieval Crown of Aragon». *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*. Theresa Earenfight (ed.). London and New York. Routledge. 33-51.

E. D. D. B. [Joaquín Ignacio Mencos y Manso de Zúñiga]. (1835) «El príncipe de Viana. Octubre del año de 1452». *El Artista*. I. 19. 221-224.

EZAMA, Ángeles. (2015) «Sobre la figura y la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda». Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Autobiografía y otras páginas*. Madrid. Espasa / Círculo de Lectores. 385-469.

FUENTE, María Jesús. (2018) *Reinas medievales en los reinos hispánicos*. Madrid. La Esfera de los Libros.

GAMERO IGEA, Germán. (2015) «Stepmother and Mother of Princes: Legitimation and Political Action during the Reign of Juana Enríquez (1447-1468)». *Royal Mothers and their Ruling Children*. Elena Woodacre and Carey Fleiner (eds.), New York. Palgrave Macmillan. 31-51.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. (1844) *El príncipe de Viana. Drama trágico en cuatro actos y en verso*. Madrid. Imprenta de José Repullés.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. (1869), *Obras literarias*. Madrid. Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. I.

LACARRA, José María. (2000), *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*. Navarra. Caja de Ahorros de Navarra.

LAFUENTE, Modesto. (2023). *Historia general de España*. «Filosofía en Español». <https://filosofia.org/his/laf/p203c29.htm>

LINDENAUER, Leslie J. (2014) *I could not call her mother. The Stepmother in American Popular Culture, 1750-1960*. Maryland. Lexington Books.

LLANAS, Manuel. (2004) *L'edició a Catalunya: el segle XIX*. Barcelona. Gremi d'Editors de Catalunya.

LLEDÓ RUIZ, Domingo. (2018) «Escribir para construir: la imagen de la reina Juana Enríquez en la correspondencia y la crónica del siglo XV». *Voces de mujeres en la Edad Media. Entre realidad y ficción*. Esther Corral Díaz (ed.). Berlín/Boston, De Gruyter. 104-110.

LÓPEZ SERRANO, Matilde. (1980) «Estudio preliminar». *Libro de horas de Isabel la Católica*. Madrid. Editorial Patrimonio Nacional.

MADRAZO, Pedro de. (1886) *Navarra y Logroño*. Barcelona. Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo. I.

MARTÍN, Rebeca. (2026) «El Siglo de Oro en las causas célebres del Romanticismo español: Felipe II y Carlos de Austria», en prensa.

MATA INDURÁIN, Carlos. (1997) «Panorama del cuento literario navarro en el siglo XIX». *Príncipe de Viana*. 210. 1997. 223-247.

MÉNDEZ DE RIBERA, Álar. (1861) *El príncipe de Viana. Novela histórica original*. Barcelona. Librería de Salvador Manero.

MIRANDA MENACHO, Vera-Cruz. (2011) *El príncipe de Viana en la Corona de Aragón (1457-1461)*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.

MIRANDA MENACHO, Vera-Cruz. (2017). *El príncipe de Viana y su tiempo*. Madrid. Sílex.

MUÑOZ MALDONADO, José (conde de Fabraquer). (1858a). «El prisionero. El príncipe don Carlos de Viana». *Museo de las Familias*. Segunda serie. XVI. 118-119.

MUÑOZ MALDONADO, José (1858b). *Causas célebres históricas españolas*. Madrid. Establecimiento tipográfico de Francisco de Paula Mellado.

MUÑOZ ROCA-TALLADA, Carmen. (1945) *Doña Juana Enríquez, madre del Rey Católico*. Madrid. Editora Nacional.

NAVARRO VILLOSLADA, Francisco. (1849) *Doña Blanca de Navarra*. Madrid. Imprenta y Librería de Gaspar y Roig.

PELÁEZ FLORES, Diana. (2013) «*Queenship*: teoría y práctica del ejercicio de poder en la Baja Edad Media castellana».

*Las mujeres en la Edad Media*. M<sup>a</sup> Isabel del Val Valdivieso y Juan Francisco Jiménez Alcázar (coords.). Murcia/Lorca. Sociedad española de estudios medievales/editum. 277-287.

PELÁEZ FLORES, Diana. (2017) *Reinas consortes. Las reinas de Castilla entre los siglos XI-XV*. Madrid. Sílex.

PELÁEZ FLORES, Diana. (2020) «Las mujeres de la reina. Estrategias de colaboración femenina a través de la Cancillería de Juana Enríquez, lugarteniente de Aragón (1461-1468)». *Correspondencias entre mujeres en la Europa medieval*. Jean-Pierre Jardin, Annabelle Marin, Patricia Rochwert-Zuili et Hélène Thieulin-Pardo (coords.). Paris. e-spania books. <https://books.openedition.org/esb/2447>

PELÁEZ FLORES, Diana. y M<sup>a</sup> Isabel del Val Valdivieso. (2015) «La Historia de las Mujeres en el siglo XXI a través del estudio de la Reginalidad medieval». *Revista de Historiografía*. 22. 101-127.

PÉREZ VEJO, Tomás. (2015) *España imaginada. Historia de la invención de una nación*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

PRADO MAS, María. (2001) *El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Universidad Complutense. Tesis doctoral.

QUADRADO, José María. (1860) *A S. M. la Reina Doña Isabel II, recuerdos del Real Palacio de Mallorca*. Palma de Mallorca. Imprenta de don Felipe Guasp.

QUINTANA, Manuel José. (1807) *Vidas de españoles célebres*. Madrid. Imprenta Real.

RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa. (1999) «La reina Blanca y Navarra». *Príncipe de Viana*. 60. 217. 323-340.

ROCA DE TOGORES, Mariano. (1882) *Noticia biográfica del excelentísimo señor don Joaquín Ignacio Mencos, conde de Guenduláin, de la Academia Española*. Madrid. Imprenta de Manuel G. Hernández.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (1994) *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid. Castalia.

s. a. (1860) «El Alcázar de Mallorca». *El Museo Universal* (14 de octubre). 331.

SESMA MUÑOZ, José Ángel. (2024) *Fernando II el Católico. Rey de Aragón, príncipe del Renacimiento (1452-1516)*. Valencia. Tirant Humanidades.

SILLERAS FERNÁNDEZ, Núria. (2003) «*Queenship* en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media: estudio y propuesta terminológica». *La Corónica*. 32.1 (otoño). 119-133.

SILLERAS FERNÁNDEZ, Núria. (2005-2006) «Reginalitat a l'Edat Mitjana hispànica: concepte historiogràfic per a una realitat històrica». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 50. 121-142.

SIMÓN DÍAZ, José. (1946a) *El Artista (Madrid, 1835-1836)*. Madrid. CSIC.

SIMÓN DÍAZ, José. (1946b). *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*. Madrid. CSIC.

WARNER, Marina. (1991) *The Absent Mother, or Women against Women in the «Old Wives Tales»*. Hilversum. Verloren.

SIMÓN DÍAZ, José. (1995) *From the Beast to the Blonde. On fairy tales and their tellers*. London. Vintage Books.

WATSON, Patricia A. (1995) *Ancient Stepmothers. Myth, Misogyny and Reality*. Leiden. Brill.

## **BIBLIOGRAFÍA**



Ioannis Mylonás-Ojeda  
*Desde el cadalso. Don Álvaro de Luna en la poesía narrativa del siglo XIX.*  
*Estudio y edición de textos.*  
Fátima Codeseda Troncoso  
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, CII-2, 2026, 297-302  
<https://doi.org/10.55422/bbmp/1214>

***Desde el cadalso. Don Álvaro de Luna en la  
poesía narrativa del siglo XIX. Estudio y  
edición de textos.* Fátima Codeseda  
Troncoso. Madrid. Iberoamericana-Vervuert,  
2025.**

Ioannis MYLONÁS-OJEDA  
*Universidad de Sevilla*  
ORCID: 0009-0004-9379-3237

El presente volumen emprende el estudio y edición crítica de ocho composiciones decimonónicas compuestas en torno a la figura del condestable de Castilla, D. Álvaro de Luna. Ha sido publicado al amparo del proyecto «Entorno cortesano y orígenes de la poesía de cancionero: creación, difusión y pervivencias», que continúa y amplía las actividades desarrolladas en el marco de otras iniciativas anteriores, en las que la autora, Fátima Codeseda, habría llevado a cabo su investigación. En este sentido, representa uno de los frutos de la investigación del grupo *Ediciones y estudio de literatura española (e-LITE)*, coordinado en la Universidad de Vigo por la profesora Montserrat Ribao. La longevidad y amplitud de alcance de tales proyectos dan cuenta del valor e interés que presenta la cuestión de la poesía cancioneril desde su producción medieval a su recepción contemporánea.

En el *dramatis personae* medieval de los literatos románticos, posiblemente ninguno exceda en interés emocional y pintoresco a D. Álvaro de Luna, cuya deslumbrante y trágica trayectoria vital y política se constituiría como motivo predilecto para la fabulación

poética. Además, los autores encontrarían en las intrigas cortesanas del Cuatrocientos un correlato de su propio tiempo histórico, convirtiendo los años medios en mucho más que un sugestivo marco en el que introducir fantasías amorosas, góticas y épicas. Partiendo de esta conciencia del presente, la figura del condestable de Castilla se construye a lo largo de estos textos con perfiles cambiantes, al albur de las tendencias políticas en juego: la mayoría de los textos recopilados pertenecen a autores liberales que lo presentan como a un abnegado político, virtuoso caballero y hombre de mérito, pero cuyos nobles sentimientos encontraron como pago el cadalso a causa de las envidias cortesanas. Con esta concepción convive el planteamiento contrario, para el que el condestable sería un vil y ambicioso oportunista cuya caída fulgurante habría sido resultado de su pecado de orgullo, propio de escritores de tendencia absolutista o conservadora (12-13). La reinterpretación presentista de los sucesos medievales ha sido objeto de fructífera investigación durante los últimos años, y ha puesto de relieve las debilidades de la historiografía tradicional ya señaladas en las impugnaciones de Hayden White y David Perkins el siglo pasado. De esta conciencia nace el concepto de «invención de la tradición», de Eric Hobsbawm, que interpreta todo discurso del pasado como un dispositivo ideológico creado por las élites sociales para inculcar en la población una serie de normas y valores del presente, pero expuestos como realidades milenarias. Aunque esta idea desde entonces ha sido criticada con más o menos dureza por algunos autores, y también ha encontrado interesantes matizaciones en años recientes, como el concepto de «tradiciones electivas» de Javier Fernández Sebastián (2014), el núcleo duro de la tesis principal de Hobsbawm sigue vigente: durante la modernidad, los grandes movimientos políticos construyen tradiciones voluntaristas en torno a las que justificar su legitimidad histórica. De este modo, y como ha estudiado Mercedes Comellas (2022), en tiempos románticos la Edad Media española se convirtió en un lienzo en blanco en el que plasmar las inquietudes políticas, religiosas y literarias de los hombres de letras.

No por casualidad los ocho textos que el presente volumen estudia y edita son publicaciones poéticas que vieron la luz en la prensa, espacio literario hasta entonces inédito que, como ya

señalara Anderson (1983), constituyó el medio de difusión ideológica por excelencia durante el siglo XIX, convirtiéndose, en palabras de la autora del volumen, en «el eje de la sociedad de su tiempo», no solo como herramienta de divulgación de contenidos, sino como herramienta política y aleccionadora, «arma arrojadiza y revolucionaria para escritores y políticos» (13). Aunque concebidos para una difusión amplia y en principio efímera, la propia del formato, las numerosas reediciones que estos romances históricos conocieron revelan su relevancia y persistencia.

Para abarcar estas cuestiones, el estudio introductorio comienza presentando los documentos que durante los años románticos surtieron la fantasía germinal sobre el condestable: de un lado, las recopilaciones decimonónicas de romances; de otro, las fuentes historiográficas de los siglos anteriores.

A las primeras se dedica la sección titulada «El romancero en el siglo XIX español», que pone en valor la recuperación de este subgénero durante el Ochocientos y la importancia que adquirió como molde formal para la poesía romántica, a la luz de las teorías sobre el espíritu nacional surgidas en Alemania (15-20). En un contexto en el que la forma lírica se tiñe de valores ideológicos, el romance se convierte en signo de los tiempos medievales, que autores como Herder o los Schlegel conceptuaban como el periodo glorioso donde hallaban su origen los valores cristianos y monárquicos de las naciones europeas. Al ensalzamiento de esta edad se añaden la idealización de la poesía española medieval y del romancero, en el que se hallarían enlazados espíritu nacional y gloria literaria (21). Como explica Codeseda, este interés en lo medieval se traduciría, por un lado, en la publicación de importantes recopilaciones de romances, tanto europeas, de las que son ejemplo la de Grimm (1815), Hugo (1822), Lockhart (1823) y Bowring (1824), como españolas, destacando las famosas de Quintana (1807), Agustín Durán (1828-1832, 1851) y Ochoa (1838). Pero también, por otro lado, en una pingüe producción literaria original, que hallaría en las desventuras de Don Álvaro de Luna un repertorio privilegiado desde el que proyectar las ensoñaciones románticas de sus autores en gran número de relatos breves, novelas, poesías narrativas e incluso dramas durante la tercera década del siglo (23).

Sigue una presentación de las «Fuentes historiográficas decimonónicas para el conocimiento de Juan II», donde se presenta el otro gran minero de datos en que abrevaron los autores del corpus: las crónicas sobre la corte Trastámara publicadas durante el siglo XVIII, como la de Galíndez de Carvajal (1779) o la dedicada a Don Álvaro que publica Josef Miguel de Flores (1784), a la que suma otras obras de materia histórica, como la imprecisa pero entonces muy prestigiada *Historia general de España* de Mariana (1601), la *Vida de españoles célebres* de Quintana (1833) o el espurio *Centón epistolario del bachiller Fernán Gómez de Cibdarreal*.

Tras este repaso por las obras de referencia, sigue la cuarta sección —la más extensa del estudio introductorio—, donde se analizan de forma individual y minuciosa las piezas del corpus. La abre una antesala que rastrea el interés en la figura del condestable en dos textos de los albores románticos, todavía muy influidos por el neoclasicismo, y en los que Don Álvaro aparece como personaje secundario. Son *El paso honroso* (1812) de Ángel de Saavedra y, aunque más tardío, el canto épico *Esvero y Almendra* (1840) de Juan María Maury. Tras este punto, comienza el análisis explícito de la selección, cuyas obras se examinan siguiendo un orden cronológico, comenzando por el romance inaugural: *Don Álvaro de Luna* (1834) de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, importante no solo por ser el primero en tomar al maestro como protagonista de un romance narrativo durante la centuria, sino por erigirse en modelo de imitación para los que siguieron. Tras ello, se estudian, por orden, *Las Tranzaderas* (1840), de Juan Arolas; *Don Álvaro de Luna* (1841), de Eugenio de Ochoa; *El tigre y la zorra* (1852), de Ceferino Suárez Bravo, adaptación en romance de su drama *Los dos compadres* (1848); *El castigo de un mal juez* (1859), de Adolfo de Castro y Rossi; *El suplicio de don Álvaro de Luna (1453)* (1872), de Francisco Muñoz y Ruiz; *Don Álvaro de Luna* (1883), de Pedro María Barrera y *La tumba del condestable* (1888) de Blanca de los Ríos. Cada subsección incluye una nota bio-bibliográfica de los autores, donde se ponen de realce no solo sus conexiones literarias, con especial atención a las participaciones en prensa, sino también sus lealtades políticas e institucionales. La relación entre ambas cuestiones permite a la autora vincular la intención crítica con la coyuntura sociopolítica que, apenas velada bajo la materia histórica o caballeresca,

acompañó invariablemente a los textos románticos sobre el condestable (82).

Así, desde el punto de vista literario y retórico, su análisis identifica con solvencia los mecanismos de composición, deteniéndose en los recursos estróficos y temáticos dominantes. Atiende también a las modificaciones originales introducidas por los literatos cuando se apartan del material historiográfico para dar color propio a sus fantasías medievales, ajustando los hechos a la intención, y rastrea con exhaustividad el entramado intertextual que las obras establecen entre sí y la selección que operan con las fuentes históricas, matizando cómo la continua interacción de estos materiales acabaría configurando un auténtico ciclo mítico y una tópica en torno al condestable. Las aseveraciones se apoyan en una bibliografía crítica abundante y pertinente, que sostiene el hilo argumental sin derivaciones superfluas.

Desde el punto de vista histórico, Codeseda relaciona los acontecimientos sociopolíticos con el contenido de las obras y con la propia deriva ideológica de sus autores, subrayando —como señalaran Kristeva (1969) y Jameson (1991)— que la literatura se halla entretrejida de resonancias políticas. Así, la injusta ejecución de Álvaro de Luna se lee en paralelo con el exilio de Ángel de Saavedra; las ambiciones de Espartero dialogan con las de Don Álvaro; y autores como Arolas (1840) u Ochoa (1841) convierten sus textos en propaganda monárquica a favor de Isabel II, alertando contra las traiciones de los arribistas, como la de los conjurados contra el maestro. La misma materia sirve para impugnar la revolución francesa de 1848 y denunciar la fuerza destructiva del vulgo en Suárez Bravo (1852); para criticar la inestabilidad previa a 1868 en Muñoz y Ruiz; para traer amarga memoria de las dificultades del gobierno de Sagasta en Barrera (1883), o para sustentar la propaganda religiosa y el debate sobre el carácter nacional durante la Guerra de Cuba en el poema de Blanca de los Ríos (1888; 1898). Se evidencia, además, que una misma composición, aun sin apenas variaciones textuales, podía modificar su sentido crítico según el contexto sociopolítico de cada reedición, poniendo de manifiesto el carácter productivo de la recepción.

La quinta sección, «Álvaro de Luna como símbolo literario y político del siglo», concluye y sintetiza las ideas expuestas. A ella

sigue la cuidada edición de las obras, con un riguroso aparato crítico que registra las variantes textuales, aclara vocablos arcaicos o en desuso empleando los diccionarios históricos disponibles a los autores del periodo, rastrea los ecos intertextuales entre las fuentes y el corpus, y aporta datos de contexto de gran interés. El volumen se cierra con un apéndice que recoge las principales ediciones de los poemas narrativos durante los siglos XIX y XX.

En definitiva, *Desde el cadalso. Don Álvaro de Luna en la poesía narrativa del siglo XIX* es una obra valiosa que cumple los objetivos propuestos con gran solvencia. Las obras editadas suman una serie de provechosos textos al campo de estudios de la recepción de la cultura medieval en la etapa contemporánea, y la selección propuesta brinda una visión muy completa que permite rastrear diacrónicamente la utilización crítica del condestable de Juan II a lo largo de todo el siglo XIX. El estudio que antecede a la edición, al conjugar las dimensiones literaria e histórica, aporta una perspectiva muy coherente sobre la versatilidad con la que la figura de Don Álvaro fue recibida, comprendida y recreada durante tiempos románticos, las pasiones e intereses a los que dio cauce, y las fantasías nostálgicas con las que sus autores llenaron el lienzo en blanco de la Edad Media.

***Ni pocas ni cobardes. Monólogos nuevos para voces de otro tiempo.* Montserrat Ribao Pereira (coord.). Universidade de Vigo. 2004**

María del Carmen RODRÍGUEZ LORENZO  
*Universidad San Pablo CEU*  
ORCID: 0009-0000-9356-6721

*Ni pocas ni cobardes. Monólogos nuevos para voces de otro tiempo* (2024, Universidade de Vigo) consta de doce monólogos dramáticos escritos por el alumnado de la materia *Prácticas textuales. Escritura dramática* del Grado de Ciencias del Lenguaje y Estudios Literarios de la Universidad de Vigo, materia impartida por Montserrat Ribao Pereira, coordinadora de este volumen.

Esta obra muestra cómo la innovación docente, la reescritura y la creación literaria se fusionan para dar voz a mujeres que forman parte de nuestra historia literaria y que, en ocasiones, acaban cayendo en el olvido. A lo largo de las 99 páginas de este libro somos testigos de cómo unas mujeres que han vivido entre los siglos XIV y XV cuentan, en nuestra época, su historia en primera persona.

La presentación y la introducción, a cargo de Montserrat Ribao Pereira, nos abren el telón a estos monólogos explicando el proyecto de investigación en el que se enmarca este libro (Investigación docente del grupo ALITES y la sala Mulier de la Biblioteca TECER) y ponen en contexto a cada una de las mujeres protagonistas de estas historias, nombradas todas ellas en el *Cancionero de Baena* por poetas cortesanos.

A continuación, en la tercera parte del libro, «Los relatos y sus voces», aparecen los monólogos precedidos por fichas bibliográficas breves con datos relevantes de las protagonistas que reescribe y por referencias poéticas del *Cancionero de Baena*, acompañado por un hipervínculo que nos ofrece información para completar los datos de las fichas y un enlace a la Biblioteca Digital de Textos del Español Antiguo. Textos Poéticos Españoles (BDTA) para poder leer los poemas originales.

Las figuras que podemos encontrar en estos monólogos son: la Abadesa de San Clemente en el relato *Ave María Purísima*, donde la protagonista, una mujer de nuestro siglo, que había sido cajera en una conocida cadena de supermercados y cuya única referencia de la vida monástica es la protagonista de la famosa película de los noventa *Sister Act*, se hace pasar por Sancha González Barba (la abadesa) en el convento de San Clemente. Catalina, alcahueta de Villasandino, aparece en dos relatos: *Catalina* en el que la protagonista reflexiona sobre todos los apelativos que se le dedican en el *Cancionero de Baena*, y *Catalina la tercera*, donde una joven que regenta una casa de citas (el antiguo oficio de la alcahueta) está enamorada de su mejor amiga, Isabel.

Esta misma alcahueta aparece en el episodio *Isa frente al espejo*, que hace referencia a Isabel González. Aquí se presenta un triángulo amoroso, ya que Isabel, la mejor amiga de Caty (la regenta de la casa de citas) está enamorada de Sandra y, por lo tanto, no corresponde al amor de Catalina.

El nombre de Catalina vuelve a estar presente, pero esta vez para referirse a Catalina de Lancaster en el relato *Yo no soy Catalina de Lancaster*, ejemplo de empoderamiento femenino donde la protagonista relata su historia a otras mujeres, estudiantes de economía, para animarlas a no conformarse con lo que la sociedad espera de ellas y a luchar por sus sueños en un mundo dominado por hombres.

*¿Quién es Constanza?* revive a Constanza Frisoa, quien reflexiona en un monólogo sobre el poema que le dedica Ferrand Pérez. A continuación, la protagonista será la juglarsa Rosa, a la que se dedican los dos capítulos siguientes: *La herencia de la juglarsa*, en el que Soledad, la nieta de Rosa, cuenta su historia, y *La maqueta*

donde Rosa narra su romance con Marcos y la infidelidad de este, que la lleva a echarlo de casa para continuar sola con sus hijos. Angelina de Grecia aparece representada en *Recuérdame*, protagonizado por Casandra de Troya, que solo pide ser recordada. Leonor de Alburqueque es la figura central de *Leonor y no de Alburqueque*, donde la misma Leonor cuenta su vida de «incógnita» a unos alumnos. María de Castilla, reina de Aragón, aparece en *Solo María* donde la protagonista se confiesa tras meses sin hacerlo y le revela a un cura su arrepentimiento por serle infiel a su marido Alfonso con su amigo Álvaro. Por último, Juana Manuel, reina de Castilla, está representada por Joanna Mary Clemens de Smith y Wesson, quien intenta poner fin a una disputa familiar por unas tierras.

El libro termina con una bibliografía que ofrece, además de las fuentes consultadas, una lista de algunos títulos que protagonizan en la actualidad las mujeres que sirvieron de inspiración para la creación de los monólogos presentados.

Se puede afirmar que *Ni pocas ni cobardes. Monólogos nuevos para voces de otro tiempo* constituye una combinación de talento e ingenio que da vida unos personajes capaces de poner voz a mujeres que, en su momento, tuvieron un nombre y una historia. Ahora, en pleno siglo XXI, regresan para reivindicar el papel de la mujer en todos los ámbitos de la vida, dialogando con nuestro presente y cuestionando los roles establecidos.

Este libro es, además, un ejemplo de cómo la pedagogía innovadora puede convivir con la tradición, demostrando que la creación literaria nos permite disfrutar de grandes historias basadas en personajes que marcaron una época, de manera que cada historia interpele al lector sobre la memoria, la identidad y el papel de la mujer en la sociedad.



**Nuevas aportaciones en torno a la reina: la herencia inglesa. *Catherine of Lancaster and her Religious Court Poets.* Lesley K. Twomey. Cham. Palgrave McMillan [Queenship and Power]. 2024.**

Antonio CHAS AGUIÓN  
*Universidade de Vigo*  
ORCID: 0000-0002-8021-8610

A pesar del enorme esfuerzo que en los últimos tiempos se ha venido realizando por poner en el sitio que les corresponde, y hasta hace bien poco se les había ocultado, a las reinas medievales, todavía quedan vacíos que poco a poco han de ir cubriéndose. Uno de ellos es el de la impronta cultural, tanto la recibida como la que, gracias a su mediación, se perpetúa. Y en este sentido, el libro que nos ofrece Lesley K. Twomey, catedrática emérita de la University of Northumbria y experta conocedora de la poesía religiosa de fines de la Edad Media, abre un nuevo camino, al proponerse el estudio de Catalina de Lancaster no desde una perspectiva meramente biográfica, a la que ya se han acercado con éxito algunos historiadores en los últimos tiempos, que tampoco se descuida en este nuevo volumen, sino desde sus raíces británicas y el importante y muy determinante papel como mecenas en el que transfiere esa herencia a la cultura peninsular castellana, particularmente en lo que concierne a la poesía religiosa de cancionero. Ofrece, por tanto, un enfoque original y de enorme

interés para un más amplio conocimiento de la literatura tardomedieval castellana.

En un primer apartado del libro, Twomey examina con meticulosidad y detenimiento la vida en Inglaterra de Catalina y la preparación que recibe en esos primeros años para ser reina en Castilla. Para ello, analiza con rigor extremo documentación variada, tales como las cuentas familiares de Juan de Gante, padre de Catalina, lo que le permite sacar a la luz, por ejemplo, los pagos hechos a su tutora, Lady Joan de Mohun, mujer independiente en su época y miembro de la Orden del Garter en la que se asocia con Juan de Gante y sus hermanos. La exploración en busca de un buen número de datos sobre la educación de Catalina se basa en los libros de los que disponen los miembros de la familia real y de los que podía haberse servido Juan de Gante; así, por ejemplo, la adquisición de caballos para las damas le permite a Twomey constatar la importancia de la caza en su crianza y educación, de igual modo que la indagación en torno a las cuentas domésticas también le facilita documentar el número de exiliados petristas en la casa de los Duques de Lancaster y, por tanto, sirve de prueba a Twomey para justificar que la entonces joven princesa habría tenido ya la oportunidad, desde su infancia, de hablar la lengua de su futuro reino. Y esta es tan solo una pequeña muestra del despliegue documental y del rédito que sabe extraer para analizar las fuentes y deducir, con precisión y rigor, las conclusiones a que llega.

Tras haber contextualizado, con detalle, los primeros años de Catalina, la autora pasa a ver diferentes fases de su vida aludidos en los versos compilados en PN1, la copia conservada del original *Cancionero de Baena*, deteniéndose en aquellos que suscitaron más atención por parte de los poetas. Así, empieza la primera sección con las páginas dedicadas al ciclo poético en torno al nacimiento del príncipe Juan en 1405, que tiene inicio en un decir de Francisco Imperial. En este sentido, es preciso subrayar que, por primera vez, se ponen de manifiesto las posibles huellas inglesas filtradas sobre la heráldica y el simbolismo empleado en el decir de Imperial. Dicho simbolismo, sobre todo el del leopardo, permite relacionar a Catalina con su célebre abuelo, el rey Eduardo III de

Inglaterra, guerrero victorioso en la Guerra de Cien Años, en tanto que el famoso antepasado del recién nacido será un importante referente para el heredero del trono de Castilla. Esta permeabilidad de la lírica inglesa sobre la castellana, que no se limitan a este ciclo poético, será, precisamente, uno de los mayores logros de las páginas del volumen de Twomey, en tanto que no habían sido rastreados hasta ahora por la crítica.

Otro de los episodios que da origen a un más que destacable ciclo poético, por el número de poetas que a él concurren, es el que tiene su inicio en un decir humorístico de Ferrán Manuel de Lando (1380/1390–c. 1450), poeta de origen sevillano y autor de un considerable corpus poético, sobre un torneo presidido por la misma Catalina de Lancaster. También aquí remite a los antecedentes ingleses de la reina, que Twomey conoce bien. En estas páginas se detalla, por ejemplo, cómo la reina Felipa de Hainault y sus damas habían presidido diversos torneos en Inglaterra, señalando la vía por la que llega a Castilla; por cierto, de igual procedencia proviene el tono humorístico que se mantiene en el ciclo poético castellano, pues, demuestra Twomey, Catalina habría aceptado el humor asociado con los torneos como parte imprescindible del espectáculo, al ya que estaría acostumbrada desde tiempos de su juventud.

En este demorado panorama biográfico, siempre apoyado en su reflejo en los textos poéticos, que realiza en diferentes y sucesivos capítulos, el quinto se centra en los últimos años de la vida de Catalina, momento en que los poetas la presentan ya como viuda de Enrique III de Trastámara y regente de quien se convertiría en Juan II, todavía menor. Los versos ofrecen la imagen de una época turbulenta para el reino de Castilla, que Twomey disecciona cuidadosamente, a partir de diferentes momentos y los textos poéticos a que cada uno de ellos dio lugar. Asistimos aquí a, por ejemplo, el fallecimiento de su esposo, Enrique III (especialmente a partir de la extensa serie que inicia y concluye Alfonso Álvarez de Villasandino); la corregencia compartida con su cuñado, Fernando de Antequera; la época de regencia única, tras la entronización de Fernando como rey de Aragón; el papel de las consejeras y privadas de la reina

(particularizado en Leonor López de Córdoba e Inés de Torres), pero también, y por último, al eco poético que el fallecimiento de la propia reina Catalina tuvo en los versos de poetas como Gonzalo y Diego Martínez de Medina. Ciertamente, tal como expone Twomey, «the CB poems give an opportunity to see many of the principal courtiers in action as seen through the eyes of their peers» (202). Y, en efecto, la autora ha logrado en estas páginas compendiar el testimonio de primera mano que ofrece el *Cancionero de Baena* como documento no solo de buena parte de la vida de Catalina, sino de la Castilla de los inicios del siglo XV. Y no ha de olvidarse, por cierto, la consideración de esta antología como inestimable fuente historiográfica, que había llamado la atención ya de Menéndez Pelayo, si bien la crítica raramente hasta ahora se había detenido en plasmar ecos en esos versos sobre Catalina, a quien la historiografía en prosa (mayoritariamente profernandina) había silenciado.

Por otro lado, la segunda y última parte del libro se dedica a trazar la huella poética que la poesía mariológica inglesa imprime en los versos castellanos compilados en el *Cancionero de Baena*. Así, en este capítulo se desgranar poco a poco nuevas huellas de la herencia inglesa, como el interés de los poetas castellanos por el motivo de la Anunciación de la Virgen. No ha de obviarse que, como señala Twomey, el castillo principal de la familia Lancaster en Leicester se encontraba junto a una Colegiata dedicada a santa María de la Anunciación promovido por Juan de Gante, padre de Catalina, origen de la devoción de quien sería reina de Castilla y su interés por favorecer el tratamiento de este tema. Tras determinar este punto de partida, Twomey incluso categoriza la lírica mariológica, tanto inglesa como castellana (e incluso se remonta también a la poesía gallego-portuguesa), en la que da cuenta de la diferencia entre Anunciación, Asunción, traducciones de himnos marianos como el tan recurrente *Ave maris stella*, gozos y canciones de cuna. Entre otras conclusiones, tras un enfoque contrastivo entre ambas tradiciones, aprecia que el tema de la Asunción de la Virgen llega a tener mayor alcance como motivo mariano en Castilla que en Inglaterra, al igual que sucede con las canciones de cuna. De igual modo, el hibridismo lingüístico, y en particular el

latino-castellano, es más abundante en Inglaterra, en tanto que otros recursos poéticos y estróficos, como el uso de acrósticos, alcanzaron parejo desarrollo entre los juegos cortesanos en la lírica de ambas lenguas. Sin duda, son páginas de enorme interés, en tanto que hasta la investigación de Twomey (que ya había ofrecido algunos avances en publicaciones que preceden a este volumen), carecíamos de un análisis con la lírica inglesa que, a la luz de estas páginas, ofrece datos de enorme interés.

Finalmente, en el capítulo séptimo, y tras este enfoque contrastivo, Twomey pasa a analizar con mayor detenimiento y concreción los vínculos de Catalina con la lírica mariológica agavillada en el *Cancionero de Baena*. Para ello, parte de la idea de que la regente, por su formación entre los Lancaster, se había criado en contacto con círculos literarios en los que, entre otros, habrían tomado parte poetas de la talla de Chaucer y John Gower, por lo que podría haber importado de esa experiencia inglesa de sus primeros años la idea de rodearse de una curia de oficiales y poetas. Asimismo, también podría partir de esos años iniciales el apoyo que siempre dispensó a la orden de predicadores dominicos, especialmente en la fundación de espacios de espiritualidad, que habría trasladado asimismo a la literatura de su entorno, ya asentada como reina. De hecho, la introducción de la imagen de la Virgen como «templo de la Trinidad», desconocida antes en Castilla, se encuentra muy diseminada en Inglaterra, sobre todo en la poesía de Shoreham. Y, por cierto, no hay que perder de vista que Joan de Mohun (que formaba parte del entorno más cercano de Catalina en sus años formativos) era hija de Bartholomew de Burghersh, vecino en Kent del poeta Shoreham, circunstancia que habría facilitado el acceso a su producción literaria, también por parte de Catalina, y una influencia que ya no abandonará en posteriores etapas de su vida. Con todo, no sería este más que uno de los temas y metáforas de raigambre dominica que, por mediación de Catalina, serán abordados por los poetas castellanos. Y, en este mismo sentido, no ha de obviarse que entre los folios del *Cancionero de Baena* se incluye, por vez primera, un poeta del monasterio dominico de San Pablo, Fray Pedro [Imperial] de

Colunga, instando a la interpretación de un conjunto difícil de símbolos bíblicos.

En la revisión de las páginas de este volumen, no puedo dejar de mencionar en esta breve recensión que, al oportuno y siempre necesario apartado de conclusiones (que, en este caso, lo son, por su pertinencia y carácter sustancial de la diversidad de materiales abordados), sigue un amplio y actualizado capítulo bibliográfico y, sobre todo, unos útiles índices tanto de personajes aludidos como de voces anotadas, tan necesarios para cualquier abordaje que, desde ya mismo, se haga sobre Catalina de Lancaster, pero también sobre otros aspectos como la reginalidad o, en fin, la historiografía y la literatura tardomedievales.

En conclusión, sin duda, hemos de felicitarnos por la publicación de este volumen que, entre sus muchos méritos, provee un buen caudal de información hasta ahora desconocida acerca de la trayectoria biográfica y la repercusión cultural que supuso la llegada a Castilla de Catalina de Lancaster. Aporta, pues, una visión tradicionalmente no contemplada que ha de complementar la carencia que hasta ahora se había mantenido en cuanto al patrocinio cultural de la reina, quizá uno de los aspectos menos transitados por la crítica. Merece la pena que, a partir de ahora y de forma definitiva, esta investigación de Twomey, del máximo rigor, ocupe el lugar que le corresponde en las bibliotecas y pase a ser obra de consulta obligada para cualquier estudio acerca no solo de esta reina, sino, con carácter más amplio, acerca de aspectos como la impronta cultural y literaria dejada en sus respectivos tiempos por las reinas medievales o el contexto europeo en que se gesta y difunde la poesía tardomedieval castellana.

## NORMAS DE EDICIÓN

El Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BBMP) publica Artículos de hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres, Notas de hasta 4000 palabras / 25.000 caracteres y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, Estudios de hasta 20.000 palabras / 124.000 caracteres, preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del BBMP, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

El BBMP publica en español. Podrán proponerse artículos, además de en español, en gallego, euskera, catalán, portugués, italiano, francés e inglés. Los autores cuyos artículos sean aprobados, se comprometen a entregar, a lo largo de los treinta días siguientes, una traducción de su artículo al español correctamente redactada. Estos artículos aparecerán en ambos idiomas.

Los artículos se presentarán en la plataforma habilitada (<https://publicaciones.sociedadmenendezpelayo.es/BBMP>) en la página web de la Sociedad Menéndez Pelayo ([www.sociedadmenendezpelayo.es](http://www.sociedadmenendezpelayo.es))

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes Los artículos se enviarán en formato MSWord. Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado exacto a 14 pt. Se utilizarán comillas españolas: «».

Los textos citados (que ocupen más de tres líneas) estarán en tipo 11, con interlineado sencillo, separados del texto anterior y posterior con espacio extra y con sangrado de 2 cmts. Los textos citados de menos de tres líneas, entrecomillados y en el mismo tipo y espaciado que el texto del artículo. Las notas a pie de página, en tipo 10 e interlineado sencillo. Podrán añadirse textos de apoyo si es imprescindible y siempre con la aprobación del Director del *BBMP*. Estos

textos aparecerán al final del artículo, en Garamond 11 e interlineado sencillo.

Citas bibliográficas. Tras la cita (tanto las de más cuatro líneas, como las de menos) se indicará entre paréntesis el nombre del autor citado, el año de edición de la obra citada, y el número de página. Cada uno de estos tres elementos irá separado por comas. Por ejemplo: (García Castañeda, 1978, 13) (Aymes, 2008, 191). Si hubiera más de una referencia con el mismo autor y año se indicará añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar, 2006a, 32) (Romero Tobar, 2006b, 473)

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en mayúsculas. Cada entrada bibliográfica tendrá su correspondiente sangría. La bibliografía estará ordenada por orden alfabético de autores (primer apellido). Si hay varias referencias de un mismo autor se ordenarán por el año de publicación. En casos como el anterior se añadirá a, b, c, etc tras el año de edición.

Los artículos, los estudios y las notas irán acompañados de dos resúmenes, de no más de diez líneas, uno en español y otro en inglés, así como de palabras clave en los dos idiomas.

Ejemplos para la Bibliografía final:

(Libros)

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1876) *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española*. Madrid. Víctor Saiz.

(Artículo de revista)

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2007) «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura*. 69. 137. 13-34.

(Capítulo de libro)

GULLÓN, Germán. (2003) «El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902». *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Francisco José Martínez Martínez (coord.). Madrid. Biblioteca Nueva. 41-55.

(Ediciones críticas)

PEREDA, José María de. (1998) *Pedro Sánchez*. Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe.

(Dos o más autores)

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y Borja Rodríguez Gutiérrez. (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula*. 751-752. 20-25.

(Monografías colectivas)

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (Ed.) (1997) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán In Memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela.

(Referencias de internet)

PARRILLA, Carmen. (2007) «La novela pastoril» *Orígenes de la Novela. Estudios*. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Eds.) <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/1260418987818487458813/029934.pdf?incr=1>





**SAN  
TAN  
DER**  
CIUDAD



GOBIERNO  
de  
CANTABRIA  
CONSEJERÍA DE CULTURA,  
TURISMO Y DEPORTE