

TIEMPO EMULADO
HISTORIA DE AMÉRICA Y ESPAÑA

51

La cita de Cervantes que convierte a la historia en "madre de la verdad, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir", cita que Borges reproduce para ejemplificar la reescritura polémica de su "Pierre Menard, autor del Quijote", nos sirve para dar nombre a esta colección de estudios históricos de uno y otro lado del Atlántico, en la seguridad de que son complementarias, que se precisan, se estimulan y se explican mutuamente las historias paralelas de América y España.

Consejo editorial de la colección:

Walther L. Bernecker
(Universität Erlangen-Nürnberg)

Arndt Brendecke
(Ludwig-Maximilians-Universität München)

Jorge Cañizares Esguerra
(The University of Texas at Austin)

Jaime Contreras
(Universidad de Alcalá de Henares)

Pedro Guibovich Pérez
(Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima)

Elena Hernández Sandoica
(Universidad Complutense de Madrid)

Clara E. Lida
(El Colegio de México)

Rosa María Martínez de Codes
(Universidad Complutense de Madrid)

Pedro Pérez Herrero
(Universidad de Alcalá de Henares)

Jean Piel
(Université Paris VII)

Barbara Pothast
(Universität zu Köln)

Hilda Sabato
(Universidad de Buenos Aires)

Yolanda Rodríguez Pérez
Antonio Sánchez Jiménez (eds.)

LA LEYENDA NEGRA
EN EL CRISOL DE LA COMEDIA

El teatro del Siglo de Oro
frente a los estereotipos antihispánicos

- STERN, Charlotte, «Lope de Vega, Propagandist?», *Bulletin of the Comité médianes*, 34, nº 1, 1982, pp. 1-36.
- TANIS, James y Daniel HORST, *Images of Discord: a Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Year's War*, Pennsylvania, Bryn Mawr College Library, 1993.
- TRILLO, Antonio, *Historia de la rebelión, y guerras de Flandes con unos muy importantes y provechosos discursos en materia de guerra, y estado, sacados de las historias griegas y romanas*, Madrid, Guillermo Drouy, 1592. BNE: R/8613.
- VOSTERS, Simon, «Lope y Calderón, Vázquez y Hugo, Maastricht y Breda», *Revista de Literatura*, 24, nº 47-48, 1963, pp. 126-136.

¿REBELDES O LUCHADORES POR LA LIBERTAD? LOS AMOTINADOS DE FLANDES¹

ALEXANDER SAMSON
(University College London)

“La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato... nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes, donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio” (Lope de Vega citado en Ferrer Valls 2012: 54).

Películas, series de televisión y novelas históricas contemporáneas que tratan la historia plantean las mismas cuestiones que las comedias del siglo XVII que reflexionaban sobre el papel de España en la Europa de entonces, sobre su poder imperial y la reputación negativa que se había granjeado en el extranjero y que hoy denominamos «La Leyenda Negra». Con sus asesores históricos en un caso y la lectura extensiva de fuentes históricas por parte de los dramaturgos auriseculares en el otro, está claro que verdad y exactitud histórica importan en los dos casos. A la vez, reconocen la necesidad de ofrecer narrativas que entienden y por lo tanto responden a otro tipo de propósitos y objetivos; estimular respuestas emocionales, personalizando, trayendo al primer plano lo dramático, romántico o *batético*, imaginando antecedentes, ampliando, exagerando y por supuesto dejando de lado u olvidando. Cambios o invenciones que parecen de poca importancia para los caracteres creativos pueden escandalizar u horrorizar a los expertos. Una anécdota de una de las representaciones de *El asalto de Mástrique*

¹ Dedico este ensayo a la generosidad y entusiasmo contagioso del vélez-guevarista supremo, George Peale, con admiración y agradecimiento.

(c. 1603-1604) de Lope de Vega demuestra lo que puede pasar cuando los dramaturgos pecan contra la verdad. El hermano auténtico del alférez de la obra se alteró porque el actor que desempeñaba su papel no era suficientemente apuesto e interrumpió la función para dejarlo claro (Morey 2010: 15; Pérez Fernández 2007: 90). Por otro lado, las obras de tema flamenco desplegaban inevitablemente muchos aspectos comunes a las comedias al uso. Por ejemplo, los enredos amorosos entre soldados españoles y flamencas son típicos, sobre todo en las obras tempranas de este género. En *Los amotinados de Flandes*, Isabela, aristócrata de Bruselas, católica (por supuesto), persigue al protagonista don Diego de Silva durante toda la obra, que termina con su enlace. La atracción sexual por el soldado español es una satisfacción fantástica de los deseos imperiales que subraya su superioridad y la necesidad de su mando. En muchos casos, la Guerra de los Ochenta Años no era más que un telón de fondo exótico para tramas familiares. Entre la dicotomía de proyectar una imagen gloriosa y triunfal del poder español y ser fiel a la historia surgen comedias como *Los amotinados*. El propósito de este ensayo es desentender algunas de las maneras en que la comedia aurisecular aprovechaba materia histórica, y en concreto preguntarse por el papel que desempeñaban estas representaciones en la creación de una conciencia pública de asuntos políticos (su contribución a la evolución de la esfera pública) y cómo sopesaban la obligación de informar con la de entretenir a los espectadores. La cita de Lope sugiere que el rol de la dramatización ya estaba patente a la hora de crear una memoria viva de elementos clave para una narrativa histórica y pública de España. Tanto entonces como ahora la mitificación de algunos aspectos del pasado es una condición necesaria para que su memoria perdure.

Diferenciar entre la historia y la ficción era tópico trillado de la poética de la época. ¿Sin embargo, cómo manejaban estos escritores que trabajaban para el público del corral su deber hacia la autenticidad, fidelidad a las fuentes, el adorno retórico en representar una guerra actual? Las obras que reflexionaban sobre la Guerra de los Ochenta Años eran mucho más que vehículos de la propaganda e idealizaciones de la soldadesca española. Sin lugar a dudas, el fin de la Tregua de los Doce Años en 1621 y el ascenso de Felipe IV y su válido de línea dura, Olivares, marcó un cambio en el carácter de las representaciones de los enredos de ultramar. Los dramaturgos se aprovechaban mucho más de la historia contemporánea y, a partir de abril 1621, al reanudarse el conflicto y, desde 1622, con el segundo asedio, sin éxito, de Bergen op

Zoom por parte de Spínola, hubo una plaga de obras de teatro sobre Flandes: *El príncipe Don Carlos* (1621?) de Diego Jiménez de Encisco; *El valiente negro en Flandes* (c. 1622) de Andrés de Claramonte; *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (8 de octubre 1622), *Pobreza no es vileza* (probablemente c. 1620-1622), y *El Brasil restituido* (1625) todas de Lope de Vega; *El sitio de Bredá* (c. 1626) de Calderón de la Barca; *El señor don Juan de Austria* (c. 1627-1628) de Juan de Montalbán; *El saco de Amberes* (c. 1630) de Rojas Zorrilla; *La gran comedia lo que toca al valor y el Príncipe de Orange* (c. 1621-1631) de Antonio Mira de Amescua; y *Los amotinados de Flandes* (1633) de Luis Vélez de Guevara. Muchas de estas obras surgieron en concreto de un ambiente palaciego, productos del mecenazgo oficial y de las preocupaciones políticas del día. Comenta Felipe Pedraza Jiménez que «muchas de ellas parecen ser piezas de encargo, de propaganda nobiliaria o nacional» (Pedraza Jiménez 2004: 80). Unas cuantas se habían llevado a las tablas en palacio, donde la política de línea dura atráía la crítica más aguda: *El Brasil restituido* de Lope de Vega (6 noviembre de 1625), *El sitio de Bredá* de Calderón (1626), *Pobreza no es vileza* de Lope (29 de julio de 1626), *El señor don Juan de Austria* de Montalbán (1628), *Don Juan de Austria en Flandes* de Alonso Remón (escrita a principios de 1600 y repuesta el 28 marzo de 1628) y *Los amotinados de Flandes* de Luis Vélez de Guevara (25 de septiembre de 1633) (Díez Borque 2001: 187-192; Pérez Fernández 2007: 88; Pérez Fernández y Peale 2007: 13-14, 18-19; Rodríguez Pérez 2008: 178-180, 207-212). Había encargos dirigidos a influir sobre la opinión pública directamente que alababan ciertas casas nobles, sin embargo, las del mundo cortesano se dirigían en su mayoría a la oposición en el Consejo de Estado a la prosecución de campañas en tierras ajenas.

Olivares encargó *El sitio de Bredá* para conmemorar la victoria española allí. Bajo el conde-duque, «las obras ya no escondan su verdadera vocación publicitaria, como demuestra la redacción de comedias noticiero-elegíacas (*El sitio de Bredá*, *El Brasil restituido*, *La nueva victoria de Gonzalo de Córdoba*)» (Pérez Fernández y Peale 2007: 18). Menéndez Pelayo veía las obras sobre Flandes fuera de un contexto de mecenazgo como mera glorificación patriótica y calificó *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* como «gaceta dramática [...] rimada», mientras *El asalto de Maastricht* fue «diario poético» y las del mismo año, «periodismo dramático»; el teatro histórico «de asuntos contemporáneos se confunde con la historia» (Usandizaga 2014: 19-20). Pese a estas observaciones acertadas sobre la función de estas

obras como publicidad y de su función «noticiero-elegíaca», las obras demuestran una preocupación considerable con la exactitud histórica y presentación de la verdad. Todos los dramaturgos realizaron investigaciones substanciales. *El sitio de Bredá* de Calderón se basaba en una serie de relaciones para elaborar su trama (Vosters 1973). Dos obras de Lope de Vega, *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Maastrique*, demuestran la influencia de una historia manuscrita inédita, *Los sucesos de Flandes y Francia* de un capitan, Alonso Vázquez, a quien el autor debía de haber conocido personalmente, puesto que su influencia antedatada la fecha de redacción que aparece en la dedicatoria de la misma historia (Sauter 1997: 14). Ya se han notado los ecos entre el programa iconográfico del Salón de los Reinos, dedicado a ilustrar el poderío español, y el teatro. Allí figuran los cuadros de Velázquez de la rendición de Breda, inspirado por la versión dramática de Calderón de *El sitio de Bredá*, la recuperación de Bahía de Juan Bautista Maino, sobre el tema de *El Brasil restituído* de Lope y la victoria de Fleurus de Vicente Carducho, relacionada con *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba* también del Fénix (Brown y Elliott 1988: 149-201; Rodríguez Pérez 2008: 179; Ferrer Valls 2012: 53-54). A la vez, el peligro de referir asuntos contemporáneos queda patente en una obra de Lope de enero de 1633 sobre la batalla de Lutzen y muerte de Gustavo Adolfo II, rey de Suecia, a cuyo estreno apenas dos meses después de los hechos asistieron Felipe IV y Olivares. Una versión enmendada y corregida por Antonio Hurtado de Mendoza tuvo éxito en los corrales y se representó en El Pardo el 1 de marzo (Ferrer Valls 2012: 55-58), una notable humillación para quien había aspirado al puesto de cronista real.

Nacido en 1579, Luis Vélez de Guevara se licenció de la universidad de Osuna (blanco de no pocos chistes en la época) y sirvió al arzobispo de Sevilla, Rodrigo de Castro, familiar del duque de Lerma. Afirmó haber servido de soldado seis años en Italia, los Países Bajos y el Mediterráneo durante la década de los noventa. Estaba de vuelta en España, en Valladolid, en 1605, manteniendo su relación con el ámbito de Lerma. A partir de 1618 ocupó varios puestos menores de palacio, probablemente con el mecenazgo de Olivares, y subió al puesto de ujier albededor de 1625, un puesto que heredó su hijo en 1642. Se casó cuatro veces. Durante la visita del príncipe de Gales a Madrid en 1623 servía al mismo heredero como ujier, algo que no le hacía ninguna gracia y que queda patente en su soneto a Olivares, en el que ruega: «Sáqueme Dios desta empanada inglesa / Y deme para España buen

viaje / dice que sirvió al de Gales, / entre tanto honrado hereje, / con el católico cielo / que á Vos y á su sangre debe» (Pérez Fernández y Peale 2007: 53). La fecha más probable de la redacción de *Los amotinados de Flandes* es poco antes de su estreno por la compañía de Roque de Figueroa en los jardines del Palacio Real el 25 de septiembre de 1633. Se imprimió en 1638, 1653 y 1654. La comedia tiene que ser posterior a 1625, como confirma su composición estrófica y el hecho de que las fuentes incluyan obras de Carlos Coloma *Las guerras de los Estados Bajos desde el año de 1588 hasta el de 1599* (Amberes, 1625) y de Antonio Carnero, *Historia de las guerras civiles de que ha habido en los Estados de Flandes desde 1559 hasta 1609* (Bruselas, 1625). La fuente principal de la obra, sin embargo, era *Las guerras de Flandes, desde el año de mil y quinientos y cincuenta y nueve hasta el de seiscientos y nueve* (Madrid, 1623) de Francisco Lanario y Aragón, duque de Carpiñano, secretario del conde-duque de Olivares y un veterano del conflicto en los Países Bajos. La historia está vinculada de forma doble con el ámbito de Olivares y la versión impresa iba dirigida al válido. Hay dos aspectos notables de la representación de las guerras de los Países Bajos, tanto en las fuentes históricas como en las comedias: en primer lugar, insisten que son guerras civiles y segundo, allanan toda diferencia religiosa. Según Francisco Lanario y Aragón, «Las Guerras de Flandes, mas que ciuiles, sangrientas y prolixas... Ocasionadas de la heregia, y ambicion que produxeron infidelidad en Principes y Prouincias, donde se han visto prodigios en los Españoles de valentias no creidas de las fuerças humanas» (Lanario y Aragón, *Las guerras*, sig. ¶1r). Esta escritura de la revuelta la define claramente como guerra civil provocada por la herejía, una ruptura con la autoridad real y divina que ofrece una oportunidad a los españoles para demostrar su heroísmo; todo menos una rebelión contra un poder extranjero, un imperio colonialista. La lógica propagandística de ver la guerra como escuela para el valor español figura en *Los amotinados* en la boca del conde de Fuentes al explicar al recién llegado archiduque Alberto «las causas de la guerra de Flandes»:

Roma es ejemplo,
que tocando sus banderas
en contrapuestas regiones
indomables y soberbias,
desde el alemán Danubio
hasta donde el Ganges peina
los cabellos de la Aurora,

reservó con su prudencia
militar, libre a Cartago,
sin que de una vez pusiera
su ciudad en destrulla,
porque sirviera de escuela
a los soldados romanos
que con el vicio y torpezas
que engendra el ocio, podrá
despreciar su fama eterna?
(vv. 691-706).

Igual que la noción de que las guerras de Flandes desempeñaban un papel clave en conservar la reputación militar de España que se encuentra en las crónicas, otros argumentos de las fuentes aparecen en el teatro. Lanario y Aragón afirmó que Felipe II: «tuo en menos auenturar aquellos Estrados, siendo su patrimonio legitimo, que permitir la barbara impiedad de la libertad de conciencia que le pedían, ofreciendole por ella imperio absoluto, obediencia muda, vassallage pacífico, y seruios numerosissimos» (Lanario y Aragón, *Las guerras*, sig. ff1v). En una escena temprana don Diego explica la razón de la presencia española militar haciéndose eco de Lanario:

...reducir al flamenco
rebelde al gremio feliz
de la Iglesia...
que quiere perder primero
a Flandes que permitir
en el menor de sus pueblos
la libertad de conciencia
(vv. 149-159).

La consistencia entre crónica y comedia parte de una negación de cualquier licitud a las diferencias religiosas que ya estaban asolando Europa, una incapacidad de reconocer las causas del conflicto y su desarrollo histórico, las divisiones internas entre los «herejes», la oferta de tolerancia a los que volverían a su obediencia política. Parece señalar la actitud ensimismada por parte de la clase política. El enfoque en el amotinado parece reflejar este encerramiento en sí mismos de los escritores y espectadores, frente al asunto de política exterior más

importante para la monarquía Habsburgo durante casi un siglo. Es curioso que aparecieron dos obras en los años treinta que trataban los frecuentes motines que habían minado los esfuerzos de hacía ya casi medio siglo: *Los amotinados* y *El saco de Amberes*. La invocación de la guerra en los Países Bajos como trasfondo para las comedias sugiere un interés político en el conflicto y su legitimidad por parte del público aurisecular. No obstante, en la mayoría de las obras en que figura el enfrentamiento, este parece meramente telón de fondo para ambientar dramas románticos al uso. Incluso cuando las obras parecen explorar temas relacionados con la guerra de forma más profunda, como por ejemplo *El saco de Amberes*, en vez de enfrentar y contrarrestar el valor propagandístico que había granjeado tales episodios, como la legendaria «Furia Española», Rojas Zorrilla se limitaba a exponer una victoria militar, sin duda espectacular (el número de defensores superaba en mucho al de atacantes), y a centrarse sobre el motín de las mismas tropas españolas que precedió y llevó al saqueo. Sancho de Ávila pinta en la obra el saqueo como justo premio para los tercios españoles, mientras Margarita de Parma comenta al final: «que se diviertan / los soldados en el saco» (Mackenzie 1982: 290). Dejan de lado completamente los horrores que siguieron durante días y la notoriedad del episodio para sus enemigos.³

Por un lado, muchas de las comedias españolas sobre la Guerra de los Ochenta Años contienen elementos fuertes de una propaganda marcial y proimperial, sin embargo, a la vez tienen centellas de ambivalencia que parecen reflejar la incertidumbre de los consejeros de los Habsburgo frente al conflicto, ya recelosos de los costes de la guerra, ya realistas sobre la probabilidad de una victoria decisiva, ya desinteresados del todo en las colonias septentrionales. La evolución en esta época de una filosofía política sofisticada del *ius gentium* que interrogaba la licitud de los colonos en el Nuevo Mundo poco a poco se aplicaba más a acontecimientos del norte. Estos debates políticos y la aparición de una esfera pública se reflejan plenamente en las comedias tardías, como, por ejemplo, en *Los amotinados*, que se enfoca en luchas intestinas entre los tercios y sus generales, distintos estilos de liderazgo, y que apenas escenifican al enemigo, ejemplo tal vez de la incomodidad profunda que sentía España por su rol imperial, encarnado en Vitoria y Las Casas, una negación de que fuera siquiera una ocupación colonial. Un motín a causa de pagos retrasados se podría

2 Todas las citas a la obra se referirán por líneas del texto a la edición de Desicé Pérez Fernández y George Peale.

3 Véase el artículo de Raymond Pagel en este libro.

entender en 1633 como un reflejo transpuesto de la penuria económica causada por la extralimitación del imperio o una crítica del fracaso de llevar a cabo campañas militares con recursos adecuados, resultado de las sucesivas bancarrotas de la monarquía. En un sentido, es extraño que Vélez de Guevara presentara una comedia sobre un problema que había minado tanto el esfuerzo bélico durante la primera fase de la guerra y la rebelión inicial entre 1568-1609, sobre todo porque ya era un problema obsoleto en el momento de la escritura. El valor práctico de la representación era como la intervención en un debate sobre cómo ganar una guerra. Por lo menos señalaba que la logística no era algo indigno de la atención de los consejeros y responsables en el campo, todo lo contrario, era la clave. Recordar este hecho en 1633 debe de haber sido doloroso, dada la inversión en el equilibrio entre las fuerzas imperiales y rebeldes. La enorme ventaja de que había disfrutado España antes de 1625 ya se había esfumado, con la distracción de conflictos con Inglaterra y Francia, y la extensión de la guerra en Alemania. De 80.000 soldados con que contaba entre 1621-1625, el ejército de Flandes se había menguado a 50.000 en 1628, a la vez que los holandeses habían aumentado sus tropas a 58.000 (Israel 1998: 498-499). Aunque contiene un ejemplo del soldado español idealizado en Diego de Silva, perseguido por una flamenco, con su hábito de Santa Inigo y su fidelidad al honor frente a la muerte, con esta pretende «Ser inmortal en mi fama» (v. 335), celebración del valor tradicional que no puede contrapesar el tono sombrío de una historia de fracaso militar y las razones que lo produjeron.

La escala y la frecuencia de los motines fueron desastrosas para toda la campaña de España en los Países Bajos entre 1573 y 1607, durante la cual hubo más de 45, más de uno por año, que además duraban como media más de un año. El motín de Sichem costó a la Corona aproximadamente 1,5 millones de florines. Geoffrey Parker los ha calificado como un prototipo de «collective protest, a strike intended to persuade the state to treat its 'employees' more honestly, more humanely» (2004: 174). Los aproximadamente 2.800 amotinados exigían contribuciones en un radio de más de 50 millas en torno a su fortaleza. Su líder, Estreban, un milanés, había ganado 944 florines entre 1582 y 1590, pero solo recibió 628, entre 1590 y 1594 ganó 1.112, pero recibió menos de la mitad, 490. La cadena de acontecimientos que llevaron a la revuelta era típica. El tercio había estado sirviendo constantemente desde 1582 y después de haber sido retirado de Frisia a Brabante en junio de 1594, con la promesa de recibir dos pagas, al llegar a la ciu-

dad donde se iban a acuartelar descubrieron que estaba en ruinas y les informaron que sus pagas había sido destinado a pagar un motín italiano en Pont (Parker 2004: 160, 164 n. 20, 166-168). Isabel Clara Eugenia podría lamentarse de los amotinados «más mala gente no la ha criado Nuestro Señor», y el historiador Coloma describirlos como «gente bestial, indigna del nombre de español», pero el motín era una práctica bien establecida y común por aquel entonces (Rodríguez Pérez 2009: 241). Al final parece que las tropas de Sichem establecieron contacto con los holandeses rebeldes, se negaron a ayudar al gobierno, lo que causó la pérdida de Groningen, y hubo un combate entre los amotinados y fuerzas leales a la Corona en la única batalla campal del conflicto. Los Estados Generales les ofrecieron asilo, algo que sobresaltó tanto al alto mando que les concedieron Tirlmont hasta poder satisfacer sus demandas. Después de la reanudación de las hostilidades en 1621, los motines casi desaparecieron del ejército de Flandes, las condiciones de servicio mejoraron y el problema fue entonces el de las desertiones (Parker 2004: 173-176).

El contexto más inmediato de *Los amotinados* eran los reverses que el ejército de Alemania había padecido en 1632, uno de los únicos motines de la época después de la tregua y la partida del cardenal-infante Fernando ese mismo año para hacerse cargo de Flandes. Vélez de Guevara situó la trama de *Los amotinados de Flandes* en el período en el que Pedro Enríquez de Toledo (o Acevedo), conde de Fuentes, lideró el gobierno de los Países Bajos, entre febrero de 1595, a partir de la muerte de Ernesto de Austria, hasta la llegada de su hermano Alberto, quien se había criado en España y entró en Bruselas el 11 de febrero. El motín de Sichem o Tirlmont duró desde el 26 de julio 1594 al 6 de julio 1596. *Pobreza no es vileza* (1626) de Lope de Vega trata la misma campaña del conde de Fuentes. Esto llevó a Cotarelo a sugerir que la comedia lopesca fue fuente de Vélez de Guevara; sin embargo, los parecidos son mínimos: una primera escena en un bosque con una flamenco y la presentación de los amotinados someramente en Lope. La comedia lopesca es genealógica en orientación, salpicada de elogios de la estirpe de Fuentes; en cambio, en Vélez de Guevara la alabanza del general es tenue, sumando tal vez un verso en toda la obra. La ausencia de elogios en Vélez de Guevara no es de esperar, puesto que había conocido al conde de Fuentes, la figura histórica de más importancia en la obra, a través de su participación junto con su hijo Juan en una campaña en Italia posterior a la dramatizada. Lope sacó su materia de los *Comentarios de las cosas sucedidas en los Países Bajos*

de Flandes desde el año de 1594 hasta 1598 de Diego de Villalobos (Madrid, 1612), mientras Vélez de Guevara se valió de tres historidones de la revuelta de los años veinte, aunque también había leído a un cuarto historiador anterior (Pérez Fernández y Peale 2007: 30, 48-50). Pese a estos conocimientos detallados del conflicto, la obra se toma libertades considerables con la historia. En la comedia es un tercio español el que se rebela contra sus dirigentes, mientras que en realidad el motín reunía a valones, italianos, alemanes, flamencos y españoles, con más de 2.500 soldados amotinados. Su capitán, Gastón de Spínola, es sustituido por un oficial ficticio, Diego de Silva. La muerte de Felipe de Nassau, que ocurrió como resultado de las heridas sufridas en una emboscada en la historia, está alterada por una escena (fuera del escenario) en que le mata el mismo Diego de Silva. Sin duda, Vélez de Guevara pecaba contra los dictados cervantinos sobre la fidelidad histórica de cronología, no mezclar cosas fingidas y verdades o errar en los hechos establecidos:

¿cómo es posible que satísfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pipino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heracleio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con parentescos errores, de todo punto inexcusables? (Cervantes, *Don Quixote*, cap. 48, p. 554).

Vélez de Guevara no se oponía a confundir, inventar y mezclar acontecimientos verdaderos y ficticios sin respeto a su temporalidad. Frente a las quejas de los amotinados de que «el soldado sin sueldo / es un lienzo en quien sin alma / muestra el pintor varios cuerpos... hemos de buscar sustento», el protagonista les recuerda que el rey:

Don Diego: ...Con munición y dineros
envió cuatro bajeles
de España, y, con recio tiempo,
en un puerto se abrigaron
de Inglaterra, creyendo
con las paces que estarían
seguro, pero ya venos
en su ruina el doble trato,
pues que les quitó en dineros

cuatrocientos mil ducados,
que era el único remedio
(vv. 204-214).

Sin embargo, este episodio sucedió en 1568. Tal vez, la alusión a la piratería inglesa aquí se explica por un contexto más próximo el fracaso del matrimonio de Carlos, príncipe de Gales, con la infanta y la guerra que siguió en 1625-1630, en particular la referencia a la duplicidad. Las pagas que había recaudado el gobierno en Bruselas, de hecho, se habrían desviado a otros amotinados, como vimos, en Pont. Otros hechos importantes e inconvenientes se suprimen del todo: las negociaciones de los amotinados con el rebelde Mauricio de Nassau no figuran y la violencia hacia la población autóctona se mantiene en silencio. Por otro lado, figuras menores como los capitanes Olivera, Mondragón, Verdugo y Juan de Rivas tienen todas base histórica, igual que Sabina, mujer varonil que está trazada según las caracterizaciones de los cronistas, aunque su aparición en el escenario como espía es inventada y anacrónica. En realidad, se suicidó después de la caída de Cambray, el 22 de septiembre de 1595. Por su parte, el coronel Mondragón apareció en varias obras de la época. La batalla en el texto parece un homenaje, puesto que él y sus hombres fueron responsables de la emboscada en la que murió Felipe de Nassau (Pérez Fernández y Peale 2007: 35, 39-43). En suma, Vélez de Guevara teje un tapiz complejo de acontecimientos y personajes reales con invención, elaboración y ficcionalización.

La arbitrariedad de Fuentes en la obra se subraya con su reacción al encontrar a don Diego y Isabela abrazados, lo que le lleva a tacharle de «capitán cobarde» y a culparle por el motín: «Vos estáis amotinando / los soldados» (vv. 1024 y 1029-1030). La obra traza un contraste marcado entre la justicia absoluta del conde y las decisiones pragmáticas y complacientes del archiduque Alberto. Fuentes, engañado por una invención de Isabela que enfrenta a leales y traidores, acusa a un viejo inocente que está a punto de entregar un memorial al archiduque de intentar envenenar. Resulta que el papel es una acusación contra el mismo conde por «haber echado a título de gastos de guerra algunas imposiciones sobre nuestras haciendas» (v. 1610 [9-10]). Alberto le regaña que «quien granjear no sabe / las lealtades y da causas / que los flamencos se quejen, / no es mucho que las escuadras / españolas se amotinen» (vv. 1629-1633). Fuentes se lamenta: «¿De palabras / forma agravios tan valientes, / que como se escuchan matan?» (vv. 1636-1638). La noción del heroísmo español se complica a través de esta

exploración de negociación y diplomacia como muestras de prudencia militar en contraste con el ejercicio de poder decisivo. La obra complica el proceso de la toma de decisiones al explorar la laguna entre acontecimiento e información, hazaña y fama, armas y letras. Cuando Fuentes intenta negociar con el tercio amotinado, el alférez ofrece un correctivo a sus ideales elevados. Rechaza la plata personal del conde junto con sus ideas anticuadas de caballería, recordándole que «no hay guerra sin dinero» (v. 1771). Don Diego, al retomar el hilo de este discurso, amonesta a los amotinados sobre la reputación:

Desdichas mías,
hijas de vuestras bárbaras porfías.
De los libros del Rey os han borrado.
Mirad qué afrenta para el buen soldado,
y en público pregón, que tal suceda
(vv. 1713-1717).

Su respuesta enfatiza una vez más la estrecha relación entre letras y reputación militar; sus acciones encubren la negativa a luchar hasta recibir las pagas debidas.

Si vuecelencia ha mandado
que de los libros nos borren,
aquí nos escribiremos,
siendo plumas los estoques
en cosletes herejes,
aunque el infierno los forje
(vv. 1801-1806).

Cualquier elemento idealizador que subraye los ideales del honor, valor y obligación se mantiene en tensión con una dosis fría y dura de realismo. Aquí la metáfora crea una equivalencia entre escribir y luchar, y recuerda a los espectadores la preocupación por la reputación histórica que complica la verdad y la impotencia de Fuentes de contrarrestar la opinión de Alberto.

Los amotinados no es la primera obra de Vélez de Guevara que se centra en el fracaso y el desastre militar. Una de sus piezas más tempranas, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, representada el 28 de mayo de 1623 en palacio delante del príncipe de Gales, dramatiza el ataque de Carlos V contra Argel en 1541, una de las mayores catástrofes de su reinado (Manson y Peale 2002: 13; Peale 2007: 73). Una lectura de esta comedia, que siguió poco después del fin de la tregua

con las provincias holandesas rebeldes, sugiere que enfatiza lo dificultoso de ganar conflictos en múltiples frentes a la vez y que recuerda a sus espectadores lo complejo del mundo mediterráneo para trasladar el enfoque a las guerras septentrionales en el contexto de una paz con Inglaterra (González Martínez 2010: 571). El dramaturgo incluye en la obra unas victorias carolinas anacrónicas (Túnez, 1535 y la liga de Es-malcalda, 1548) para suavizar la crítica implícita al elegir este episodio en concreto junto con rumores sacados del historiador Prudencio de Sandoval sobre el uso de hechizos por parte de los turcos y un «morabuto» (borabito) para lograr la victoria, derivado de la *Topographia e historia general de Argel* (Menéndez Relayo 1969: 53). Su propósito es claramente subversivo. Desconfía de un discurso triunfalista y lo opone a un pensamiento perspicaz guiado por la razón de estado.

En su introducción a la edición crítica de *Los amotinados*, Desirée Pérez Fernández arguye que la insubordinación de los soldados «se ajusta perfectamente a la intención propagandística», su transgresión y vuelta al sistema refortalece y subraya las cualidades y valores tan preciados en el sustento de la ideología imperial: «el honor, la honra, el valor, la valentía y el brío»; según este argumento, «La insubordinación contra el sistema establecido y la vuelta al mismo, posible porque la violación no se produce, dan lugar a la protección de ese sistema atacado por quienes realmente son rebeldes, los flamencos» (Pérez Fernández y Peale 2007: 55). Nuestro trabajo discrepa de esta interpretación absolutista de la obra como propaganda. La carrera de Vélez de Guevara parece ilustrar una actitud más equívoca. Su entorno en estas dos obras en fracasos militares sugiere el propósito más amplio de considerar la prudencia militar, la necesidad de evitar un «imperial overreach», de priorizar conflictos que se pueden ganar y evitar los que debiliten el núcleo de la fortaleza militar. El enemigo apenas aparece en el escenario; si figura es en la boca de los españoles, como don Diego o el conde de Fuentes. La imagen de los rebeldes holandeses no es maniquea ni simplista. Sabina piensa volverse católica para evitar la muerte, pero solo si le perdonan. Isabela, representante de las «Dutch women [who] invariably fall in love with the irresistible Spanish heroes, a theme that helps reinforce the Spanish self-image of superiority projected in these plays», está descrita, igual que Sabina, como flamenca, pese a la creciente distinción terminológica entre flamenco y holandés. Dados sus respectivos contextos estas dos obras constituyen intervenciones en debates políticos vigentes. Su éxito dependía del equilibrio en su función de comentar con la de entretener,

incluso en palacio. *Los amotinados de Flandes* es un blanqueamiento de la historia, con la omisión de detalles que hubieran arrojado una luz más siniestra sobre el motín. Sin embargo, centrar una obra en los motines avisaba a los partidarios de la línea dura de las realidades de las campañas largas en el mundo anfibio de Flandes. Por un lado, romantiza la soldadesca española; por otro, demuestra cierta simpatía por los amotinados y su perspectiva. Es de notar que Diego de Silva apenas escapa con vida al negarse a encabezar la revuelta, mientras su criado Gonzalo se cuenta entre ellos. El hecho de que estas obras reflexionen sobre una fase de la guerra ya acabada y que traten luchas internas dentro del imperio, las dificultades de suplir, pagar y mantener un ejército considerable en el campo, a centenares de millas de sus fronteras, que no aprovechen las oportunidades de polémica y propaganda para oscurecer la reputación del enemigo y de este modo entregarse a la batalla ideológica, todo apunta a una reflexión desinteresada, a cuestionar qué implicaba la guerra para el imperio y qué significó liderar un imperio en términos bélicos. Son más que ombliguismo sin sentido, sin valor práctico o aplicación, en la ausencia de cualquier estrategia por la que abogar. Estas obras están implicadas en la política y reconocen plenamente la responsabilidad del escritor como relator de la verdad y a la vez propagandista eficaz. Una lectura alegórica de *Los amotinados* sugiere que promueve la unidad española frente a los reveses de Flandes y que hay que evitar como sea las luchas internas que habían desembocado en la tregua. La ausencia casi completa del enemigo, lejos de ser un silencio desdeñoso y arrogante habla de una determinación de que si se va a llevar a cabo campaña militar, debe ser con recursos, apoyo político y el liderazgo requerido. Puede ser la táctica de propaganda más eficaz, no conceder ni siquiera voz ni espacio al contrincante. Los holandeses son rebeldes sumidos en una guerra civil sobre la libertad de conciencia.

Las obras de materia flamenca buscaban crear una memoria colectiva de la valentía y victorias españolas en el mismo momento en que los historiadores han argüido que el imperio global español se veía fatalmente debilitado por problemas de logística y geografía que precipitaron su inevitable declive. Vélez de Guevara llamaba la atención de las élites que veían sus obras acerca de la naturaleza de los ejércitos, acerca de factores como voluntad política o apoyo popular sin los cuales cualquier campaña en el extranjero tenía pocas posibilidades de éxito. La obra de Vélez de Guevara hace algo distinto que señalar el pasado, centrarse en la primera fase de la guerra, entre 1567-1609, ya

20 años atrás en ese momento, y dramatiza el enfrentamiento no entre enemigos mortales, sino un motín, para representar la lealtad y la moral. No creo que sea posible interpretar *Los amotinados de Flandes* como una obra que confronta la Leyenda Negra. No se critican sus varios elementos anteponiendo la caballería española a su rapacidad sexual, por ejemplo. Sin embargo, la obra subraya lo imprescindible de movilizar los recursos necesarios para llevar a cabo una guerra y evitar la pérdida de honor y fama que resulta de motines constantes y mala gestión. Igualmente, esos recursos son imprescindibles para evitar la rapiña y derramamiento de sangre que resulta de tener a los soldados indigentes y hambrientos.

Estas preocupaciones por el desarrollo de la guerra ya se vislumbraban en otras comedias previas. En *El asalto de Mástrique* de Lope, por ejemplo, el soldado Alonso García, modelo de heroísmo, quien sala solo a la plaza principal durante el asedio, se queja al principio de la pieza de que el mayor enemigo de España es el hambre: «algun bellaco infame», y recuerda «los rotos pedazos / de las armas, pies o brazos, / caer cuerpos ciento a ciento, / como pájaros en lazos» (Vega Carpio, *Doce comedias*, sig. G5 v). Por su parte, el príncipe de Parma teme,

que amotinarse quieren,
porque la sed y hambre los aflige
y ha mucho tiempo que la paga esperan,
si no es que los empleo en algún sitio
de tierra, que pudiese la esperanza
del saco entretenerlos algún tiempo
(Vega Carpio, *Doce comedias*, sig. G7 r-v).

Los escritores de esta época no recelaban del costo humano inevitable de la guerra. Aquí el personaje mítico de don Lope de Figueroa alude a la masacre de Amberes y afirma que «aun no se aura secado aquella sangre / de los que degollamos en Amberes, / y voto a Dios, que si en mi mano fuera, / que no quedara viuo Luterano!» (Vega Carpio, *Doce comedias*, sig. G8r). Aunque no hay lugar a dudas de que la retórica encierra una tensión discordante entre el discurso del heroísmo y la muerte masiva. En otro lugar he argüido que esta obra enfrenta los problemas que planteaban las armas de fuego para las ideas tradicionales del heroísmo (Samson 2007: 19-33). El conflicto anfibio de Flandes ponía estas ideas en primer plano (Pérez Fernández y Peale 2007: 60).

Vélez de Guevara se enfocaba en su carrera dramática con frecuencia en los fracasos y reverses militares del imperio Habsburgo. Ciertamente reflexionan sobre el honor, las acciones virtuosas de ciertos soldados frente al enemigo, la mujer flamenca, pero también daba voz al rebelde, al amotinado. Si nos volvemos a preguntar, haciendo referencia a las cuestiones de partida del proyecto de investigación e intercambio que forman la base de este libro,

How did the Black Legend influence Spain's conception of itself across the Golden Age?; how did Golden Age Spanish writers receive those ideas and how did they use theatre to respond to them, how did commercial and court plays in this way contribute to nation-building, and how did a nation already previously constructed, such as Spain, adapt to foreign perceptions of it and reshape its own self-image?

una respuesta posible es que borran del todo de su imaginario al enemigo, quien está ausente de la tablas o solo tiene una existencia fantasmal en la boca de sujetos leales. La influencia de gacetas y relaciones y del debate político en cómo se enmarcan estas comedias *à clef*, en particular *Los amotinados de Flandes*, se distingue de esta perspectiva ensimismada. No responder a los ataques y así otorgarles cierto peso era la única respuesta posible a la percepción negativa y creciente de España y del poder español. Sin embargo, si la obra reconoce el derecho del rebelde amotinado a articular sus quejas y exigir remedio, implica que poca distancia hay entre rebeldía y lealtad. Así, los rebeldes para algunos son luchadores por la libertad para otros.

OBRA CITADAS

- BROWN, Jonathan y John ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1988.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1999.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Literatura española de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648)», en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 185-214.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario Lope de Vega*, 18, 2012, pp. 40-62.

GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, «Los fantásticos relatos acerca de nuestra patria: la leyenda negra», *Historia Social*, 3, 1989, pp. 3-15.

GARCÍA HERNÁN, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Sílex, 2006.

GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, «El conflicto de los Países Bajos en tiempos de Felipe II en el teatro de Lope de Vega», en *Felipe II y su tiempo: Actas de la V Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna*, ed. de José Luis Pereira Iglesias y Jesús Manuel González Beltrán, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, vol. I, pp. 31-42.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier, «Los motivos de la censura civil de *La mayor desgracia de Carlos Quinto* de Luis Vélez de Guevara», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Salamanca, Olmedo Clásico, 2010, pp. 563-571.

HOLLINGSWORTH, C., «The Source of Lope de Vega's *Los españoles en Flandes*», *Hispanic Review*, 42, 1974, pp. 279-292.

ISRAEL, Jonathan, *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

LANARIO y ARAGÓN, Francisco, duque de Carpiñano, *Las guerras de Flandes, desde el año de mil y quinientos y cincuenta y nueve hasta el de seiscientos y nueve*, Madrid, Luis Sánchez, 1623.

LOFTIS, John, *Renaissance Drama in England & Spain: Topical Allusions and History Plays*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

MACKENZIE, Ann, «A Study in Dramatic Contrasts: The Siege of Antwerp in *A Larum for London* and *El saco de Amberes*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp. 283-300.

MANSON, William y George PEALE (eds.), Luis Vélez de Guevara, *La mayor desgracia de Carlos V*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.), Lope de Vega Carpio, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, BAE 224, Madrid, Atlas, 1969.

MOREY, Tracy Crowe, *Between History and Fiction: The Early Modern Spanish Siege Play*, Berlin, Peter Lang, 2010.

PARKER, Geoffrey, *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

PEALE, George, «Conflagraciones teatrales: Fichas para una poética de la guerra», en *Guerra y paz en la comedia española: Actas de las*

XXIX *Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 49-85.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «La comedia española y la materia flamenca», en *Hazañas bélicas y Leyenda Negra: Argumentos escénicos entre España y los Países Bajos*, Coloquio Internacional Béthune, 25-26 de marzo de 2004, ed. de Alain Barsacq y Bernardo J. García García, Madrid: Fundación de Amberes, 2004, pp. 76-93.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée, «Una guerra sobre las tablas: 'Los amotinados de Flandes' de Luis Vélez de Guevara», en *Guerra y paz en la comedia española: Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 87-104.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes: Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain* (c. 1548-1673), Bern, Peter Lang, 2008.

— «El amotinado como español ejemplar. Apuntes sobre *El Saco de Amberes* de Rojas Zorrilla y *Los amotinados en Flandes* de Vélez de Guevara», en *Alianzas entre historia y ficción en las literaturas hispánicas. Libro de Homenaje en honor de Patrick Collard*, ed. de Eugenia Houvenaghel e Ilse Logie, Genève, Droz, 2009, pp. 237-248.

SAMSON, Alexander, «¿La muerte del héroe en la edad de las armas de fuego?», en *Guerra y paz en la comedia española: Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 19-33.

SANZ CAMAÑES, Porfirio, «Las relaciones entre el teatro y la política en la creación de imágenes y propaganda sobre Flandes en la España del Barroco», en *La declinación de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, ed. de Francisco José Aranda Pérez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 957-989.

USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2014.

VEGA CARPIO, Lope de, *Doce comedias de Lope de Vega Carpio... sacadas de sus originales. Cuarta Parte*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas por Miguel de Siles, 1614.

— *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE 224, Madrid, Atlas, 1969.

— *Los españoles en Flandes*, ed. de Veronica Sauter, Bern, Peter Lang, 1997.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La mayor desgracia de Carlos V*, ed. William Manson y George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.

— *Los amotinados de Flandes*, ed. de Desirée Pérez Fernández y George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.

VOSTERS, Simon, *La rendición de Bredá en la literatura y arte de España*, London, Tamesis, 1973.