

TEMAS Y PROBLEMAS ESPAÑOLES EN EL TEATRO

«Que dirait-on parmi nous d'un poète qui ferait agir et parler Louis XII comme un tyran, Henri IV comme en lâche, Charlemagne comme un imbécile, Saint-Louis comme un impie? Quelque belle que la pièce fût d'ailleurs, je doute que le parterre eût la patience d'écouter jusqu'au bout»¹

En la delimitación de las complejas relaciones entre la historia de España y su proyección en las obras dramáticas de autores franceses que, en el Siglo de las Luces y de la Revolución Francesa, vivieron antes o después de ella, la pregunta voltairiana de la cita del epígrafe plantea con rigor la vieja cuestión retórica de la tragedia, a propósito de la cual Aristóteles recomendaba, en nombre de la verosimilitud, un tema histórico, público y notorio, que rechazara toda ficción gratuita. Según el teórico griego, el teatro tenía que ver con la *mimesis*, con la imitación, reservando a la poesía narrativa todo el espacio de la *diegesis*, es decir, la invención novelesca. Ahora bien, Voltaire era perfectamente consciente de los problemas de la Historia y de su *representación*, su «recuperación» para la escena ante un público que conocía los acontecimientos representados y que (re)accionaba según las reglas de la psicología colectiva, imponiendo sus gustos y sus conocimientos, creando espacios de intervención de cábalas y de querellas. En ninguna circunstancia y en ningún momento se puede perder de vista que el dramaturgo es ante todo un poeta dotado de imaginación y capaz de fabulación y no un historiador al que se puede exigir, por principio, fidelidad,

¹ «Dissertation sur les principales tragédies anciennes et modernes qui ont paru sur le sujet d'Électre, et en particulier sur celle de Sophocle par M. Dumolard, membre de plusieurs Académies», en Voltaire, *Oeuvres Complètes*, éd. par Émile Bédollière & Georges Avenel. Paris, Aux Bureaux du Siècle. MDCCCLXVIII, t. III, p. 481. Esta disertación firmada por Dumolard siempre ha acompañado a la tragedia *Oreste*, incluso en vida de Voltaire, que posiblemente escribió parte de ella.

examen de las fuentes, exención ideológica en búsqueda y en la interpretación de hechos y de documentos. Toleramos en el poeta-dramaturgo numerosas libertades imaginativas, mientras no perjudiquen en lo esencial a la conveniencia y al decoro que forman y condicionan el gusto del público, él mismo modelado por la Historia, y que garantiza, en última instancia, la posibilidad del juego escénico.

La historiografía y la dramaturgia siguen caminos diferentes y apuntan a finalidades distintas, aun cuando utilicen temas comunes. Voltaire, que llenó su siglo y extendió su genio a todos los géneros literarios en activo, percibió con finura esta distinción elemental. Pero no se trata sólo de una honorable excepción, puesto que la incompatibilidad funcional entre historiografía y dramaturgia parece irreductible a la mayoría de los historiadores, al igual que a buen número de dramaturgos. La *ilusión* teatral que, etimológicamente, podría significar «entrada en juego», mantenida por la aceptación tácita de una supuesta convención esencial entre escenario y el lugar que ocupaba el público, imponía como condición esencial de ese mismo juego la verosimilitud y no la verdad, siguiendo el equilibrio siempre tenso y vacilante de la *alusión*, en el cruce natural de lo histórico y de la ficticio. En el ejemplo extremo que Voltaire imagina en el epígrafe citado, esta transgresión histórica desmesurada crearía en el seno del público una *delusión* al colocarle «fuera de juego» y al provocarle un rechazo agresivo de la obra en tanto que contenido semánticamente inadaptado a un *horizonte de expectativas* impuesto por la historia del gusto teatral. El teatro puede invocar, convocar y recrear, pero no puede provocar excesivamente al público so pena de un fiasco de consecuencias políticas y sociales imprevisibles.

En calidad de teórico del teatro, Voltaire acepta, como los modernos, temas dramáticos de pura invención: «Nous eûmes beaucoup de ces ouvrages du temps du Cardinal de Richelieu; c' était son goût, ainsi que celui des Espagnols»². No obstante, aconseja a los autores dramáticos contemporáneos que escruten viejas civilizaciones ya canonizadas por la Historia por su abanico inagotable de asuntos y temas, en su mayoría trágicos, con el fin de evitar *representar* situaciones nacionales contemporáneas cuya actualidad podría hacer surgir en el público tumultuosas pasiones, suscitando una reacción irracional frente al espectáculo, carente del indispensable distanciamiento afectivo y efectivo con relación a los hechos a escena. La tragedia *Sémiramis*, representada en 1748 y que se desarrolla en Babilonia, ilustra perfectamente la proposición voltairiana. Bajo el velo distanciador de un pasado lejano, esta tragedia, está llena de alusiones históricas muy personalizadas, en una época en la que el incesto estaba de moda en Versalles y en la que la infanta de la que habla

² Véase Voltaire, «Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne à son E. Mgr. Le Cardinal Quirini», *ibid.*, t. III, p. 417.

Voltaire en el «Avertissement» es la infanta de España, esposa del delfín de Francia, hija de Felipe V, y que, impregnada de la lectura de los antiguos, gustaba de las obras de ese carácter. Confirmando el manifiesto interés de ese siglo por la problemática de las relaciones entre la historiografía y la dramaturgia, Condorcet, en el «Avertissement» de la tragedia del patriarca de Ferney, *Rome Sauvée*, discurre acerca del difícil arte de conciliar la belleza poética de la ficción dramática y la exactitud de los datos históricos:

[...] Il ne suffit pas d'avoir un grand talent pour la poésie dramatique, il faut y joindre une con-naissance approfondie de l'histoire, une tête faite pour combiner des idées de politique, de morale et de philosophic.³

El propio filósofo añade, no obstante, que el respeto de la Historia no basta en cuanto tal para asegurar el éxito ante el público:

Ce n'est pas que le *Jules César* de Shakespeare, ses pièces tirées de l'*Histoire d'Angleterre*, ainsi que quelques tragédies historiques ne soient des drames historiques; mais de telles pièces, où il n'y a pas ni unité ni raison, où toutes les tons sont mêlés, où l'histoire est conservée jusqu'à la minutie, et les moeurs altérés jusqu'au ridicule, de telles pièces ne peuvent plus être comptées parmi les productions des arts que comme des moments de génie brut de leurs amateurs, et de la barbarie des siècles qui les ont produites.⁴

El historiador, el novelista y el dramaturgo, al recurrir a fuentes comunes cuando se trata de acontecimientos y de personajes históricos, utilizan medios y mecanismos diferentes que resultan de la propia naturaleza del acto de descodificación individual, por la lectura solitaria en el caso del historiador y de la novela, o por la *representación* y la recepción colectiva en el caso de los textos dramáticos.

Una somera distinción entre historiadores escrupulosos, dramaturgos-poetas de la Historia y novelistas de ficción, para los cuales la historia no es más que un pretexto para un inicio narrativo, parece funcional y operativa. Pero cuando los dramaturgos franceses del siglo XVIII toman la Historia como telón de fondo de sus tragedias, ¿qué visión tienen de la Historia en general y de la de España en particular? ¿La España del Cid y de Inés de Castro, que trabaja para la expulsión de los moros y para la unificación siempre inestable y precaria de los reinos ibéricos? ¿Una España que descubre nuevos mares, nuevas tierras y nuevos pueblos, proyectada en los inmensos territorios de ultramar? ¿Una España grandiosa por imperial? ¿La España fascinada de los Borbones? ¿Una España sorprendida y molesta por el espíritu contagioso de la Revolución Francesa? En su obra *Don Alonso, ou l'Espagne, Histoire Contemporaine*⁵,

³ Véase Condorcet, «Avertissement» de *Rome Sauvée*, *ibid.*, t. III, p. 486.

⁴ *Ibid.*

⁵ N.-A. Salvandi, *Don Alonso, ou l'Espagne, Histoire contemporaine*, 3e édition. Paris, 1824, 4 ts.

Salvandi esboza un cuadro global que puede servir de referencia para el estudio de la dramaturgia sobre fondo histórico. Viajero por todas las regiones españolas, ese contador y traductor intenta definir los límites de esa realidad geográfica, política y cultural, donde a menudo se tejieron, según él, los destinos del mundo:

Cette Espagne, au sein de laquelle se rencontrèrent Rome et Carthage, le mahométisme et la religion chrétienne, l'Angleterre et Napoléon [...], cette Espagne qui s'étend depuis les îles Baléares jusques par-delà de Cordillères et le Chimborazo, semble réservée à servir de champ de bataille aux grandes intérêts de tous les âges. Là se touchent désormais l'ordre ancien et l'ordre nouveau, l'Europe et l'Amérique, peut-être la Grande Bretagne et la Russie.⁶

Los ciclos dramáticos sobre fondo histórico español que abordaremos ahora se inscriben en esos límites geográficos, cronológicos e históricos.

Cediendo a una generalización que será tópica en las *alusiones* al carácter de la nación española, Salvandi concluye que

ce caractère est aussi vieux qu'elle même; il est resté immuable à travers les siècles. Nous retrouvons dans l'histoire le goût héréditaire de la jeunesse d'Ibérie pour l'oisiveté et pour le brigandage.

Sus reflexiones preliminares terminan con esta afirmación desconcertante: «Pour l'honneur de l'Afrique, l'Europe finit aus Pyrénées»⁷.

Esta cadena montañosa se ve desde el lado francés como una especie de «finisterre», espacio inhóspito de barbarie del que sólo escaparon en el siglo XVIII algunos *ilustrados*. La dinastía de los Borbones había abierto poco a poco ese bloque pirenaico al gusto francés y ningún cordón sanitario que la aislara de Francia impidió que la filosofía de las Luces y la subsiguiente Revolución del 89 fecundaran gradualmente las tierras y los pueblos de España, pese a su exacerbado nacionalismo, su notoria xenofobia y su amor propio totalmente evidentes en esta invocación trazada por la mano de Florian, autor de ascendencia española, y reproducida en varias ediciones castellanas:

Generosos españoles, nación valiente y magnánima, madre de los amantes finos, eternos modelos de las almas sensibles y constantes; tú, cuyos invencibles guerreros, haciéndote señora de inmensas regiones, forzaran al sol a que jamás muriese para tu dilatado imperio, acepta mi tributo, yo te consagro en esta humilde ofrenda, aquellos sentimientos [...], sagrado honor y amor caliente.⁸

⁶ «Observations préliminaires», *ibid.*, t. I, p. 1.

⁷ *Ibid.*, t. II, p. 4.

⁸ Florian, *Gonzalo de Córdoba o la conquista de Granada*, 3ª ed., trad. de Juan Lopes Peñalves, Madrid, 1826, p. 6. Florian murió en 1794.

Pero esta pintura francesa que evoca la España del amor y del honor es una nota de excepción sospechosa en el conjunto de las voces francesas normalmente desfavorables y maledicentes.

Influídos por numerosas visiones históricas ensombrecidas por relatos de viajes que descubrían la Península Ibérica en escenarios narrativos llenos de prejuicios, los dramaturgos que en general no poseían ningún conocimiento personal de esos reinos más allá de los Pirineos, propalaban falsos tópicos que les venían de diplomáticos y viajeros, y buscaban, en la historia así vista por encima y maltratada, «la verdad teatral» que no era obligatoriamente la que la Historia mantenía como correcta. Por la «verdad histórica», que no era entonces más que una definición metodológica previa, englobaba misceláneas de política, de religión, de instituciones, de usos y costumbres, de gustos, de mentalidades, de literatura, de arquitectura y de teatro. Faltaba también una crítica histórica que pasara por el tamiz las leyendas y las fábulas que se inmiscuyen en las crónicas, obstaculizando lo que el cronista medieval portugués Fernão Lopes llamó «a clara certidão de verdade».

Los dramaturgos franceses, cuyas construcciones dramáticas se inspiraban en la Historia de España para agradar a los espectadores, chocaban de entrada con el juicio que sus compatriotas y los europeos emitían y publicaban sobre el teatro castellano. Sólo Voltaire habría bastado para el ennegrecimiento apriorístico de la Historia de España. Más filósofo que historiador, tan parcial como se pueda serlo en una lucha encarnizada contra el fanatismo y la intolerancia, bajo la equívoca bandera «*Écrasons l'infâme*», sus obras históricas no sobresalen por una investigación asidua y rigurosa. Por el contrario son casi siempre síntesis inteligentes aunque llenas de prejuicios ideológicos. La Historia política, desfile tragicómico de reyes y de príncipes que aspiran al trono por legitimidad hereditaria o por la violencia de las armas, estaba mancillada por perversidades, por traiciones del más alto nivel de connivencia con los papas, por amores auténticos pero contrariados en el nombre de la razón de Estado, por juegos de matrimonios desgraciados dictados por efímeras alianzas. Voltaire, al igual que Jean Anouilh dos siglos más tarde, no concedía a la historia, ya fuera universal o nacional, sagrada o profana, ninguna ejemplaridad moral. Se la representaba en unas «*pièces costumées*», es decir históricas, como una verdadera «foire d'empoigne»⁹, sobre un fondo de guerras, de traiciones, de crueldades en una lucha despiadada e ininterrumpida por la conquista del poder político y eclesiástico. La realeza en ningún caso constituía un ejemplo moral susceptible de guiar al pueblo hacia las virtudes cívicas. La utilización lúdica de los tiempos de la Historia ofrecía al

⁹ A. Ferreira de Brito, *Textes critiques sur Anouilh [...]*, Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras, 1983.

teatro un sistema de espejos entre dos pasados más o menos recientes, entre el antiguo y el actual, entre el evocado y el (re)vivido, contribuyendo así al mantenimiento de la tensión dramática. El juego, según Huizinga¹⁰, no puede estar ligado ni al bien ni a la verdad, y conduce a una especie de amoralidad. Voltaire, contrariamente a numerosos historiadores de su época, tenía una visión pirroniana¹¹ de la Historia. La verdad era para él algo inaccesible, puesto que los agentes de la Historia (los que la hacen y los que la sufren) actúan en un plano de irracionalidad y de emoción, razón por la cual su risa filosófica, desmitificadora, arrojaba sobre la Historia una mirada impregnada de escepticismo cínico. A este respecto, la tragedia, la comedia y la ópera son menos cáusticas que sus textos históricos propiamente dichos. Echemos una ojeada a la definición de la Historia que defiende en su *Dictionnaire Philosophique*: «L'Histoire est le récit des faits donnés pour vrais, au contraire de la fable, qui est le récit des faits donnés pour faux»¹².

Definición ciertamente muy vaga aunque la complete descomponiéndola en «histoire d'opinions», que sólo son según él una historia de los errores humanos, y en «histoire des arts», que considera como la más útil, en vista de que discurre largamente y con pertinencia sobre la certeza y la incertidumbre en y de la Historia.

La Historia de España en tanto que realidad sociológica y política está particularmente castigada por el historiador/ensayista que jamás se atrevió a traspasar los Pirineos para recorrer los reinos ibéricos y ver con sus propios ojos unas idiosincrasias muy diferentes de la suya. La Inquisición ibérica habría apreciado particularmente una visita, aunque fuese de cortesía... Pero prefirió enviar emisarios de papel de su ironía mordaz: Scarmentado y Cándido. Voltaire sólo tenía una visión libresca de la Península Ibérica, por precaución, fruto de los prejuicios acumulados durante siglos a propósito de ese pueblo.

Honorius III ordonne qu'une femme qui se plaindra de l'impuissance de son mari demeurera huit ans avec lui jusqu'au divorce.

On n'y fit pas de façon pour déclarer le roi de Castille, Henri IV, impuissant dans le temps où il était entouré de maîtresses, et qu'il avait de sa femme une fille héritière de son royaume. Mais ce fut l'archevêque de Tolède qui prononça cet arrêt: le pape ne s'en mêla pas.

On traita pas moins mal Alphonse, roi de Portugal, au milieu du dix-septième siècle. Ce prince n'était connu que de sa férocité, ses débauches, et sa force de corps prodigieuse. L'excès de ses fureurs révolta la nation. La reine sa femme, princesse de Nemours, qui voulait le détrôner et épouser l'infant don Pedro, sentit combien il serait difficile d'épouser les deux frères l'un après l'autre, après avoir

¹⁰ J. Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris, Gallimard, 1851.

¹¹ Véase «Le Pyrrhonisme de l'Histoire», en *Oeuvres Complètes de Voltaire*. Paris, Chez Firmin Didot Frères, Fils et Cie, Libraires, MDCCCLXIV, t. V, p. 70.

¹² Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, MDCCCLXII, t. VII, p. 681.

couché publiquement avec l'aîné. L'exemple de Henri VIII d'Angleterre l'intimidait; elle prit le parti de faire déclarer son mari impuissant par le chapitre de Lisbonne, en 1667; après quoi elle a épousé au plus vite son beau-frère, avant même d'obtenir une dispense du pape.¹³

Sin entrar en los detalles de la veracidad de los hechos presentados seca e irónicamente por Voltaire, se desprende que los casos históricos ridículos casi siempre están extraídos de la Historia ibérica. Lo que por lo demás se confirma por la manera en que hace la lista de los reyes de Portugal del *Siècle de Louis XIV*:

Jean IV, duc de Braganec, surnommé le Fortuné. Sa femme, Louise de Gusman, le fit roi. Mort en 1656.

Alphonse VI, fils du précédent. Si Jean fut roi par le courage de sa femme, Alphonse fut détrôné par la sienne en 1667; confiné dans l'île de Terecre, où il mourut en 1685.

Don Pèdre, frère du précédant lui ravi sa couronne et sa femme, et pour l'épouser légitimement le fit déclarer impuissant, tout débauché qu'il était.¹⁴

Si comparamos esta lista con la de los reyes de España, enunciada a vuela pluma en ese mismo pasaje pero bastante desarrollada en otros, y sobre todo con las de la Casa otomana, de Dinamarca, de Suecia, de Polonia y de Rusia, donde subraya los elementos negativos y positivos de los reyes y emperadores, podemos comprobar que la Historia ibérica, sobre la que construirá muchos de sus textos dramáticos, está llena de prejuicios, de anécdotas, de parcialidad y de parodia, al representar a esos reyes, reinas, príncipes y princesas como intrigantes, disolutos y sanguinarios.

Si pasamos de la Historia política a la de las instituciones, costumbres, artes, comprobaremos que los mismos prejuicios del oscurantismo generalizado, de la intolerancia religiosa, se oponen a una visión desapasionada e imparcial de la cultura ibérica que, en su opinión, sólo se afirmaba positivamente por la valerosa expulsión de los judíos y de los jesuitas. La hidra de la inquisición ibérica emponzoñaba así todo lo que de positivo podía ver Voltaire en esta península. El retrato que hace del Santo Oficio (capítulo CXL del *Essai sur les moeurs*) es una especie de nubarrón que esteriliza *in ovo* todas las tentativas del progreso del pensamiento. Después de haber comparado el funcionamiento de ese tribunal en varios países de Europa en la Edad Media, concluye:

Mais ce ne fut qu'après la conquête de Grenade qu'elle déploya dans toute l'Espagne cette force et cette rigueur que jamais n'avaient eues les tribunaux ordinaires. Il faut que le génie des Espagnols eût alors quelque chose de plus austère et de plus impitoyable que celui des autres nations. On le voit par les cruautés réfléchies dont ils inondèrent bientôt après le Nouveau Monde. On

¹³ *Ibid.*, t. VII, p. 724.

¹⁴ *Ibid.*, T. IV, p. 4.

le voit surtout ici par l'excès d'atrocité qu'ils mirent dans l'exercice d'une juridiction où les italiens ses inventeurs mettaient beaucoup plus de douceur. Les papes avaient érigé ces tribunaux par politique et les inquisiteurs espagnols y ajoutèrent la barbarie.¹⁵

Y prosigue:

Il faut attribuer à ce tribunal cette profonde ignorance de la saine philosophie où les écoles d'Espagne demeurèrent plongées, tandis que l'Allemagne, l'Angleterre, la France, l'Italie même, ont découvert tant de vérités, et ont élargi la sphère de nos connaissances. Jamais la nature humaine n'est si avilie que quand l'ignorance superstitieuse est armée du pouvoir.

Mais ces tristes effets de l'Inquisition sont peu de chose en comparaison de ces sacrifices publics qu'on nomme *auto-da-fé*, acte de foi, et des horreurs qui le précèdent. [...] On reprochait Montezuma d'immoler des captifs à ces dieux: qu'aurait-il dit s'il avait vu un *auto-da-fé*?¹⁶

La matanza se representaba como si se tratara de una obra de teatro. La hoguera en una plaza pública con los condenados, el Gran Inquisidor, el rey, príncipes y embajadores: el ritual era excesivamente realista en su patología para poder ser verdaderamente dramático. Sólo los quemados en efígie ofrecían a los espectadores una *ilusión* auténticamente teatral. En la Historia al igual que en el teatro, existen límites para el realismo. Voltaire insistirá en otros muchos pasajes en la teatralidad de esos actos, mezcla de fiesta religiosa, de sacrificio pagano, de inmolación cristiana.

En este análisis sobre la visión que los dramaturgos franceses tenían sobre España, una referencia al gusto dramático castellano se nos antoja indispensable. La crítica francesa se alzaba al unísono para condenar la estética de los *autos sacramentales* y Voltaire fue nada menos que su portavoz. En el artículo del *Dictionnaire Philosophique* titulado «Art Dramatique», dando prueba de un poder de síntesis genial, pasa revista al teatro italiano, español e inglés. A propósito de este último, acusa a Shakespeare de no hacer distinción entre el terror y el horror, y de dañar la verosimilitud haciendo que figuren príncipes al lado de la «canalla», al utilizar un tono a medio camino entre lo trágico y lo bufonesco. Reconoce no obstante que su genio, aunque infrinja las leyes clásicas, alcanzó lo sublime dramático en numerosas obras. En lo tocante a los franceses, dejando a un lado cualquier chovinismo, afirma que su país ha producido alrededor de una veintena de obras maestras, que son superiores a todo lo escrito o representado, sin excluir a Sófocles y Eurípides. En cuanto al teatro español, la pluma de Voltaire se crispa y se vuelve injustamente reduccionista:

Les autos sacramentales ont déshonoré l'Espagne beaucoup plus longtemps que les *Mystères de la passion*, les *Actes des saints*, nos *moralités*, la *Mère sotte*, n'ont flétri la France. Ces *autos*

¹⁵ Voltaire, *Essai sur les mœurs*, *ibid.*, t. III, p. 413.

¹⁶ *Ibid.*, t. III, p. 414.

sacramentales se représentaient encore à Madrid il y a très peu d'années. Calderón en avait fait pour sa part plus de deux cents.¹⁷

Ilustra este aserto a través de los casos extremos y paródicos de una dramaturgia de inspiración litúrgica, como la obra *Devoción de la misa*, cuyos personajes son un rey musulmán de Córdoba, un ángel cristiano, una mujer de la vida, dos soldados bufones y un diablo, haciendo este comentario irónico:

Partout ailleurs, un tel spectacle aurait été une profanation que l'Inquisition aurait cruellement punie; mais en Espagne c'était une édification.¹⁸

Pero si Voltaire llenó su siglo, no lo agotó. La visión de la Historia de España es un árbol que no deja ver el bosque de numerosos autores y obras que teatralizan acontecimientos y personajes de perfil hispánico, contribuyendo así al *corpus* de análisis de las relaciones entre la Historia y la dramaturgia francesa de ese periodo. Nos quedaremos con obras que fueron representadas, otras solamente leídas, pero en una época en que la lectura de textos dramáticos tenía una existencia casi autónoma e independiente de su *representación*, algunas de ellas provocaron fuertes disputas antes y después de la Revolución del 89. Hubo dos temas, de fuente ibérica medieval, que curiosamente Voltaire no quiso tratar, aunque aspiraba siempre a aventajar en perfección a los grandes trágicos griegos y clásicos: el *Cid* e *Inés de Castro*. El caso de Inés de Castro se explica por el hecho de que siendo innegablemente en su origen una tragedia política, sin embargo el público europeo, que multiplicó las versiones, la consideraba como una tragedia/novela de amores contrariados y desgraciados, razón por la cual la rechazó de su vasto repertorio dramático.

En esta visión de conjunto, no nos limitaremos al género trágico puro, en el que todo es convencional, pesado y medido; sería más concluyente examinar todo el *corpus* disponible: tragedias, tragicomedias, comedias serias, comedias burlescas, comedias-ballet y subvariedades de menor impacto pero no menos interesantes, en las que el siglo fue pródigo. Procederemos a este análisis desde una perspectiva cultural, y no poética, independiente no obstante de cualquier juicio de orden estético, ya que se trata de obras dramáticas que a partir del siglo XIX cayeron en un total olvido, empezando por las propias de Voltaire.

Inés de Castro constituyó, después del *Cid*¹⁹ o incluso antes que él, el tema de la Historia ibérica más recurrente de la literatura y del teatro en

¹⁷ Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, t. VII, p. 176.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ En el siglo XVIII, El *Cid* despertó el mismo interés que en los siglos precedentes. Se puede comprobar a través de las diversas ediciones y representaciones registradas en el *Dictionnaire de toutes les*

toda Europa²⁰ adaptado a todos los géneros: lírico, épico, dramático y narrativo. Su núcleo histórico es simple:

Originaria de Galicia, Inés de Castro, que pertenecía al séquito de doña Constanza, prometida de don Pedro, llegó a Portugal. Era una mujer de una belleza excepcional que impresionó al príncipe desde el primer momento en que la vio; así nació entre ellos una historia de amor desafortunado. Al problema de los amores ilegítimos se añadía el de un conflicto de Estado, puesto que los retoños de esa pasión realizada habrían podido convertirse en pretendientes al trono en detrimento de don Fernando, hijo de doña Constanza y heredero legítimo. Para los portugueses de la época, Inés era una persona perversa, intrigante y antipática, pero a partir del siglo XVI su figura adquiere la aureola de la víctima inocente y desgraciada, gracias al tratamiento literario de ese tema luso-castellano, que alcanzó su apogeo en el siglo XVIII. Los intereses superiores del Reino de Portugal se superpusieron a los del corazón de manera que Inés fue apuñalada en 1335 por los consejeros de don Alfonso IV, padre de don Pedro. El matrimonio de don Pedro y de la «Bella Inés» jamás fue consumado; en cambio, al subir al trono en 1357, el príncipe se vengó cruelmente de los Consejeros de su padre refugiados en Castilla. El aspecto macabro que caracteriza este episodio a través de la pretendida exhumación de Inés, seguida del besamanos real, es propio de la más gratuita fantasía.²¹

¿Cómo vivió entonces la escena francesa este tema histórico, sobrio en su origen – por ejemplo en la versión portuguesa de Antonio Ferreira –, pero poco a poco convertido, por influencia del gusto castellano, en tragedia macabra? Lo recibió con muy vivo interés. Fue el tema preferido de varios autores, traductores, adaptadores e incluso autores paródicos. El tema ofrecía grandes posibilidades narrativas y escénicas. Maria Leonor Machado de Sousa lo demuestra muy bien cuando estudia la difusión europea de este tema²², que alcanzó su apogeo en el siglo XVIII con *Inés de Castro*, de Houdar de la Motte, representada en el Théâtre-Français. He aquí una sinopsis de la obra:

pièces données ou imprimées depuis Jodelle, en 1552, jusqu'en l'année 1780, que en cierto modo constituyen el ciclo del Cid, lo que evidencia la curiosidad que este tema de la historia de Portugal y de Castilla suscitó siempre entre los autores franceses de tragedias. Recordaremos muy especialmente; *Chimène, ou le Cid*, tragédie en trois actes représentée devant leurs Majestés à Fontainebleau, Imprimerie de P. R. C. Ballard, seul imprimeur pour la Musique de la Chambre et Menus Plaisirs du Roi, et de Monseigneur et Madame la Comtesse d'Artois, MDCCLXXXIII. Se trata de una tragedia cuyo texto está firmado por Nicolas-François Guillard, cuya música es de Sachini y cuyos ballets son de Gardel.

²⁰ El bibliófilo Joaquim de Araújo ha censado, sólo para Italia, al final del siglo XIX, 24 versiones de la tragedia. Véase el opúsculo *Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'Histoire et à la Littérature*, par M.D.L.P., nouvelle édition, Maestricht, chez J. E. Dufour & Phil. Roux, MDCCLXXXVI, t. II, pp. V y VI.

²¹ A propósito de las bases históricas de esta tragedia política y amorosa, véase el *Dicionário de História de Portugal*, dir. por Joel Serrão, Iniciativas Editoriais, 1971, vl. I. Véase también Mário Domingues, *Inés de Castro na vida de D. Pedro. Evocação histórica*, segunda edição, Lisboa, Romano Torres, 1961.

²² Maria Leonor Machado de Sousa, *Inés de Castro, tema português na Europa*, Lisboa, Edições 70, 1987.

Alfonso, rey de Portugal, llamado «el Justiciero», había prometido unir a su hijo don Pedro con Constanza. Pero el matrimonio secreto del príncipe con Inés, dama de honor de la reina, obligó al príncipe a rechazar la orden de su padre. La reina, que lo había adivinado todo, vio cómo le confiaban la custodia de Inés. Con el fin de raptarla, don Pedro encabeza una tropa rebelde. Inés rechaza seguirlo y él es detenido por su padre, juzgado y condenado. Constanza ruega a Inés que salve al príncipe pidiendo el perdón real. Inés lo consigue cuando le revela su unión y le presenta dos hijos. Conmovido y magnánimo, Alfonso perdona justo en el momento en el que Inés expira, envenenada, en los brazos de don Pedro. -

Esta tragedia, muy mediocre en su estructura dramática, tuvo un gran éxito entre el público francés. Fue representada en 1723 e hizo que corrieran muchas lágrimas de los espectadores, acostumbrados sin embargo al teatro del decoro de la época de Luis XIV. La obra suscitó la envidia por parte de los dramaturgos y de los críticos que podemos leer en «plusieurs discours sur la Tragédie» integrados en la edición *Les Oeuvres de théâtre de M. De la Motte*²³. Esta obra inscribía, pues, un drama pasional en un juego político de alianzas matrimoniales que marcaron todas las épocas desde la Edad Media hasta la dinastía de los Borbones. Así comprendemos en esta tragedia la necesidad decorativa y no funcional de la presencia del embajador del rey de Castilla, ya que aparece para desaparecer enseguida, y la de su séquito, en tanto que elementos fundamentales en el complejo protocolo matrimonial de las Cortes europeas que entonces vivían en la permanente angustia de la sucesión legítima.

Pero esta tensión dramática de esta tragedia, tan seria como ingenua en su génesis histórico-política y tan poéticamente trabajada por la leyenda, no consiguió no obstante evitar que la exuberante sentimentalidad del alma ibérica fuera objeto de sutiles burlas por parte de los dramaturgos franceses que, lejos de reprobarla, acabaron a su pesar de consagrarla. Nos referimos a *Agnès de Chaillot, parodie d'Inès de Castro* de Marc Antoine Legrand et Dominique²⁴, así como a otra parodia anónima que se representó haciendo caso omiso de todas las gestiones emprendidas por La Motte: *Parodie d'Inès de Castro sur l'air du Mirliton*, en tres actos²⁵. Esas dos parodias eliminaron el personaje incongruente del embajador de España. En *Agnès de Chaillot*, el cuadro de fondo histórico se difumina, la razón de Estado desaparece y la obra termina como divertimento, vodevil, donde la última palabra extrañamente es «mirliton», lo que en cierta manera introduce la

²³ Véase *Les Oeuvres de théâtre de M. De la Motte*. Paris, Chez Grégoire Duplus, MDCCXXX, t. II.

²⁴ Marc-Antoine Legrand et Dominique, *Agnès de Chaillot, parodie d'Inès de Castro, en un acte et en vers, représentée par les comédiens le 24 déc. 1723*. Dijon, Chez Defars fils, MDCCLXXVII.

²⁵ Véase *Parodie d'Inès de Castro sur l'air du Mirliton, tragédie de La Motte, en Pièces intéressantes et peu connues...*, op. cit., t. II. El «mirliton» era una especie de tocado de gasa, que se puso de moda en 1723, y que más tarde dio nombre al estribillo de una canción del Pont Neuf, cuya música se hizo célebre. La intención del autor no era denigrar la obra sino promocionarla, aun cuando La Motte trató a toda costa, en vano por desgracia, de impedir su publicación y representación.

segunda parodia a la que hemos hecho referencia más arriba. El choque entre la Historia y la poética de la tragedia de Houdar de la Motte merece, para ese crítico omnipresente que fue Desfontaines, una severa censura, ya que en ningún reino del mundo, y mucho menos en Portugal o en Castilla, podemos encontrar una princesa Constanza que posea el perfil de heroína quimérica que el dramaturgo le atribuyó. Esta lengua viperina, bestia negra de Voltaire, defendía que una mujer de tal carácter, si hubiera existido en la historia real y de la realeza, habría sido «une sottise et une imbécille»²⁶. Acusa además a la Motte de haber atentado contra las costumbres, ya que el decoro no autorizaba a un padre a condenar a muerte a su propio hijo. Además de estas faltas de verosimilitud y un buen número de otras que Desfontaines denuncia, la más grande de todas es aquella según la cual La Motte supone la existencia en esa época de una ley severa que prohíbe al bello sexo, bajo pena de muerte, seducir el corazón de un príncipe. Ahora bien, tal ley sobre la que estructura su tragedia no existe y no es más que pura ficción poética del dramaturgo. La imaginación corroe así la Historia hasta tal punto que el autor anónimo de la *Histoire de D. Juan de Portugal Fils de Don Pedro et d'Inès* se permite afirmar, con la arrogancia del corrector de la Historia, al tiempo que contribuye generosamente a complicarla más:

Tout le monde peut croire, sur la foi de cette Tragédie que D. Pedre refusa d'épouser Constance, fille du Roi de Castille, parce que son cocur était épris d'Inès de Castro. Cependant ce sujet n'est point du tout historique, D. Pedre était veuf de Constance lorsque'il s'attacha à Inès; le fond de cette tragédie est donc purement imaginaire.²⁷

También, para poner de relieve el embrollo de este episodio histórico relativo a don Pedro de Portugal tan mistificado por la leyenda, añade:

[...] Il y avait alors en Espagne trois Rois du même nom, et du même génie, Pierre le Cruel, Roi de Castille, Pierre le Cruel, Roi d'Aragon, et Pierre le Cruel, Roi de Portugal. Il fallait que la cruauté fût alors une espèce de mode dans la cour d'Espagne. C'était le ton du siècle.²⁸

España no sale ciertamente ennoblecida de esta historia escrita por una mano francesa que pretende ser históricamente rectificadora, pero que acaba por abrir aún más las alas a la leyenda que salva la cara de la Historia cuando, por opacidad, se vuelve obtusa.

²⁶ *Paradoxes Littéraires au sujet de la Tragedia d'Inès de Castro*, Paris, Noël Pissot, MDCCXXIII. Aunque apareció anónima, la obra pertenece a Pierre-François Desfontaines.

²⁷ «Préface» a la *Histoire de D. Juan de Portugal Fils de Don Pedro et d'Inès*. Paris, Pissot, MDCCXXIV, hoja.

²⁸ *Ibid.*, pp. 2-3.

La Historia de España sirvió de pretexto a otras muchas obras francesas del siglo XVIII pero el espacio del presente estudio no nos permite recordarlas todas o abordarlas detenidamente. Hemos seleccionado algunas, entre las cuales figura la tragedia de M. Le Fèvre: *Don Carlos*²⁹. El prólogo anticipa la representación mediante la condena moral de Felipe II y la idealización dramática del protagonista:

Les particularités de la vie et de la mort de don Carlos sont entre les mains de tout le monde. Plusieurs mémoires connus et approuvés en font foi. Tous les écrivains qui parlent du malheur de ce prince, s'accordent à le plaindre; et le caractère de Philippe est livré dès longtemps à toute la sévérité de l'histoire.³⁰

La escena se desarrolla en Madrid, en el Palacio Real, y el autor informa en nota: «*Dans ce tableau de l'Europe aux tiers du seizième siècle, j'ai rapproché les événements que l'histoire éloigne, et en cela j'ai usé des droits de la poésie.*»³¹ Se trata de una libertad que el arte dramático selectivo impone a la Historia lógica y cronológicamente ordenada. El tema de Don Carlos había sido tratado con anterioridad por Campistron en la tragedia *Andronic* (1685)³², si bien los personajes tienen nombres ficticios, como explica La Fèvre en el prólogo. Felipe II, hijo de Carlos V, casado en primeras nupcias con María de Portugal, y en segundas con Isabel de Francia, hija de Enrique II, hermana de Carlos IX, que reinaba por entonces, es examinado principalmente en cuanto a su mal carácter; en éste se dibujan rasgos de disimulo, de hipocresía, de afectación, de celo beato por la religión, de crueldad, de desconfianza política en lo que se refiere a la lealtad de sus ministros, de rigor extremo respecto a su hijo y su segunda mujer que se enamoran mutuamente, dando origen en el seno de la tragedia a una exposición de amor celoso que el rey oculta por orgullo. Convendría subrayar que el matrimonio de Don Carlos con Isabel de Valois fue uno de los artículos del Tratado de Cateau-Cambrésis. Esto le valió a la joven pincesa por entonces el sobrenombre de Isabel de la Paz. Isabel no pudo contener esta afirmación antes de dar un último suspiro: «*Un Dieu nous rejoindra dans la nuit de la mort; / Loin d'une Cour barbare*». En efecto, todo en esta tragedia concurría para acentuar los rasgos negativos de Felipe II y por extensión de la Corte española, con el fin de realzar, a través de un juego de espejos, dicho sea de paso, muy apagado, las virtudes de la Corte de Francia.

²⁹ El autor fue ordinario de Su Excelencia el duque de Orléans, príncipe del linaje real, y esta obra fue representada en 1783 por los actores de la Comédie Française en el teatro de su Alteza Serenísima; véase M. Le Fèvre, *Don Carlos*. Bruxelles, 1784.

³⁰ «Préface», *ibid.*, pp. 3-4.

³¹ *Ibid.*, p. 8.

³² Cfr. Campistron, *Andronic*. Paris, T. Guillain, 1685.

En las «*Réflexions particulières de l'auteur et qui se trouvent placées après sa Tragédie*», el dramaturgo expone las numerosas dificultades que obstaculizaron el montaje de su obra por haber tratado el tema sin demasiado rigor histórico, por haber pintado un retrato implacable de Felipe II («Mais puisque c'en est fait et qu'il faut régner, / Cachons à l'univers que j'ai dû pardonner»)³³ y por haberse atrevido a enfrentarse al Santo Oficio; el autor no omite la observación de que su Gobierno estaba contra ese odioso tribunal considerado como abyecto en los países oscurantistas donde se implantó. Evoca las *Mémoires* del Abbé de Saint-Réal, que en nada suavizan el retrato de Felipe II y recibieron una acogida más benigna. La Fèvre simplemente olvidaba que una obra de teatro multiplica en cada representación el número de receptores del mensaje a través de los actores y que se puede fácilmente pasar de las palabras exaltadas a los actos violentos.

Ya entrado el siglo XIX, el mismo tema, con otro título, resurgirá más tarde, en 1819, con la publicación de la tragedia de J.-B. Daumuriez, *Philippe II*. Se nutre de la novela histórica *Don Carlos* del Abbé de Saint-Réal, utiliza los mismos resortes dramáticos, lleva a escena la misma fuente histórica, se sirve de los personajes nucleares de la precedente, quitando algunos y añadiendo otros, entre los cuales la figura del Gran Inquisidor, llamado Spinosa - ejemplo sórdido de los métodos y procedimientos del Tribunal en la promiscuidad de sus relaciones entre el Trono y el Altar - a quien Don Carlos se enfrentó y al que habría matado, si no hubiera sido por la oposición de su padre. Esta tirada de un monstruo horrible de la Intolerancia resuena en el oído del público como una terrorífica amenaza:

Oui, périsse à jamais tout coupable mortel
Dont l'audace résiste au pouvoir de l'autel!
Qui refuse de croire est indigne de vivre.³⁴

La tragedia *Le Connétable de Bourbon*³⁵ es emblemática en cuanto a este tipo de relaciones de la Historia con todas sus ambigüedades que transforman a un cobarde en héroe o viceversa, según las circunstancias caprichosas e imprevisibles. La escena transcurre con el ejército francés, cerca de Rebeque, entre Novara y Milán. El nudo de la intriga es muy sencillo:

La Madre de Francisco I, Luisa de Saboya, intenta un proceso al Condestable, figura de gran envergadura moral y nacional, que, despedido, pasa al servicio de Carlos V. A partir de ese suceso se construye esta tragedia de amor, de política y de honor.

³³ M. Le Fèvre, *Don Carlos*, p. 103.

³⁴ J.-B. Daumuriez, *Philippe II, tragédie en cinq actes et en vers par _____ (de Marseille)*. Paris, Chez Les Marchands de nouveautés, 1819, acto I, escena V.

³⁵ *Le Connétable de Bourbon, tragédie en cinq actes*. Paris, 1785; atribuida al conde de Guibert.

La réplica que sigue de Adélaïde al Condestable, príncipe del linaje real, general del ejército francés en Italia, muestra el marco de la traición de un Borbón, incómodo tanto para España como para Francia, aunque por razones diferentes:

Je vous vois à Madrid, fugitif repentant,
sans appui, sans secours, sans crédit, sans estime,
Essuyer les hauteurs d'un despote insolent,
Fier de voir un Bourbon à sa cour suppliant.³⁶

Bayard la acusa de traicionar la divisa de los Borbones, «toujours pour l'Honneur» con el propósito de favorecer los intereses personales, aliándose «à ces fiers espagnols». En la tirada en la que el Condestable se dirige a los «généreux espagnols, nation héroïque», confiesa que les ha servido pero que en el fondo de su corazón los detesta, razón por la cual se aleja de ellos, intenta una reconciliación final con su pueblo tratando de suicidarse con su espada, mientras que a Adélaïde, la elegida de su pasión, la raptan los españoles, lo que desata su impetuosa cólera. Desde la perspectiva del dramaturgo francés, importaba que la política exterior de Francia y que el honor de los Borbones no fueran abofeteados, y se hacía recaer todo el odio sobre España.

Nos interesaremos a continuación por un grupo de obras francesas cuyo tema es el del Nuevo Mundo. *Alzirem*³⁷, también conocida con el título *Alzire ou les Américains*, es una de las tragedias del ciclo de propaganda político-filosófico voltairiano. La acción se sitúa en Villa de los Reyes, es decir, Lima. Allí asistimos a la conversión de un cristiano intolerante que, en su lecho de muerte, abjura de su fanatismo. El despertar de una conciencia histórica colonial, la defensa de los indígenas que tomaba cuerpo en el naciente mito del buen salvaje que los enciclopedistas, sobre todo Rousseau, divulgarán y harán triunfar, transforma esta tragedia política en el espacio dramático ideológico por excelencia del choque de cultos y culturas. Los terribles actos violentos de la colonización española son el objeto de una autocrítica que, a despecho de tímidos remordimientos, sin poner en tela de juicio los derechos de conquista, rechaza ciertos métodos y procedimientos de violencia intolerable. La tragedia quiere ilustrar en el escenario las crueldades que Cortés practicó en México al destruir el imperio azteca (1521) y Pizarro en el Perú, al someter a los Incas (1532). El viejo Álvarez, padre de Guzmán, antiguo gobernador, y su hijo entablan un diálogo

³⁶ *Ibid.*, acto III, escena vol. III.

³⁷ La tragedia se representó en el Théâtre Français el 27 de enero de 1736.

³⁸ Voltaire, *Alzire*, en *Oeuvres complètes*, ed. cit. de 1868, t. III, acto I, escena I.

palpitante de actualidad y de interés ideológico, en determinados versos que son verdaderas fórmulas esculpidas en medallas. Para Guzmán, gobernador del Perú: «L'Américain farouche est un monstre sauvage / Qui mord en frémissant le frein del'esclavage»³⁸.

En esta trama filosófica de un Nuevo Mundo y de una Nueva España se desarrollará esta tragedia en la que Alzire plantea la terrible pregunta, momento en el que la confrontación filosófica y religiosa alcanza su paroxismo:

Ne serais-tu le Dieu que d'un autre univers?
Les seuls Européens sont-ils nés pour te plaire?
Es-tu tyran d'un monde, et de l'autre le père?
Les vainqueurs et vaincus, tous ces faibles humains
Sont tous également l'ouvrage de tes mains.³⁹

Voltaire, en un acto de justicia que conviene a quien tan a menudo fue injusto con España, escribió «Européens» allí donde esperábamos que mantuviera su vehemencia respecto a los españoles del Nuevo Mundo, acusándoles a todos de la misma crueldad sanguinaria en su establecimiento en las tierras de indígenas pacíficos y felices.

La tragedia de M. La Fèvre titulada *Zuma*⁴⁰, aunque enarbole en la portada una dedicatoria al duque de Orléans, tuvo que esperar nueve años para recibir la autorización para ser representada. Se inscribe en un contexto histórico y político colonial, ejemplar en cuanto a la confrontación de dos culturas:

La escena se desarrolla en una costa desértica peruana. Zuma era la viuda del Inca o soberano del Perú y tenía una hija llamada Azelic. Pizarro es el jefe de los españoles. La tragedia se abre de manera abrupta sobre Zuma que sale de una caverna y se entrega a una espléndida invocación cósmica a la salida del sol, suplicando así: «Cache à l'oeil des Tyrans ce paisible hémisphère».⁴¹

Zuma esboza luego un retrato de los españoles que no deja de recordar al de *Alzire*. Escuchémosla declamar solemnemente como una europea:

J'ai régné. Du Pérou sous mon obéissance
Un peuple, heureux par moi, cultivait l'abondance.
[...]

³⁹ *Ibidem*, acto IV, escena V.

⁴⁰ M. Le Fèvre, *Zuma, tragédie de _____ jouée à Fontainebleau devant leurs Majestés le jeudi 10 octobre 1776 et représentée à Paris par les Comédiens Français le mercredi 2 janvier 1777*. Paris, Chez la Veuve Duchesne, MDCCLXXVII.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

Bientôt quelques mortels précédés du tonnerre,
 Barbares [...],
 [...] Se frayant un chemin sur l'abîme des caux
 Portèrent jusqu'à nous le fer et les flambeaux.
 Pizarre dans nos murs les guidait au carnage.
 Un des fils de ce monstre [...].
 [...] prit mon époux vaincu pour première victime.⁴²

El dramaturgo se esfuerza en demostrar la superioridad moral de Zuma sobre los hermanos Pizarro, fustigando a los europeos por su avidez de sangre y de bienes, cuando ya no quedaba casi ni una gota de sangre pura de los Incas. Incluso oímos esa voz apelativa y autoritaria:

Espagnols loin d'ici précipitez-vous.
 Ne troublez pas la paix qu'on goûte en ces asyles;
 Le ciel y veut des cocurs innocents et tranquilles.⁴³

Luego, convencida de su verdad íntima y de su inocencia en medio de todos esos colonos españoles belicosos y sin escrúpulos, exclama:

[...] C'est là que la Nature
 Ose élever encore une voix libre et pure;
 Et de ses premiers traits conservent la candeur,
 Aux limites du monde a placé le bonheur.⁴⁴

Esta obra, que supera a la *Alzire* de Voltaire por su vivacidad dramática y la valentía de la denuncia política, se convirtió así en una de las voces históricas más graves de la condena moral de los sistemas coloniales que la Europa cristiana impuso por la espada a las Américas. Pocos años antes de la Revolución, que tanto debió a la independencia de los Estados Unidos, tanto la obra de Voltaire como la de Fèvre alzan un clamor que sólo la Francia de las Luzes podía arriesgarse a escribir y a representar en la historia del teatro y en el teatro de la Historia, acusando abiertamente a España. A propósito de *La Araucana*, epopeya redactada en el siglo XVI por Don Alonso de Ercilla – hidalgo y personal de cámara del emperador Maximiliano II, educado en la casa de Felipe II – que conmemora la victoria de los españoles bajo su mando sobre los indígenas meridionales de Chile entre los Andes y el Pacífico, el comentario de Voltaire es casi por entero negativo⁴⁵, al denigrar el aliento épico

⁴² *Ibid.*, pp. 15-16.

⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁵ Cfr. Voltaire, «Essai sur la Poésie Épique», en *Oeuvres complètes*, ed. cit. de 1868, t. III, pp. 69-70.

castellano y preludiar de algún modo la severa crítica de *Alzire* contra el sistema político de la colonización española.

Podemos y debemos, ante el imperativo de la fuerza de su impulso dramático, volver una vez más a Voltaire. La Historia de Navarra, región que se extiende por ambas laderas de los Pirineos, antiguo reino independiente y más tarde compartido entre Francia y España, sugirió a Voltaire una comedia-ballet representada en Versalles en 1745. La acción de *La Princesse de Navarre* se desarrolla en Castilla, bajo el reinado de Carlos V; se trata de una extraña mezcla de elementos históricos y alegóricos en los que Voltaire elogia a Francia y zahiere a España. El rey francés es presentado como un príncipe justo, sensato y feliz, contra el que los ingleses se vieron impotentes. Acudió a socorrer a Castilla y le dio un monarca. En España reinaba un rey cruel, casado con una mujer que no era una heroína y cuyos hijos no eran héroes. Y el dramaturgo concluye:

[...] Presque tout l'ouvrage est donc une fiction, dans laquelle il a fallu s'asservir à introduire un peu de bouffonnerie au milieu des plus grands intérêts, et des fêtes au milieu de la guerre.⁴⁶

El dramaturgo filósofo se había transformado por un momento en poeta cortesano para festejar a la esposa del Delfín, que era hija del segundo matrimonio de Felipe V de España, y para poner de relieve el gusto estético de Francia («Ce que font les français est si brollant, si beau!», exclama Hernand)⁴⁷; no pudiendo dejar de denigrar la Historia de España, Navarra sólo era un pretexto. *La Princesse de Navarre* es uno de esos espacios gráficos voltairianos en los que el chovinismo francés sobrepasa ampliamente todos los límites del sentido común. Es muy evidente que la Corte no inspiraba a Voltaire y lo frustraba en su función esencial de poeta crítico e incisivo del poder constituído que reprimía el ejercicio del libre pensamiento.

No obstante, las páginas más escépticas que Voltaire escribió sobre los engranajes que hacen que la Historia se mueva se encuentran en su «Discours Historique et Critique sur la Tragedie de *Don Pèdre*»⁴⁸. Voltaire apuntaba particularmente a Enrique de Trastámara, al que presentaba en estos términos en su discurso-prólogo:

[...] L'un ds nombreux bâtards du roi de Castille Alfonse, onzième du nom, fit à son frère et à son roi don Pèdre une guerre qui n'était qu'une révolte, en se faisant déclarer roi légitime de Castille par sa faction. Guesclín, depuis connétable de France, l'aida dans cette entreprise. [...] Il rassembla une troupe de bandits et de brigands, avec lesquels il rançonna d'abord le pape Urbain IV dans

⁴⁶ Voltaire, *La Princesse de Navarre*, *ibid.*, t. III, p. 370.

⁴⁷ *Ibid.*, acto I, escena V.

⁴⁸ Voltaire, «Discours Historique et Critique sur la tragédie de *Don Pèdre*», *ibid.*, t. III, p. 731.

Avignon. Il fut entièrement défait à Navarette par le roi D. Pèdre et par le Grand Prince-Noir, souverain de la Guyenne, dont le nom est immortel. [...] Cependant le parti des bâtards subsista toujours en Espagne. Transtamarc protégé par la France, eut le crédit de faire excommunier le roi son frère par le pape qui siégeait encore à Avignon, et qui depuis peu, était lié d'intérêt avec Charles V et avec le bâtard de Castille. Le roi don Pèdre fut solennellement déclaré «bulgare et incrédule», sous le prétexte que le roi avait des maîtresses. Transtamarc revint en Espagne, une bulle dans la main et un épée dans l'autre. Il y ranima son parti. Le Grand Prince-Noir était malade à la mort à Bordeaux; il ne pouvait plus secourir don Pèdre. Le roi Charles V envoya de nouveau Guesclin qui prit don Pèdre prisonnier dans la bataille de Montiel, entre Tolède et Seville. Ce fut immédiatement après cette journée que Henri de Transtamare, entrant dans la tente de Guesclin, où l'on gardait le roi son frère désarmé, s'écria: «Où est ce juif, ce fils de p... qui se disait roi de Castille?» et il l'assassina à coups de poignard (...) et fut cependant reconnu roi légitime de Castille.⁴⁹

Voltaire teje luego unos comentarios desfavorables contra los historiadores que se adhieren al poder consituído, incluso ilegítimo, y siempre encuentran la manera de redimir y de culpabilizar a los agentes de la Historia, por muy sucia que fuera en su formulación y sus mecanismos como al principal molde de interpretación deformador de la Historia. Entrega así a sus lectores/espectadores una clave de interpretación y de componentes que resume de maravilla toda la problemática que tratamos aquí:

[...] L'histoire n'ayant donc été souvent que le récit des fables et des préjugés, quand on entreprend une tragédie tirée de l'histoire, que fait-on? L'auteur choisit la fable ou le préjugé qui lui plaît davantage. [...] Tel Espagnol ne verra dans François Ier qu'un capitaine très courageux et très imprudent, mauvais politique, et manquant à sa parole: un professeur du collège Royal le mettra dans le ciel, pour avoir protégé Ier lettres: un luthérien d'Allemagne le plongera en enfer, pour avoir fait brûler les luthériens dans Paris, tandis qu'ils les soudoyait dans l'Empire, et si les ex-jésuites font encore des pièces de théâtre, ils ne manqueront pas de dire avec Daniel «qu'il aurait fait aussi brûler le dauphin, si ce dauphin n'avait pas cru aux indulgences; tant ce grand roi avait de pitié».⁵⁰

La Historia era para Voltaire un punto de vista doblemente parcial – en su toma de partido y en fragmentariedad –, espacio-tiempo, por esencia trágico, amoral, de una subjetividad que se pliega a los intereses confesos u ocultos de sus agentes principales.

A. Ferreira de Brito

⁴⁹ *Ibid.*, p. 733.

⁵⁰ *Ibid.*

BIBLIOGRAFÍA

Textos

Campistron, *Andronic*. Paris, T. Guillaín, 1685.

Dictionnaire de toutes les piéces données ou imprimées depuis Jodelle, en 1552, jusqu'en l'année 1780.

Daumuricz, J.-B., *Philippe II, tragédie en cinq actes et en vers par J.-B. Daumuriez (de Marseille)*. Paris, chez Les Marchands de nouveautés, 1819.

Guibert, conde de, *Le Connétable de Bourbon, tragédie en cinq ans actes*. Paris, 1785.

Guillard, N.-F. (música de Sacchini y ballets de Gardel), *Chimène, ou le Cid*. Imprimerie de P.R.C. Ballard, 1783.

La Motte, *Histoire de D. Juan de Portugal Fils de Don Pèdre et d'Inés*. Paris, Pissot, 1724.

Le Fèvre, *Don Carlos*. Bruxelles, 1784.

_____, *Zuma, tragédie de M. Le Fèvre jouée à Fontainebleau devant leurs Majestés le jeudi 10 octobre 1776 et représentée à Paris par les Comédiens Français le mercredi 2 janvier 1777*. Paris, chez la Veuve Duchesne, 1777.

Les Oeuvres de théâtre de M. de la Motte. Paris, chez Grégoire Dupuis, 1730.

Legrand et Dominique, M.-A., *Agnès de Chaillot, parodie d'Inès de Castro en un acte et en vers, représentée par les comédiens le 24 déc. 1723*. Dijon, chez Defars fils, 1777.

M.D.L.P., *Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'Histoire et à la Littérature*. Maestricht, chez J.E. Dufour & Phil. Roux, 1786, t. II.

Salvandi, N.-A., *Don Alonso, ou l'Espagne, Histoire contemporaine*. Paris, 1824, 3^a ed., 4 t.

Voltaire, *Oeuvres Complètes*, ed. de E. Bédollière & G. Avenel. Paris, Aux Bureaux du Siècle, 1868, t. III.

Estudios

Domingues, M., *Inès de Castro, na vida de D. Pedro. Evocação histórica*. Lisboa, Romano Torres, 2^a ed., 1961.

Ferreira de Brito, A., *Textes critiques sur Anouilh [...]*. Oporto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras, 1983.

Huiziga, J., *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris, Gallimard, 1951.

Serrão, Joel, dir., *Diccionario de Historia de Portugal*. Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1971.