

## Y si el corazón miente? Los (falsos) poetas cortesanos de Juan II vistos por los dramaturgos románticos

Montserrat Ribao Pereira  
Universidad de Vigo

En la literatura romántica española la presencia del corazón va más allá del tópico amoroso y se transforma en metonimia significativa del ser humano. El predominio del instinto, la subjetividad y las pulsiones primarias como motor del comportamiento de los personajes en los primeros lustros del XIX, convierte al corazón y a su prolongación física —el cuerpo humano y su kinésica— en el centro de la acción. Es por ello que los conflictos, sobre todo los dramáticos, surgen en los textos decimonónicos cuando el corazón miente, cuando los afectos engañan, cuando los gestos se desdobl原因 en apartes equívocos.

Especialmente relevante resulta esta transformación del corazón en motor de engaño cuando tal proceso se verifica en los títulos románticos en los que aparecen, como personajes, diferentes poetas del entorno cortesano de Juan II, rey de Castilla entre 1406 y 1454<sup>1</sup>. Todos ellos remiten a referentes reales, a poetas conocidos y reconocidos en la actualidad por la relevancia de sus versos, de temática amorosa muchos de ellos, si bien en la ficción literaria del XIX componen y recitan poemas expresamente redactados por los autores modernos para mostrar —y a menudo denunciar en ellos— la falsedad de la corte, los peligros de la ambición desmedida y las consecuencias funestas del mal gobierno, las mentiras del corazón, en definitiva, que desde la perspectiva romántica adquieren una dimensión universal.

En efecto, el reinado de Juan II se convirtió en uno de los contextos medievales a los que los escritores del XIX español volvieron sus ojos con asiduidad. Poetas, novelistas y dramaturgos, descubrieron en las Crónicas, en los Cancioneros y, sobre todo, en los romances que la filología moderna compila y edita desde principios de siglo (Campa Gutiérrez 2009), una riqueza cultural y literaria que consideraban consustancial a unos ideales caballerescos que, más o menos idealizados desde el XIX, potenciaban la estética y la filosofía romántica subyacentes. En paralelo, la convulsa situación política del siglo XV, los conflictos bélicos constantes dentro y fuera de las fronteras del reino, las fuertes tensiones entre la nobleza y la corona y, sobre todo, la figura del poderoso condestable Álvaro de Luna, sirvieron a los literatos del XIX para abordar, metafóricamente, la no menos compleja situación política de la España en la que escribían, esto es, la de la Regencia y posterior reinado de Isabel II, sacudido por las contiendas Carlistas y por conflictos socio-políticos constantes. Es así que el tiempo del rey Juan, con sus poetas-cortesanos, devino en marco privilegiado para lo que Caldera (1991) denominó “teatro político spagnolo del primo Ottocento”.

En apenas tres años, de 1838 a 1840, es decir, en los últimos de la primera guerra carlista, se publican y representan en Valencia, Valladolid y Madrid tres dramas diferentes ambientados en la corte castellana de Juan II. En todos ellos se da cuenta de las circunstancias que conducen a don Álvaro al patíbulo y los tres rematan con su ejecución en Valladolid, en junio de 1453. Si bien son diversas las razones ficticias que, con la

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el proyecto FFI2015-64107-P (MINECO-FEDER-UE). Se publicó en el volumen coordinado por A. Cancellier *et al.*, eds., *El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Padua, CLEUP, 2017, pp. 385-400. ISBN 9788867876907. Mi agradecimiento a la profesora Cancellier por su amabilidad al permitirme la difusión del trabajo en este medio.

historia de fondo, cada uno orquesta para dar cuerpo al conflicto dramático, coinciden los tres títulos en otorgar un relevante protagonismo a la poesía, a las justas y las celebraciones que —en el imaginario romántico— adornan ese tiempo en paralelo a la compleja situación política del mismo. Como corresponde al ambiente cortesano que se recrea, no falta escena en la que Santillana, Mena, don Álvaro o el propio rey Juan alcen su voz para recitar versos alusivos, metafóricos o simbólicos, de la tragedia hacia la que deriva la obra. Se trata de falsos poemas que, en realidad, ocultan el rostro hipócrita de la política del cuatrocientos que es para los dramaturgos del XIX, en definitiva, la de la convulsión que vive España en plena guerra civil.

Cronológicamente, el primero de los títulos a que me refiero es *Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla*, drama en prosa y en verso que José María Bonilla publica en 1838 en Valencia, ciudad en cuyo Teatro Principal se estrena<sup>2</sup>. El conflicto se genera en torno a la reina, Isabel de Portugal, y se complica con la implicación personal del rey y la colectiva de los nobles enemigos de Luna en el mismo<sup>3</sup>. La prepotencia del condestable le caracteriza, también desde el inicio, como el astuto cortesano que procede impunemente como auténtico rey de Castilla<sup>4</sup>, de ahí que no atienda, como debería, al profético poema que don Juan recita en la segunda escena y que resuena, como anticipo premonitorio, en diferentes momentos de la obra. Se trata de lo que Vivero denomina “unas trovas” marcadamente románticas y ambientadas en una noche de delirio en medio de tumbas, relámpagos, mirtos y cipreses. En ellas habla una “negra sombra” que todo lo acecha,

[...] y se ve su corazón  
traspasado de una flecha.  
Roja sangre de la herida  
resbalaba gota a gota,  
y decía dolorida:  
de mis ojos llanto brota  
y muero sin ser plañida  
(II, 2, 8).

La primera aparición del monarca en el drama es, pues, en su condición de poeta<sup>5</sup>, si bien su trova no encierra un sueño, como afirma, sino un señuelo para producir inquietud en don Álvaro, de cuyo amor por la reina sospecha. Del mismo modo procede con Isabel, a la que hace leer los versos, que ella denomina “alegoría” y finge no entender, pese a la ironía con que don Juan se dirige a ella para pedir explicaciones sobre su honor en

---

<sup>2</sup>Tal es la noticia que recoge la primera edición del texto, de 1838, publicada en el volumen *Poesías de José María Bonilla* en Valencia, Imprenta de Lluch, 1840. Posteriormente se edita en 1856 dentro de la colección *La España Dramática* (Madrid, Imprenta de González; en adelante cito por esta, acto, escena y página/s) y se informa en ella del estreno de la pieza en el teatro de La Cruz.

<sup>3</sup> Esta última circunstancia es, precisamente, la primera que se plantea en escena, nada más levantarse el telón: Alonso de Vivero aconseja prudencia a don Álvaro y desconfianza, ya que “Nuevas revueltas amenazan Castilla, y la guerra con los navarros la aguzan los grandes” (I, 1, 6).

<sup>4</sup> ÁLVARO: [...] “Empero tengo en mucho desprecio a esos menguados que se alteran por abatir mi privanza, y en igual desprecio a los hombres, para que me quiten sosiego. [...] Yo advertiría a los que me odian y dañan que mall se quiere a sí mismo quien no quiere bien a don Álvaro, quien a sabiendas le ofende y con el rey le malquista”. (I, 1, 6).

<sup>5</sup> Así es, en realidad, aunque su obra conservada sea reducida. Obsérvese el giño en el diálogo entre Luna y don Juan: aun cuando no son muy buenos, el rey manifiesta su intención de guardar estos versos “como quier que sean ellos”, a lo que el condestable responde: “Otros tenéis muy más bellos/ y no los guardáis a fe”. (I, 2, 9).

entredicho. La reina responde airada a las insinuaciones<sup>6</sup>, aunque, una vez a solas, su monólogo expresa la realidad de su corazón:

No, cruel: bien adivino  
la horrorosa alegoría.  
Sabré evitar que algún día  
lleguéis a ser mi asesino.  
¡A don Álvaro he de echar  
de la corte, Juan Segundo...!,  
de mi lado y aun del mundo  
parra mi afrenta lavar.  
[...] ¡Ah, don Álvaro! Bien sé  
cuánto costareisme a mí.  
¡Mal haya el día que os vi  
y la hora que os hablé!  
Yo vos quise y vos quisiera  
si enemigos no tuviese,  
ni mi honra fallestiese,  
ni el sol este amor supiera.  
Pero nos quita fortuna  
y desgracia nos da Dios;  
honor quiero más que a vos;  
y sin él, la sepultura.  
(I, 6, 22).

En la estela de renombrados estrenos teatrales de la década de los treinta, las conjuras políticas, como los encuentros amorosos, tienen lugar en el drama de Bonilla en la penumbra de un espacio religiosos, ámbito este que subraya, por contraste, el carácter subversivo de las acciones (Ballesteros Dorado 2003; Ribao Pereira 1999). Del encuentro entre Luna y la reina en la capilla románica del segundo acto deriva, en efecto, el prendimiento del condestable y el reconocimiento de una pasión amorosa que conduce a Luna y a Isabel a la autodestrucción. El tono, altisonante, subraya la violencia de unos versos en los que la altanería sustituye a cualquier efusión sentimental.

ÁLVARO: [...] Vuestro corazón fue mío,  
¡y yo solo he sido el rey...!  
Aquí no hubo más ley  
que mi voto, mi albedrío.  
ISABEL: ¡Don Álvaro! ¡Qué decís!  
Os pesará esa jactancia.  
¿Que presto vuestra arrogancia  
puedo enfrenar, no advertís?  
(II, 2, 26).

No hay más versos de amor entre el condestable y la reina que los dictados por la ira, pronunciados a escondidas para evitar la venganza del rey y avalados por una interesada concepción de la fidelidad como lealtad del alma, al margen de la mente o del cuerpo<sup>7</sup>. El disimulo les conduce a fingir que ninguno sabe lo que saben todos y se sirven de la imagen

---

<sup>6</sup> “Si el condestable hizo habla/ de aquesto en alguna parte,/ de favores no alcanzados/ haciendo tan loco alarde,/ culpa no es mía, señor;/ al que la tenga culpadle./ y si vos faltan los bríos/ para en rigor castigalle,/ en Castilla hay caballeros/ de valía, y no cobardes,/ que a un traidor por una reina/ satisfacción le demanden”. (I, 5, 20).

<sup>7</sup> “REINA: Os he sido siempre fiel./ [...] Nada temimos, don Juan:/ queríamos sin lesión;/ amores no ofenderán/ los que para nadie son,/ si ocultos al mundo están./ [...] Poco en ello ofendería/ siendo el alma la que adora./ [...] El pensar no os hace injuria/ siendo el corazón ileso.” (II, 9, 39-40).

del corazón para sugerir apenas la verdad. Así, don Juan se lamenta por no tener un “corazón de tigre” para juzgar con impiedad a los traidores (II, 8, 37), mientras doña Isabel alardea de su corazón de reina, “tan sin sombra/ que puede llegar a Dios” (II, 11, 41) y convertirse en el motor de la rebelión definitiva contra don Álvaro.

En el momento en que el condestable es finalmente hecho prisionero, el valido suplica al rey por vez primera y le implora que no acaben su gloria y sus días en la cárcel y el deshonor. Por un instante podría incluso creerse que don Juan va a claudicar y perdonar, como en otras ocasiones, a su valido. El diálogo entre ambos reproduce los tópicos sobre el corazón que se vienen escuchando en el drama desde su inicio, pero con una doble intención cada vez más hiriente:

REY: [...] Demás del ansia que la guerra pone,  
y el dalle cuenta a Dios del mal del reino;  
demás del odio y del pesado hastío  
que diérame el cuidado del gobierno,  
veces no pocas, condestable, vos,  
vos me claváis al corazón un hierro.  
ÁLVARO: ¡Por Dios, don Juan, que devoráis el mío!  
(III, 7, 57)

Y es que la aparente mansedumbre de Luna es solo una pantalla que desaparece cuando don Juan, acercándosele con gran frialdad, le sugiere conocer los amores con la reina y le hace ver la imposibilidad de recobrar su favor. En ese momento, “con toda la cólera de su carácter, dice don Álvaro”:

ÁLVARO: ¡¡¡Pudiera arrancarme el corazón  
en cien pedazos arrojárselo al cieno!!!  
¡¡¡Baldón!!! ¡¡¡Castilla!!! ¡¡¡El rey!!!  
(III, 7, 57).

Solo momentos antes de ser llevado al cadalso renuncia Luna a su airada pose cortesana y se comporta como el héroe romántico que lamenta el destino aciago que le conduce a perder la vida, el amor y el honor. A la llamada del reo (“¡Grata beldad! ¡Ansío verte/ con el alma y el corazón!/ ¡Por ti voy a la muerte...!” [IV, 4, 74]) acude, pero ya demasiado tarde, una enloquecida Isabel que, revolviéndose el cabello como una dama blanca y forcejeando con quienes intentan detenerla, clama a los nobles, al rey, al pueblo de Castilla, piedad para el condestable. El desenlace, en la línea más hugoliana de la dramaturgia romántica hispana, remata con el toque de las tres campanas que marcan la muerte del valido<sup>8</sup>, con el grito de horror de Isabel, que cae en tierra, con el rey asimismo espantado, que cubre su rostro con las manos, y con el juez Juan Rodríguez de Salamanca, que arroja su toga y reniega de la justicia de Castilla que ha condenado, sin juicio, al más poderoso hombre de su tiempo<sup>9</sup>.

El segundo drama al que me refiero es *Los cortesanos de don Juan II* (Madrid, Repullés, 1839), obra de Jerónimo Morán cuyas condiciones de redacción se vinculan estrechamente con el conflicto carlista que asola a España en esos años. En octubre de

---

<sup>8</sup> Evoca este final el del romance IV de *Don Álvaro de Luna*, de Rivas, publicado como apéndice a *El moro Expósito* en 1834 (parís, Librería Hispano-Americana): “El hacha cae como un rayo,/ salta la insigne cabeza,/ se alza universal gemido / y tres campanadas suenan”. Véase a este respecto Caldera 2004.

<sup>9</sup> Pese al efectismo de este desenlace, una nota del dramaturgo al final de la edición de 1840 (Valencia, Lluçh) explica que el último acto se ha refundido, para la publicación, “pues tanto por su extensión como por el horror que el autor ha reconocido en los dos cuadros últimos los ha suprimido siguiendo el voto de algunos inteligentes en dramática; y creemos que con esta reforma ha dado más rapidez e interés al desenlace, y por tanto más belleza”.

1838 había tenido lugar en la villa zaragozana de Maella una acción bélica en la que el ejército de Cabera se había impuesto al cristino del General Pardiñas. La precaria situación a la que se vieron abocados entonces los prisioneros suscitó numerosas iniciativas solidarias en todo el territorio nacional. Valladolid, en concreto, dispuso organizar una velada teatral para recaudar fondos y se decidió la representación del drama de Morán, vallisoletano de nacimiento y por entonces joven escritor. El título, que marca el inicio de su autor como dramaturgo, se representó el 29 de diciembre de 1838 y la edición del mismo se puso a la venta en Madrid a principios del año 39<sup>10</sup>.

El drama de Morán se articula, como el de Bonilla, en torno a un conflicto amoroso, pero en este caso su protagonista femenina, Jimena, es la encarnación de una sencillez y una pureza de la que carecen el resto de los personajes, todos masculinos, de la obra. Ama a Alfonso de Vivero y es correspondida, pero don Juan de Luna, sobrino en la ficción del condestable, la requiere en amores. Despechado por la negativa de la joven, urde una trama para hacer creer a su tío que Vivero le ha traicionado y consigue de este modo, que don Álvaro le arroje desde una almena de su palacio y que el rey mande prender al asesino, lo que deja libre su camino —el de don Juan y el de un grupo de conspiradores— para hacerse con más poder e influencia en la corte.

Salvo las palabras de amor entre Jimena y Vivero, todas en la pieza esconden una doble finalidad, de todas se puede rastrear una segunda intención que enreda, cada vez más, la madeja de la conjura. De ahí que, como acertadamente refleja el título, no sea don Álvaro el auténtico protagonista del drama, sino los cortesanos y sus intrigas, falazmente amparadas en los derechos del corazón.

En efecto, miente el condestable cuando, ante la petición del rey para que abandone la corte, pone su vida y su hacienda a disposición del monarca:

ÁLVARO: [...] desmiente mi corazón  
lo que pronuncia mi lengua.  
[...] ¡Jamás, jamás...! ¿Ceder yo?  
¿Y a la nobleza altanera?  
Se engaña quien lo pensó:  
de grado tal vez cediera,  
pero por fuerza... eso ¡no!  
(I, 4, 13).

Miente el portavoz de los sediciosos, Plasencia, quien jura por su honor de caballero que don Álvaro es traidor a la ley y a su rey (II, 2, 26). Miente Juan de Luna cuando declara su amor a Jimena. Miente el clérigo de la Iglesia Mayor de Burgos para instigar al pueblo contra el condestable. Miente incluso el propio corazón del rey débil, que ni de su propio instinto sabe fiarse ni alcanza a sospechar la compleja trama de intereses que le circunda. Así, cuando decreta el matrimonio de Jimena y Vivero (“[...] me es grata/ vuestra ventura: el corazón me anuncia/ que acierto he de tener para colmarla”. II, 7, 31) está firmando en realidad la sentencia de ambos y del condestable. En pocas ocasiones Juan II toma la iniciativa en el drama; cuando lo hace, las consecuencias de sus decisiones, como en este caso, son funestas.

Acaso el ejemplo más significativo de esta dura crítica del desgobierno a que conducen las ambiciones personales sea el paje Rivadeneira. De plebeyo linaje, la protección de Juan de Luna le ha permitido alcanzar cierta posición en la corte. Dice estar agradecido a su bienhechor y por ello se compromete a encontrar los medios para vengarse de Vivero y desposeer a don Álvaro de su poder. Tras exponer con exaltada vehemencia la

---

<sup>10</sup> Cito por la primera edición, de 1839, en Madrid, Repullés. Sobre el drama y las circunstancias de su representación, *vid.* Ribao en prensa.

proximidad de su corazón a la causa de don Juan, un inesperado aparte, primero, y un monólogo más extenso después, muestra al lector/espectador su auténtico rostro: el de un desleal que desea liberarse en realidad de todos los Luna para medrar libre del yugo de ambos:

RIVADENEIRA: ¿Quieres pagarme con oro/  
mis servicios...? ¡Luna, no!  
No es oro lo que ahora anhela  
mi ambicioso corazón.  
Te serviré; sí, esta noche,  
[...] mas no sabes que esto labra,  
imbécil, tu perdición;  
no sabes que con tu ruina  
pretendo elevarme yo.  
(III, 6, 52).

Y es que en esta corte de poetas la *cortesanía*<sup>11</sup> sustituye a la *cortesía* y se muestra, sin ambages, el poder del dinero y del soborno, muy superior al del propio rey<sup>12</sup>, que finalmente se reconoce solo y engañado por todos. Incluso abandona a su suerte al condestable, aun cuando este se niegue a reconocer que ha perdido el favor de Juan II. También el corazón engaña, pues, al poderoso don Álvaro:

JUAN: Vuestra confianza es bella,  
mas no fundada en razón:  
mirad que en esta ocasión,  
aunque os asista la ley,  
tenéis contra vos al rey.  
¡No os engañe el corazón!  
(IV, 3, 64)

En el desenlace el corazón de Jimena retoma el papel esencial que le corresponde en el drama. Será él el señuelo para atraer a Vivero al torreón de don Álvaro, donde le aguarda la muerte. Don Juan desea herir a la muchacha, y arrebatársela a su amado no es suficiente:

JUAN: Sí, quiero ver cómo se hablan  
Allí esta noche los dos;  
quiero gozar contemplando  
cuál hiera su corazón,  
antes de que Alfonso entregue  
para siempre su alma a Dios,  
entre el ansia de la muerte  
las protestas de su amor.  
(III, 5, 50),

de ahí que el final del drama coincida con el momento en que se desata la cordura de Jimena, que pierde la razón después de clavar un puñal en el pecho al asesino de Alfonso.

---

<sup>11</sup> Así ya en el inicio del drama, cuando Jimena escucha las falsas promesas de amor de don Juan: “JIMENA: Estáis cortesano:/ ya es esa, el de Luna,/ lisonja importuna:/ callad, por favor”. (I, 9, 19).

<sup>12</sup> Cabe destacar, en este sentido, la escena en que Rivadeneira convence a Chacón para traicionar a su señora doña Jimena entregándole el papel falso con que Alfonso la citaría, esa noche, en el torreón del condestable. Los términos del acuerdo, el léxico y la métrica del diálogo reaparecerán, años más tarde, en una parecida situación dramática entre Ciutti y Lucía en *Don Juan Tenorio* (1844): “CHACÓN: ¿Y cuánto será? RIVADENEIRA: Di tú./ CHACÓN: Decid vos, por Belcebú;/ mas cuidad de echar por largo./ RIVADENEIRA: Toma este bolsillo. CHACÓN: Pesa/ que es un gozo el tal bolsillo./ ¡Pardiez...! Metal amarillo tiene dentro: me interesa/ [...]”. (III, 6, 53).

En 1840 publica Antonio Gil y Zárate su *Don Álvaro de Luna* (Madrid, Yenes) y lleva escena una temática que conoce bien y a la que había dedicado ya atención desde otros géneros<sup>13</sup>. El peso del conflicto dramático, a diferencia de lo que ocurría en *Los cortesanos*, recae directamente en el personaje principal, pero el motor de la tragedia es el rey, representado como un ser en extremo pusilánime. Su corazón, débil y voluble, es el núcleo en torno al que giran las diversas tramas de la obra. Su dueño, desde la juventud, ha sido don Álvaro, que se sabe fuerte, pero Pacheco, Marqués de Villena, que aspira a conseguir en la corte el lugar de privilegio que ocupa el anterior, presenta ante los cortesanos como mejor arma su perspicacia a la hora de adivinar cuanto piensa y siente el monarca:

PACHECO: Del rey  
Yo leo en el corazón.  
[...] Desvanecido el encanto  
que un tiempo le subyugó,  
ya no mira a su valido  
joven, galán, seductor,  
sino cual áspero anciano  
de orgullosa condición.  
[...] y no penséis que a su pecho  
vuelva la antigua afición;  
que de amar dejan los reyes,  
pero eterno es su rencor.  
(I, 1, 6)

La hipocresía de la corte se plantea inequívocamente en varios momentos de la obra. El recurso formal del que el dramaturgo se vale para encarecer la fineza tras la que se esconden las intrigas consiste en enmarcar los pactos y las conjuras en escenas de disfrute cortesano. Así ocurre en el primer acto. Se celebra un torneo en la plaza de Escalona y a él asisten, entre otros, Santillana, Mena, Vivero y el propio don Álvaro, acompañando todos ellos al rey. El condestable recita entonces unos versos que encarecen la plasticidad de la justa, sus galas y oropeles, la altivez de caballos y caballeros, el brillo de las armas, la belleza de las damas... Tras el intercambio de elogios, no sin intención, con Mena y Santillana, se pasa sin mediar transición alguna a la trama política: pese a que es Luna quien se arroja a los pies del monarca, es este quien suplica al condestable que abandone la corte para evitar la revuelta de los nobles. Continúa entonces el juego iniciado momentos antes, pero en lugar de armas o poemas, quienes contienden emplean ahora la memoria del pasado para derrotar al rival. Sin embargo, mientras el rey apela a sentimientos verdaderos, don Álvaro miente en los suyos. Tras un nuevo intercambio, esta vez de falsas promesas de fidelidad y lealtad ante don Juan II y su condestable, la conclusión de este, ya a solas, no deja lugar a dudas sobre sus intenciones:

En vano, débil monarca  
fingir intentas un resto  
de amistad: mejor que tú  
en tu alma mezquina leo  
el odio que oculto abrigas  
acaso sin tú saberlo.

---

<sup>13</sup> Mientras ultima el drama, Gil publica en el "Semanao Pintoresco Español" (22 de julio de 1838, p. 2) el relato *El paso honroso*, cuyo argumento gira en torno a la hazaña protagonizada por Suero de Quiñones, criado de Luna. Un mes después aparece una nueva y extensa colaboración suya en el mismo semanario, acompañada de un grabado de la estatua yacente del maestre en su sepulcro toledano: *El condestable don Álvaro de Luna*, "Semanao Pintoresco Español", 5 de agosto de 1838, pp. 655-658.

No pienses, no, que en ti frío;  
que al débil su propio miedo  
le hace crüel, y llorando  
traspasa a su amigo el pecho.  
Mas nada temo... En mis manos  
tu corazón siempre tengo,  
y en ellas es para mí  
lo que a un niño sus muñecos.  
¿Presumes de mí librarte?  
¡Pensamiento loco y necio!  
Rey don Juan, eres mi esclavo:  
tan antiguo cautiverio  
no se quebranta en un día;  
y el que ha nacido a ser siervo,  
por mucho que lo resista,  
tiembla siempre ante su dueño.  
(I, 8, 22)

La trama se complica en los actos II y III a través de pactos fingidos y traiciones hábilmente orquestadas de las que, por el momento, es don Álvaro quien parece salir victorioso. Luna utiliza al rey, en un nuevo momento de debilidad del monarca, para convencerle de que la conspiración que se fragua (y a la que él mismo habría dado amparo) tiene por objeto dejarles a ambos sin apoyo en la corte. Una vez más, el arma de la que el astuto condestable se vale apunta directamente al corazón de don Juan:

ÁLVARO: [...] Sé que no es fácil  
romper los lazos que estrechaba el tiempo;  
sé que un ardiente defensor me queda  
en vuestro corazón... Mas los perversos  
que en daño mío sin cesar trabajan,  
conseguirán al fin su odioso intento.  
(II, 4, 37)

El rey duda una vez más. Es entonces cuando se produce una nueva escena de disfrute poético y caballeresco en la que Santillana resume, para la corte, los hechos y méritos de Destúñiga, el noble que —dentro de la ficción dramática— pretende en amores a la hija del condestable. Responde a estos versos con los suyos propios el vencedor de la lid y la muchacha, Elvira, le coloca la banda de la victoria, momento este que coincide, una vez más, con la irrupción de la trama política en la obra. La presencia de los poetas sirve de nuevo para subrayar, por contrapunto, el papel de la mentira, la hipocresía y la ambición en el drama, configurando un binomio antitético (belleza-falsedad) que explica, como antes mencionaba, el interés que suscita en la imaginación romántica la fecunda y convulsa Castilla del siglo XV.

El corazón amante tan solo aparece en el drama ligado al único personaje femenino del mismo. Con Elvira abandona don Álvaro su papel de cortesano y por ella se humilla en el acto III ante Pacheco, que ha mandado raptar a la muchacha para impedir su boda con Destúñiga. Luna apela entonces a su rival:

ÁLVARO: [...] Soy padre; y harto con esto  
le digo a tu corazón:  
ten piedad: que no es razón  
darme este golpe funesto.  
Ya se humilla mi altivez:  
¿qué más pide tu anhelo?  
(III, 6, 62)



Pero, ¿cómo hablar al corazón de quien no lo tiene? El diálogo es imposible y ambos optan por el enfrentamiento abierto al que solo uno podrá sobrevivir.

El recurso a las escenas de deleite poético como precursoras de la traición política se constata también en el cuarto acto de la obra. La primera de sus escenas es un delicado intercambio de pareceres, más o menos conceptuosos, sobre el amor y las damas, en el que intervienen el rey, Mena y Santillana. Es este último el que recita una composición que denomina “cántiga breve”. Mientras la corte adula al rey, irrumpe Pacheco para dar noticia de la muerte de Vivero e inculpar a Luna. El voluble corazón del monarca retoma la posición axial que desde el inicio determina el conflicto del drama. El Marqués de Villena le hace dudar<sup>14</sup>, pero, finalmente, decide mostrar a toda Castilla su fuerza y firma la orden de prisión y muerte para el condestable.

Como vemos, el eje común en torno al que giran los tres dramas es la mentira y el fingimiento, personal y político, agazapados tras la belleza del ocio cortesano y la sutileza de los poetas. La lectura política de todo ello, a la luz de la situación que vive España en los años treinta del siglo XIX es evidente para los receptores de la época. El posicionamiento ideológico de Bonilla, Morán y Gil es abiertamente liberal en ese tiempo, manifiesta y radicalmente opuesta al absolutismo y literariamente comprometida con el romanticismo exaltado que triunfa en los teatros entre 1837 y 1840. Gil y Zárate había escandalizado ya en 1837 al público madrileño con su *Carlos II el Hechizado*. Morán, con apenas veinte años, había sido premiado ese mismo año por la Sociedad de Amigos del País de Salamanca en reconocimiento a sus composiciones sobre el sitio de Bilbao y en mayo del 38 publica el romance titulado *El dos de mayo* para enaltecer a quienes luchan contra los déspotas tiranos (Alonso Cortés 1914: 57). Bonilla, por su parte, había ocupado cargos políticos liberales durante la primera Guerra Carlista, en la que combate como comandante de la milicia nacional, y en 1837 había iniciado la publicación de *El Mole*, revista valenciana en la que destaca como panfletista político y satírico.

La corte de Juan II sirve a los tres dramaturgos como resorte argumental para subrayar su personal posicionamiento ante las políticas autoritarias, pero también para denunciar los riesgos de las ambiciones personales, de la adulación y la hipocresía como instrumentos al servicio del poder. Tanto los poemas que jalonan los títulos a que me he referido, como las palabras y acciones de sus ficcionalizados autores, coinciden en colocar en el epicentro de la acción al corazón, que no duda en mentir para revestir de amor, lealtad o justicia, la ambición y la inoperancia de los monarcas débiles.

En definitiva, como escribe Bofarull en 1840 al referirse a la obra de José María Bonilla, los artistas, escritores o filósofos románticos tuvieron en su mano el don de elevarse sobre el caos para encontrar, en medio de la guerra y la barbarie, una verdad a la que poder —acaso— asirse; un corazón que fuese realmente centro; un alma, en fin, que no mintiese:

[...] cuando elevada el alma sobre esa atmósfera vaporosa, ve grandes miserias, oye grandes lamentos, y envuelta en los torbellinos de los pueblos incendiados, y entre los torrentes de sangre rueda la orfandad y la aflicción; cuando las pasiones alzadas sobre escombros han escupido en la frente a la virtud, y la razón yace esclava del oro y del poder, porque el poder y el oro han dominado la tierra y han encadenado a la razón bajo el escabel de hierro de sus tronos, el poeta ha creado en torno suyo un pequeño círculo de lágrimas, y se ha suspendido entre el cielo y el sepulcro, entre Dios y el pobre. El poeta ha debido formar un mundo ideal, y ha cantado sobre las tumbas, y ha cubierto su cabeza con la ceniza de los muertos, y ha engalanado su arpa con la flor que vive solo un día [...]. El poeta ha visto volar sobre esas

---

<sup>14</sup> “EL REY: “Ved que si hoy no le matáis,/ él os matará mañana”./ Estas palabras aquí/ se me han quedado clavadas,/ y siento que el corazón/ se estremece al recordarlas”. (IV, 3, 82).

oleadas de cabezas que forma la masa inmensa llamada sociedad el crimen y el libertinaje, y ha huido a los osarios que están solos y ha confiado sus cuitas á los sepulcros, porque no mienten.

#### Bibliografía citada

- Alonso Cortés, Narciso (1914), *Antología de poetas vallisoletanos modernos*, Studium, Valladolid.
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel (2003), *Espacios del drama romántico español*, Madrid, CSIC, *Anejos Revista de Literatura*.
- Bonilla, José Antonio (1840), *Poesías de José María Bonilla*, Valencia, Imprenta de Lluçh.
- Caldera, Ermanno (1991) ed., *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni.
- Caldera, Ermanno (2004), *La muerte y el tiempo en los Romances históricos del duque de Rivas*, en Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson (eds.), *Pasajes. Passages. Passagen. Homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 173-182.
- Campa Gutiérrez, Mariano de la (2009), *La historiografía sobre la poesía cancioneril en la primera mitad del siglo XIX (1808-1850)*, en José Cañas Murillo, F. J. Grande Quejigo y J. Roso Díaz (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánica en la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Cáceres, pp. 367-379.
- Gil y Zárate, Antonio (1840), *Don Álvaro de Luna*, Madrid, Yenes.
- Morán, Jerónimo (1839), *Los cortesanos de don Juan II*, Madrid, Repullés.
- Ribao Pereira, Montserrat (1999), *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, EUNSA.
- Ribao Pereira, Montserrat (en prensa), *Una relectura romántica de la corte: Los cortesanos de don Juan II, de J. Morán*, en Marisa Sotelo (ed.), *Actas VII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona.