

Una relectura romántica de la corte: *Los cortesanos de don Juan II*, de Jerónimo Morán

Montserrat RIBAO PEREIRA
Universidad de Vigo¹

La corte de Juan II de Castilla adquiere notoriedad en el ámbito de la literatura romántica española desde que Ramón López Soler encarna en ella los vicios y virtudes que pone de manifiesto la acción de *Los bandos de Castilla* (1830). Desde entonces, los títulos que tienen como telón de fondo la corte castellana de la primera mitad del siglo xv se suceden, hasta los años 70 del xix, a menudo estableciendo innegables paralelismos con la situación que España vive en esos años, en la mayoría de los casos, además, con un trasfondo político evidente.

Uno de estos textos es el drama histórico del que voy a ocuparme, *Los cortesanos de don Juan II*, que Jerónimo Morán escribe en 1838 al albur de unas circunstancias históricas sobre las que se manifiesta llevando a escena las complejas intrigas protagonizadas por don Álvaro de Luna.

Jerónimo Morán no es un autor demasiado conocido en el ámbito teatral romántico ya que el éxito literario, incluso entre sus coetáneos, le llegó gracias a la *Vida de Miguel Cervantes Saavedra* que redactó para la edición del *Quijote* por Dorregaray en 1862-1863. Había nacido el mismo año que Zorrilla (1817), también en Valladolid, y según Alonso Cortés estudió en la Academia de Letras Humanas de la Universidad vallisoletana junto al autor de *Don Juan Tenorio*, Pedro de Madrazo, Miguel de los Santos Álvarez o Ventura García Escobar, entre otros: «Trasladados casi todos ellos á Madrid, fueron los que en *El Artista* y en el *No me olvidés* sostuvieron resueltos la bandera romántica» (Alonso Cortés 1914: 57).

La relación entre la escritura y las circunstancias bélicas derivadas de la primera guerra carlista, en la que vive su juventud, es visible en Morán desde sus inicios. En 1837, con apenas veinte años, la Sociedad de Amigos del País de Salamanca premia una de sus composiciones sobre el sitio de Bilbao (Alonso Cortés 1914: 57). En mayo de 1838 publica un romance titulado *El dos de mayo* en el que enaltece a Daoíz y Velarde como símbolos de la lucha contra los déspotas

1. Este trabajo se inscribe en el ámbito de investigación del grupo Ediciones y Estudios de Literatura Española (e-LITE), de la Universidad de Vigo.

que pretenden tiranizar a la patria.² Poco después, una cruenta derrota de los isabelinos motivará su irrupción en el panorama dramático nacional con *Los cortesanos de don Juan II*.

Así es: el 1 de octubre de 1838, en la villa Zaragozana de Maella, tuvo lugar la acción que supuso la victoria de Ramón Cabrera sobre el ejército al mando del general Pardiñas.³ Muchas fueron las bajas en ambos bandos y numerosos también los apresados por los carlistas. El 16 de diciembre de ese mismo año, los corresponsales del *Eco del Comercio* en Valladolid informan de la función benéfica que la ciudad prepara para recaudar fondos en beneficio de los prisioneros de Maella. La pieza que se ensaya —*Los cortesanos de don Juan II*— se anuncia como un drama nuevo de un autor novel de la ciudad, «digno de aprecio por haber destinado una de sus primeras producciones a tan laudable objeto» (*Eco del Comercio*, 21 diciembre 1838: 4).

Como preámbulo, y con una intención política no menos evidente que la del título de Morán, se dispone para la velada la puesta en escena de otra pieza, el drama en un acto *¡Un liberal!*. Se trata de la traducción libre que Carlos García Doncel lleva a cabo de *La visite domiciliaire*, de Dauvigny y Poujol, ya estrenada en el madrileño teatro de El Príncipe el 6 de julio de 1835,⁴ y que trata de un episodio de la revolución francesa. El alegato final del mismo, esto es, el inmediato preámbulo a *Los cortesanos*, es la siguiente declaración del oficial Dufour:

GUSTAVO: ¿Quién sois, hombre generoso?

DUFOUR: Un verdadero patriota, que piensa que bajo cualquier forma de gobierno deben ceder las opiniones políticas al imperio de la ley, y a veces la ley misma a la voz de la humanidad doliente... Un soldado viejo que solo conoce a sus enemigos en el campo de batalla; un amante sincero de la libertad, deseoso de hacerla apreciar hasta de sus mismos enemigos; un hombre de bien: en fin, amigos míos, un liberal. (*¡Un liberal!*: 54).

La función tiene lugar, efectivamente, el 29 de diciembre de 1838. Al margen de su cuestionable mérito literario —no menor, en todo caso, al de buena parte de los numerosos títulos históricos que se suceden en la escena española de esos años— resulta significativo el tratamiento que el dramaturgo hace de la Historia para plantear una obra coral que critica duramente tanto a los monarcas débiles como a los tiranos cegados por la ambición y que, representada con la herida

2. «Do yacen vuestras reliquias | jura España a vuestro ejemplo | ser en polvo convertida, | antes que a un déspota inicuo | su indómito cuello rinda» (*Boletín Oficial de Zamora*, n.º 343, 5 mayo, 1838: 2).

3. Un panorama coetáneo de esta acción puede leerse en Dámaso Calbo y Rochina de Castro, 1845: 379-394.

4. *¡Un liberal!*, drama en un acto, traducido por Carlos G. Ephebus (Carlos García Doncel), Madrid, Repullés, 1835. La fecha del estreno (julio de 1835) figura en la *Cartelera Teatral Madrileña*. En la edición de *La visite domiciliaire* (Paris, Marchant Éditeur, 1835) se menciona que la pieza se representa por primera vez, en el teatro del Gymnase-Dramatique, el 15 de noviembre de 1835, esto es, con posterioridad al estreno de su traducción española.

abierta de Maella al fondo, coloca en boca de los cortesanos de don Juan II manifestaciones liberales claramente decimonónicas.

El drama está dedicado a Lorenzo Arrazola, Catedrático de Instituciones Filosóficas y Rector de la Universidad de Valladolid del que Morán se declara discípulo (p. 4).⁵ En el momento del estreno —como también se hace constar en la edición— ostentaba, entre otros, el cargo de «Secretario de Estado y del Despacho de Gracia y Justicia», para el que había sido nombrado, por expreso deseo de la Reina María Cristina, poco días antes,⁶ y desde el que participará activamente en los acuerdos que pondrán fin a la guerra civil el 31 de agosto de 1839.

El argumento que se pone en escena responde, metafóricamente, al momento de conflicto en que la obra se gesta y se representa. Diversas facciones cortesanas, enfrentadas entre sí, se alían eventualmente para contrarrestar el poder de don Álvaro de Luna. Su sobrino Juan alimenta las intrigas y consigue la muerte de Vivero, al que detesta por motivos políticos y, sobre todo, personales, ya que desea a su amada Jimena. La acción tiene lugar en Burgos, el viernes santo de 1453 —y los días previos—, fecha en que, según las crónicas, Alfonso Pérez de Vivero es defenestrado por mandato de Luna. La muerte del Contador de Juan II determina la caída definitiva del Condestable, que será ajusticiado en Valladolid en junio de ese mismo año.

Las tintas críticas de la pieza alcanzan, por igual, a todos los estamentos representados en la obra: nobles sin otro afán que su propio encumbramiento, clero corrupto, un valido ambicioso y sin idea de estado, un rey pusilánime y dominado por sus nobles, una corte, en fin, encerrada en un universo propio de pactos, querellas y traiciones..., dibujan un tiempo convulso, caótico en ocasiones, que los románticos imaginan y reescriben en parangón con el suyo propio.

El concepto de *corte* y *cortesano* aparece bien definido en el drama. La primera es el lugar en que está el rey, su casa (II, 1: 24) y, metonímicamente, quienes en ella interactúan: «Todo es falsedad, mentira, | es la corte y su privanza | veneno que solo inspira |a quien de cerca la mira | envidia y sed de venganza», dirá don Álvaro cuando se sienta acorralado por los nobles y abandonado por su rey (I, 4: 13).

En este espacio se entrecruzan en la obra, como es habitual, dos tramas: una personal, de tipo amoroso, verosímil, sin correlato extraliterario y perfectamente imbricada en la segunda, esta sí, de tipo histórico. Hechos, nombres y parentescos se ajustan con fidelidad a las interpretaciones que el XIX hace del tiempo de Juan II de Castilla. No es este el momento de abordar la lectura que, desde el Padre Mariana, se efectúa del siglo XV, pero sí cabe mencionar, desde el punto de vista literario que aquí me interesa, el conocimiento que Morán demuestra tener de lo que en su época se lee con valor informativo del devenir político de don Ál-

5. Cito en adelante por la edición de Repullés (Madrid, 1839).

6. Concretamente el 9 de diciembre de 1838. Para todo ello, *vid.* Braulio Díaz Sampedro 2004.

varo de Luna, esto es, tanto las historias de España (Ferrerías 1722; Salazar 1770; Clemencín 1821, entre otros) como las semblanzas (como la de Quintana en su *Vidas de españoles célebres*, de 1833, por ejemplo).

La primera acción que se plantea es la amorosa. Al levantarse el telón, la escena 1 muestra el diálogo entre Jimena y su dama, que ofrecen al receptor los datos esenciales sobre la prehistoria de la acción. Mientras pasean por los alrededores de palacio, la joven explica su vida al amparo de la corte y sus sentimientos al margen de la misma. Tras la muerte de su padre en la batalla de Olmedo (1445), es encomendada a la reina como dama de honor. Disfruta de las fiestas, las zambras y los torneos de que habla el drama, pero en su condición de personaje romántico prefiere la soledad y la vivencia íntima de su pasión por Vivero.

LAURA: [...] Vos, la reina de los festines
y la reina de los torneos,
a cuyos pies sus trofeos
rinden tantos paladines,
¿por qué el silencio buscáis,
por qué de la corte huís?
¡Acaso no presumís
los tormentos que causáis!

JIMENA: Laura, el corazón vacío
nada en la corte me dice,
porque allí soy infelice
entre el alegre gentío.

I, 1, 6

El campo semántico en torno al que gira su discurso se manifiesta en la reiteración de sustantivos como «pesar», «tormento», «aflicción», «lágrimas», «sangre» y en una adjetivación igualmente oscura: «suerte insana y enemiga», alegría «breve y vana», vida «terrible» y «cruel» (pp. 7-8), «bárbara constancia», «tristes memorias», «dolor tenaz» (p. 15). Su lenguaje es hijo de sus vivencias y para ellas los acontecimientos históricos han supuesto siempre pérdidas afectivas determinantes: si Olmedo significó su orfandad, la campaña de Navarra aleja se sí a su amado Alfonso, a quien, al inicio de la acción, se da por muerto en la prisión que comparte con el Príncipe de Viana.

Al igual que sus palabras, sus actos expresan el rechazo íntimo de la vida cortesana, que se muestra de manera evidente al final de la escena: cuando irrumpen en ella Luna y el rey, Jimena no huye hacia palacio, como le sugiere su camarera, sino que se adentra en el jardín, que visualiza la pulsión rebelde del ser romántico.

La caracterización de personajes principales, que continúa en el acto I, se establece, asimismo, con los patrones de comportamiento cortesano como fondo

de contraste. El rey Juan y don Álvaro se dibujan en paralelo. Este aparece en el drama, en un primer momento, representando al ciudadano nuevo frente al antiguo régimen que personifica un monarca débil. Juan se sabe dominado por «infanzones altaneros» (p. 9) a los que Luna enfrenta, como un hombre del XIX, el poder del individuo en función de sus obras:

ÁLVARO: Y además, rey don Juan,
que cuando han turbado el reino
los extraños y los propios
con guerras y desafueros,
fui yo siempre con mi gente
en la campaña el primero,
ora venciendo sus huestes
o frustrando sus proyectos.
[...] ¡me desterráis...! Por dar gusto
a traidores consejeros [...].
REY: [...] los nobles
así lo exigen: yo debo
darlos gusto.

I, 2: 9

El rey encarna un sistema político que en el drama verbalizan los términos «revuelta», «disturbio», «turbulencia» (p. 10), y que le hacen temer por su trono. El Condestable, por su parte, esgrime en su defensa, e intentando eludir un nuevo destierro, el honor, la fortaleza frente a la debilidad derivada de la aceptación de imposiciones ajenas, y el fin de los privilegios de los «vasallos protervos» (p. 10).

Para el rey el fin justifica los medios: a fin de que cesen las revueltas y se asegure su poder es necesario que Luna salga de Castilla, si bien su sacrificio será recompensado con nuevos señoríos y privilegios. Un vez más, las altivas reflexiones del Condestable dejan al descubierto la mezquindad de quien manda sin saber hacerlo. Su discurso sobre el ensueño de una paz sustentada en la ambición personal y sobre las consecuencias nefastas de dejar creer a los cobardes que han vencido fue, a buen seguro, un motivo de enardecimiento para los espectadores que asisten a la función benéfica de Maella:

ÁLVARO: Don Juan, ilusiones
son esas: vanos ensueños
os forjáis... ¿Buscáis la paz
—¡la paz!— gobernando el reino
ambiciosos ricos hombres
que han conquistado sus puestos
a viva fuerza, y que tienen
tantos rivales entre ellos?

[...]

REY: Si sabéis eso,
¿por qué despreciáis ingrato
mis amistosos consejos?

ÁLVARO: Porque os perdéis vos también
al tiempo que yo me pierdo;
porque no se dobla a nadie
la rectitud de los cetros;
y porque no es justo, en fin,
que así logren sus intentos
hombres cobardes.

I, 2: 9-10

Presentados tres de los personajes principales, el avance en el planteamiento del conflicto se dibuja recurriendo a las técnicas de escritura romántica consolidadas desde 1837 en la escena española: el empleo de un lenguaje buscadamente arcaizante, la *fabla* que Morán adorna con estructuras sintácticas pretendidamente evocadoras del medieval⁷; el adormecimiento de Jimena en escena (I, 6: 14); la aparición en el jardín de Vivero, «completamente armado al uso del siglo xv» (I, 7: 14) y la posterior anagnórisis (I, 10: 21); el protagonismo de los plazos (de tres días para celebrar la boda de Jimena con su amado y uno solo que don Juan se da para acabar con su contrincante [II, 7: 32]), o el discurso amoroso de ambos con la muchacha, que contrapone la guerra, sus triunfos, laureles y despojos, con la paz inspirada por los ojos de la amada (I, 8: 16). Los tópicos empleados por Juan para lisonjear a la joven provocan el rechazo de esta:

JIMENA: Estáis cortesano:

[...] Jamás os creyera,
don Juan, tan osado;
que estáis ya casado
sin duda olvidáis.

II, 9: 19

En efecto, Juan de Luna y Mendoza, sobrino del Condestable como él mismo afirma en el drama (I, 12: 23), alcaide de Soria, señor de Jubera de Cornago y Guarda Mayor de Juan II, estaba casado con María de Luna, hija ilegítima del Condestable a la que, como a otros vástagos habidos fuera de sus matrimonios, reconoció y promocionó en la Corte. Como ya he mencionado, la búsqueda fidelidad histórica de su telón de fondo es una de las características más representa-

7. «Venid, el mi Condestable» (p. 8); «Venid, la dama hermosa» (p. 31); «Estáis de burlas, el conde»; «Óigaos Dios, el de Plasencia» (p. 41); «Pero decidme, el de Haro» (p. 56); «Tened la lengua, el de Luna» (p. 70).

tivas de la pieza, excepción hecha de cuanto tiene que ver con Jimena y el triángulo amoroso que conforma con Vivero y con don Juan.

Los Condes de Haro y Plasencia dan una nueva vuelta de tuerca al conflicto dramático en el acto II. Su enfrentamiento a don Álvaro se efectúa en términos muy similares al de este último con el rey al principio de la pieza. Pero ahora son los nobles quienes acusan al Condestable de someter al monarca a su ambición y se proponen como paladines de la libertad:

PLASENCIA: Jamás traidores seremos,
orgullosos condestables;
vuestro yugo abominable
solo quebrantar queremos.
¿Os parece buena ley
que os ciñáis vos la corona,
tirano de la persona
y los estados del rey?
[...] Ya no más: harta mancilla
sobre nuestra frente vimos,
harto tiempo esclavos fuimos
los señores de Castilla.

II, 1: 26

Don Juan se aparta de esta facción junto al paje Rivadeneira, si bien su posicionamiento al lado de don Álvaro no es incondicional. Por una parte, la humillación que el sobrino siente al hacerse público el compromiso entre su amada y Vivero, le ciega hasta el punto de querer apartar al Condestable de la Corte para poder ejecutar libremente su venganza sobre Alfonso. Por otra, Rivadeneira encuentra en esta coyuntura la oportunidad de, una vez se conozca el crimen perpetrado por los Luna, medrar junto al rey hasta ocupar las dignidades de estos últimos.

Este juego de intrigas, que el drama dosifica perfectamente (indicios de disidencia a lo largo del acto II y sugerencias de traición en el desenlace del mismo, conspiración en el III y confluencia de todo ello con el atentado contra Vivero en el IV) se complica todavía más con la irrupción en escena de otro personaje histórico, el fraile que en el sermón del viernes santo arenga a la corte en contra del Condestable. Morán incardina al religioso en la trama amorosa haciéndole confesor de Jimena (II, 8: 36), de modo que convergen en él tanto las dos acciones como las múltiples y diferentes conspiraciones que se plantean.

El decorado del tercer acto es la síntesis visual de las conjuras. Con la iglesia mayor de Burgos al fondo, la plaza exterior es el espacio verosímil que posibilita la reunión de las facciones enfrentadas, el encuentro de Jimena y su dama con los cortesanos y la participación del rey en todo ello (p. 40). El pueblo, además, aparece físicamente por primera vez en escena: el rey lo teme (III, 3), los nobles recelan (III, 1), don Álvaro lo desprecia (III, 2).

En medio del efectismo que producen los grupos que deambulan por el foro, el movimiento de actores que entran y salen de la iglesia, la gritería que procede del templo y la que se origina en la plaza, así como la presencia de don Álvaro y don Juan embozados en largas capas, tiene lugar un episodio que pone de manifiesto, una vez más, el cuidado histórico con el que Morán compone una pieza literaria que, por su propia naturaleza, no tiene por qué seguir puntualmente los testimonios de la Historia.

En solo una escena (la segunda del acto III) se introducen dos motivos históricos, —convenientemente adaptados al desarrollo de la acción dramática, obviamente— que subrayan esa búsqueda imposible de la historicidad en creación literaria. Aunque Alfonso de Vivero es, en el drama, una víctima de las conspiraciones cortesanas, las crónicas hablan de su participación en una sucesión de traiciones al Condestable (Franco Silva 1987). Esta circunstancia es rentabilizada en la pieza haciendo que Juan de Luna recuerde una de ellas a su tío-suegro para avivar, con solo un verso, la inquina contra el rival amoroso y forzar su muerte sin mancharse de sangre las manos.

También se recoge en la *Crónica de don Álvaro de Luna* la existencia de unas cartas inculpativas de Vivero y que el Condestable haría leer al propio don Alfonso antes de darle muerte. Pues bien, estos documentos aparecen en el drama, aunque desdoblados. Por una parte, se convierten en unas notas (falsas, claro está) que la atribulada Jimena habría hecho llegar a su confesor hablándole de una conspiración contra Luna que su amado trama (III, 2: 43-44). Por otra, en documentos inculpativos supuestamente redactados por Vivero (en realidad falsificaciones de su letra y de su rúbrica dispuestas por don Juan y Rivadeneira) que, como en las crónicas, el Condestable le presenta en el desenlace de la pieza. E incluso se crea un tercer tipo de escrito: un pretendido billete amoroso de Alfonso, que los conspiradores hacen llegar a Jimena para que esa noche acuda a la torre de Luna (III, 7: 54) a una cita galante que lo será, en realidad, de muerte.

Cuando el desenlace llega, en el acto IV, no hay fronteras ya entre héroes y villanos. La maniquea ordenación de acciones en torno a determinados personajes, tan habitual en el drama histórico/político del romanticismo español, desaparece en el título de Morán, donde solo la acción amorosa (esto es, el argumento de invención literaria) es verdadera dentro del universo espectacular del mismo.

Las diferentes facciones cortesanas, cada una con sus intereses particulares, los enfrentamientos político de don Álvaro y amoroso de don Juan con Vivero, confluyen, por última vez, en un tiempo y en un espacio con fundamento histórico y perfectamente rentabilizados desde el punto de vista literario. El último acto tiene lugar en una simbólica noche de viernes santo, que va a ver morir, tras ser traicionado por los suyos, al inocente Vivero. El decorado «representa el interior de una torre ruinoso y desmantelada en el alcázar del Condestable. La escena estará dividida por tres grandes arcos góticos; en el fondo habrá un balcon-

cillo por donde se verá el resplandor de la luna» (IV, acotación: 59). La puesta en escena del crimen se lleva a cabo, como corresponde, en el ámbito de la subversión que determina el decorado en altura y la oscuridad, unidades sémicas ambas perfectamente fijadas y de pertinencia escenográfica consolidada ya a la altura de 1838. El ansia irracional de poder conduce al desastre a los diferentes bandos: Alfonso muere mientras Jimena presencia impotente cómo es arrojado por el balcón y el rey, que irrumpe con sus hombres, apresa a todos los nobles implicados. Políticamente Juan II salva la situación y su corona mostrando una fortaleza que le ha faltado a lo largo de toda la pieza; pero en el ámbito de lo privado y de la catástrofe individual que la horrorizada Jimena personifica, su actuación poco puede hacer para calmar el dolor que tanta ambición ha originado. En este sentido, el grito final de la muchacha («Monarca de Castilla, llegáis tarde!»), retumbó, probablemente con fuerza, en el ánimo doliente de un público sensible al alto precio que se ha de pagar para resolver el conflicto carlista.

Como acabamos de ver, poco tiene que variar el dramaturgo de la puesta en escena histórica de la muerte de Vivero para convertirla en un producto literario y espectacular romántico. Quizá por ello le resultase atractivo este episodio, apenas tratado literariamente y subsidiario, en cualquier caso, de la muerte del Condestable, en torno a la que sí gira una buena parte de los textos decimonónicos ambientados en la Castilla de Juan II, como el drama que en enero de 1840 estrena Gil y Zárata en el Príncipe, de Madrid. Pero en este otro caso, como el de las reposiciones de que *Los cortesanos de don Juan II* fue objeto a lo largo del siglo, el contexto extraliterario será bien distinto y diversa su intencionalidad política. El estreno de Morán se lleva a escena con una finalidad muy clara que condiciona el modo de interpretar la reescritura literaria de la historia que el drama propone.

Bibliografía

- ALONSO CORTÉS, N. (1914), *Antología de poetas vallisoletanos modernos*, Studium, Valladolid.
- CALBO Y ROCHINA DE Castro, D. (1845), *Historia de Cabrera y de la guerra civil en Aragón Valencia y Murcia*, Madrid, Imprenta de Benito Hortelano y Compañía.
- CLEMENCÍN, D. (1821), *Memoria de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Sancha, tomo VI.
- DÍAZ SAMPEDRO, B. (2004), «Lorenzo Arrazola: semblanza de un gran político y un gran jurista», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 11 (119-139).
- FERRERAS, J. de (1722), *Historia de España. Siglo xv*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro.
- FRANCO SILVA, A. (1987), «Alfonso Pérez de Vivero, contador mayor de Juan II de Castilla. Un traidor y su fortuna», *Hispania*, 165 (83-116).
- GIL Y ZÁRATE, A. (1840), *Don Álvaro de Luna*, Madrid, Yenes.

MORÁN, J. (1839), *Los cortesanos de don Juan II*, Madrid, Repullés.

QUINTANA, M. J. (1833), *Vidas de españoles célebres*, Madrid, Imprenta de Burgos.

SALAZAR, P. (1770), *Monarquía de España*, Madrid, Ibarra, tomo I.