

**Las claves míticas y poéticas del rey tirano por Amor
de «La Estrella de Sevilla»**

Lola Josa Fernández

Las claves míticas y poéticas del rey tirano por Amor de “La Estrella de Sevilla”

Lola Josa
Universidad de Barcelona

A mi padre

*No te llames, Cupido,
deidad sagrada,
pues tirano permites
crueldades tantas.*

(Seguidilla anónima, s. XVII)

En la última puesta en escena de *La Estrella de Sevilla*,¹ el rey Sancho IV vestía un traje blanco y su cabeza sustentaba una hermosa corona. Cruzó el escenario con un paso que era más propio de un hombre ebrio que no el de un monarca. De uno de sus hombros colgaba la capa; era tan larga que parecía no tener fin. Y conforme más caminaba, más comprendía el público que aquellos andares tan impropios en un rey se debían, precisamente, al peso de aquella prenda; a la terrible condición de tener que acarrear con el manto real. La maestría, la honda comprensión de Miguel Narros, y la inolvidable interpretación de Juan Ribó, consiguieron, en tan solo aquellos segundos, dejar planteada sobre el escenario la fatídica condición de don Sancho, que, esencialmente, no es otra que la de ser vasallo y víctima de otro rey mucho más poderoso que él: Amor, porque, tal y como se dice en la jornada tercera:

...Amor, que pisa púrpura de reyes,
a su gusto, no más, promulga leyes. (p. 91)²

¹ ¿Lope de Vega?, *La Estrella de Sevilla*. Compañía Nacional de Teatro Clásico. Versión de Joan Oleza y dirigida por Miguel Narros. Se estrenó en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, el día 16 de julio de 1998.

² *La Estrella de Sevilla*. Atribuida a Lope de Vega. Versión de Joan Oleza, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998. Citaré siempre por esta edición.

Si bien la autoría de la obra sigue siendo una incógnita,³ lo que no ofrece la menor duda es la intensidad de su belleza dramática, conseguida mediante un juego de referencias teatrales, poéticas, míticas e históricas que alcanzan a tocar lo más hondo de los fundamentos de aquella y de cualquier sociedad.⁴ Motivo que hizo posible que, “doscientos años más tarde, y después de la Revolución francesa” la obra planteara “en escena una serie de cuestiones” que se creían peligrosas porque podían “quebrantar la conciencia política”⁵ de un pueblo, puesto que las acciones y los versos de esta tragedia están minados de “elementos críticos, distanciadores” que conforman un “espejo cóncavo” para un “Rey absoluto como imagen del poder, la justicia y el Estado”.⁶ Sin embargo, si se viene aceptando que, antes de Víctor Hugo, “*La Estrella de Sevilla* había excitado ya la imaginación de los entonces jóvenes románticos”,⁷ nadie puede negar que se debió, también, al margen de ideologías políticas, a que el romanticismo europeo fue seducido por la precisión y la belleza, insisto, con que se despliega la trágica pugna entre amor y razón de

³ Al margen de la hipótesis de que fuera una obra escrita en colaboración o que sea fruto de una refundición, los nombres que se han venido barajando, además del de Lope de Vega, son el de Agustín Moreto, Andrés de Claramonte, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón y Vélez de Guevara. Remito al capítulo que dedica al problema de la autoría Alfredo Rodríguez López-Vázquez en su edición, por ser una revisión detenida de los diferentes estudios que hay al respecto. Pero hemos de tener en cuenta que Rodríguez López-Vázquez dirige, en todo momento, sus palabras hacia su objetivo crítico: la defensa de la hipótesis de que *La Estrella de Sevilla* es creación de Claramonte. Vid. Andrés de Claramonte, *La Estrella de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 30-48. Sin embargo, respecto a la autoría, comenta Oleza:

La obra sigue oponiendo su misterio y su silencio, y no pocas veces desbarata las respuestas con nuevas preguntas, todavía sin contestar. Que la traza es de Lope, es algo que ofrece pocas dudas. Su intriga es una más de las que concibió como variaciones sobre un mismo tema, que le permitieron explorar la complejidad de un universo incipientemente moderno y sus conflictos centrales [...], analizándose caso a caso, sin respuestas preconcebidas, en sus circunstancias cambiantes y en sus divergentes soluciones. Es una estrategia guiada por un instinto muy moderno, incluso muy posmoderno, el instinto de la relatividad y la provisionalidad de la experiencia humana.

La Estrella... [Oleza], op. cit., p. [6].

⁴ En este sentido, Oleza escribe unas emocionadas palabras:

En *La Estrella* se insinúan además otros conflictos, tal el de las exigencias contrapuestas del amor y el honor (que da pie a uno de los monólogos más intensos de nuestro teatro, además de a un melancólico desenlace), o el de la libertad humana sometida a la amenaza — y la sospecha— de la fatalidad (especialmente en esa estremecedora serie de escenas en que Estrella pasa del júbilo por sus bodas a la proclamación de su infortunio), o el de la ética enfrentada a la razón de estado, presente en toda la segunda parte de la obra, que contrapone a Sancho Ortiz y al Rey Don Sancho y que tantas connotaciones de actualidad sugiere...

Ibid., pp. [6]-[7].

⁵ *La Estrella...* [Rodríguez López-Vázquez], p. 26-27.

⁶ Juan Antonio Hormigón, «Los mitos en el espejo cóncavo: transgresiones de la norma en el personaje del Rey», en Francisco Ruiz Ramón y César Oliva (Ed.), *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro Clásico Español. (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 158-181; p. 164.

⁷ *La Estrella...* [Rodríguez López-Vázquez], p. 23.

Estado. A falta de un estudio que se haya aproximado a esta tragedia desde los referentes míticos y poéticos que salen al paso en el análisis de este rey tirano enamorado,⁸ nosotros vamos a ocuparnos de ellos.



SPECULUM PRINCIPIS. La primera jornada de *La Estrella de Sevilla* es toda una encrucijada de indicios trágicos. De hecho, que la acción transcurra en Sevilla es ya, de por sí, un mal augurio para el monarca, pese a que sus primeros versos —los que abren la obra— sean de regocijo por la acogida con que la ciudad lo reconoce como rey de Castilla. Se trata de palabras muy bien escogidas que, para cualquier lector-espectador familiarizado con la máscara histórica del rey, cobran la fuerza de una provocación o, cuanto menos, suponen la presunción, desde el teatro, de un poder que la Historia le negó. El 8 de noviembre de 1282, Alfonso X el Sabio, su padre, ofendido por cómo su hijo le había destronado, en una junta solemne, como nos recuerda Juan de Mariana, “privó a [...] don Sancho de la sucesión del reino con palabras muy sentidas y graves”.⁹ Dicha junta se celebró en Sevilla, ya que la ciudad se resistió a aceptar a otro monarca que no fuera Alfonso X.¹⁰ De este modo, la ciudad andaluza pasa a significar en la obra, no sólo la mala estrella que guió a Sancho IV durante su reinado —murió sin conseguir ninguno de sus propósitos—,¹¹ sino, también, la prueba de fuego que necesita para saberse rey:

⁸ Pese a la tiranía política que genera Sancho IV para gozar a Estrella, el rey está enamorado de la dama. Él mismo lo dice cuando su privado le aconseja retirarse a dormir:

Rey ¿Qué cama,
 Arias, puede apetecer
 quien está ofendido y ama?
 Ese hombre llama al momento. (p. 58)

⁹ Juan de Mariana, *Historia general de España*, en *Obras del Padre Juan de Mariana*. Colección dispuesta y revisada, con un discurso preliminar, por D. F. P. y M., Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, 2vols.; vol. 1, p. 408b.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 408a.

¹¹ Escribe Nieto Soria a propósito de la frustrada monarquía de Sancho IV:

Sancho IV, al levantar la bandera de la sublevación contra su padre, se presentó ante el reino como un reformador, a la vez que como un restaurador que pretendía regresar a pautas de gobierno previas al reinado de Alfonso X. Por supuesto, tal planteamiento tenía mucho de mensaje demagógico destinado a una finalidad propagandística y legitimadora en la que la figura del Rey Sabio se equiparaba con la de alguien que había alterado una especie de orden establecido. [...] Sin embargo, no hay razón consistente para negar la posibilidad de que el infante creyera realmente que esa vuelta al pasado era factible, aunque pronto se convenciera de lo contrario.

Muy agradecido estoy
 al cuidado de Sevilla,
 de él entiendo que en Castilla
 ya soberano Rey soy,
 y no mi padre, pues hoy
 por tal Sevilla me ampara.
 Que es cosa a Alfonso bien clara,
 y en toda Castilla ley,
 que en ella no fuera Rey
 si en Sevilla no reinara.

Del gasto y recibimiento,
 del aparato en mi entrada,
 si no la dejo pagada
 no puedo quedar contento.
 Mi corte tendrá su asiento
 en ella, y no es maravilla
 que la Corte de Castilla
 de asiento en Sevilla esté,
 que en Castilla reinaré
 mientras reinare en Sevilla. (p. 11)

Al igual que Faetón —al que el propio rey Sancho alude unos cuantos versos después—, que desoye los consejos de su padre e insiste en que le deje conducir su carro para reconocerse como hijo suyo, asimismo, don Sancho, apodado el Bravo, sólo puede sentirse rey desafiando el mandato paterno; por ello entra en Sevilla, y por ello también su supuesto rival en amores, Sancho Ortiz de las Roelas, es el primero en reprochárselo en un monólogo desesperado, en el que grita su furia contra el “tirano” —que ya no rey— porque ha interrumpido los trámites de su boda con Estrella Tavera:

Tirano, que viniste
 a perturbar mi dulce casamiento,
 con aplauso a Sevilla,
 ¡no goces los imperios de Castilla!

Esas pautas de gobierno previas a las que supuestamente se pretendía regresar suponían básicamente el retorno a una autonomía concejil que ya tenía mucho de utópico, a un apoyo a la nobleza que se tradujera en la acumulación sostenida de un gran número de mercedes y al proteccionismo a ultranza de las principales instituciones eclesiásticas. Pretender adoptar tal actitud iba contra el sentido tomado por la evolución de los acontecimientos. En suma, constituía un anacronismo.

Es por ello que, en realidad, don Sancho hubo de dejarse llevar por las propias exigencias de su época, como lo hizo su padre y, en consecuencia, su reinado, ante todo, supuso una profundización en las tendencias principales que ya se habían puesto claramente de manifiesto en los años precedentes.

Bien de don Sancho el Bravo
 mereces el renombre, que en las obras
 de conocerte acabo,
 y pues por tu crueldad tal nombre cobras,
 y Dios siempre la humilla,
 ¡no goces los imperios de Castilla!
 Conjúrese tu gente
 como tú en contra de tu padre, el Sabio,
 hiciste altivamente... (p. 34)

Al final de la tragedia, podemos valorar cómo al nefasto determinismo histórico de Sancho IV, el poeta le suma el perfil del mito de Faetón, que se nos revela, por un lado, como el segundo indicio trágico de la obra y, por otro, en un referente directo de la *hybris* del joven monarca castellano, porque ejerce una función ejemplificativa¹² al ilustrar el conflicto en el que el hijo intenta rivalizar con la superioridad del padre; conflicto —y no lo olvidemos— que enmarca la acción dramática de *La Estrella de Sevilla*. El bachiller Juan Pérez de Moya, en su *Philosophía secreta*, ya nos presenta a Faetón como fábula aleccionadora del *ars gubernandi*:

Quisieron los poetas dar a entender por esta fábula que Phaetón fue vanaglorioso y arrogante, y presumiendo de sapientísimo sin serlo, sembró entre la simple gente muchas confusiones y falsas doctrinas; [...] y también para reprehender a los que saben poco y peor usan de las ciencias; y que los grandes imperios, y administraciones, y república, no se han de encargar a mozos ni a hombres de poco saber, mas a sabios y experimentados. Amonéstanos también que los hijos no menosprecien los consejos de los padres, si no quieren haber mal fin.¹³

En este sentido, creo, efectivamente (luego ya volveremos a retomar a Faetón), que hemos de considerar *La Estrella de Sevilla* como fruto de la tradición del *speculum principis*; es decir, como una obra en la que la advertencia para el buen gobierno recae sobre un rey que llega a atentar contra la propia monarquía porque “hace consistir su mayor poder en poder entregarse desenfrenadamente a sus pasiones”; en un rey al cual lo que le preocupa es, “no la utilidad pública, si no su propia utilidad, [y] sus placeres”,¹⁴ como deja dicho el propio Sancho IV una vez ha resuelto gozar a Estrella Tavera a escondidas y de noche, como

¹² Vid. Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 111-114.

¹³ Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta de la gentilidad*. Edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, p. 244. Es muy significativo que el poeta y conflictivo cortesano Juan de Tassis, conde de Villamediana, entre sus versos intercale sátiras y avisos políticos a propósito del mito de Faetón. Remito al lector a su magnífica «Fábula de Faetón»: Conde de Villamediana, *Poesía*. Edición, prólogo y notas de María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992, pp. 251-298.

es lo habitual en los reyes tiranos por amor. Aunque su privado le advierte que es peligroso, que su fama y gloria está en juego, el rey afirma:

Los que reparando están
 en lo que de mí dirán,
 es que no temen morir.
 Huelgue yo y diga Castilla
 lo que quisiere entender,
 que Rey Mago quiero ser
 de la Estrella de Sevilla.

Y como cierre de esta jornada primera, Sancho IV reincide de nuevo en que “su mayor poder” es “poder entregarse desenfrenadamente a sus pasiones”, aunque en ello esté en juego la paz del reino; lo dice cuando don Arias entra en la cámara de su señor para informarle de que ha hablado con Natilde (la criada de Estrella), y que ésta le ofrece su ayuda para meterse en la alcoba de su señora, si, a cambio, el mismo rey firma su libertad como esclava que es:

Rey	¿Qué he de alcanzar mi esquiua dama gentil en su alcoba?
Don Arias	La mulata lo fía.
Rey	Un arca de plata le han de labrar, y en marfil.
Don Arias	Mas un papel has de hacelle...
Rey	Cumplidamente dispón en él mi resolución, así el reino se querelle.

(p. 44)

En su tratado *Del Rey y la institución real*, Juan de Mariana abre una serie de preguntas que, como ya dije en otra ocasión,¹⁴ resultan fundamentales para entender las inquietudes que movieron la pluma de los dramaturgos que plantearon como problema la condición humana del rey:

Es [...] sabido que no hay nada que perjudique tanto la justicia como la ira, el odio, el amor y los demás afectos del alma... [Pero], ¿quién se ha de atrever a castigar los yerros de un príncipe que es dueño de las armas del Estado y lleva en la punta de la lengua, como dijo Aristóteles, la vida y la muerte de los ciudadanos? [...] ¿Ignoramos,

¹⁴ Juan de Mariana, *Del Rey y de la institución real*, t. II, pp. 477b y 479a; en *Obras del padre Juan de Mariana*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, 2 vols.

¹⁵ Lola Josa, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 21-30.

por otra parte, que al llegar el hombre al poder es su propio adulator y mira siempre con benignidad sus propios hechos? Contéstese a esto que como no hay cosa mejor que la dignidad real cuando sujeta a leyes, no la hay peor ni de más tristes resultados cuando libre de todo freno. [...] ¿Quién no conoce y confiesa que es muy difícil contener con leyes las fuerzas y el poder de un hombre en cuyas manos están concentrados todos los medios de que dispone la república? ¿Cómo se ha de evitar [...] que no lo remueva todo y lo trastome?¹⁶

En *La Estrella de Sevilla*, el “trastorno” absoluto e irreversible del reino se “evita” gracias a que Sancho IV, en la jornada segunda, se reconoce como hombre, y gracias, asimismo, a que encuentra un súbdito que hace posible su tiranía de amor. Rodríguez López-Vázquez, en su edición, indica continuamente los paralelismos entre *La Estrella de Sevilla* y *El burlador*, así como los tópicos dramáticos que aparecen en la tragedia, sin embargo, pasa por alto el momento en que el rey es sorprendido como burlador de la honra de Estrella Tavera: a punto de entrar en la alcoba de la dama, Sancho IV es visto por Busto Tavera, el hermano o, como él mismo se define, el “marido” (p. 25) de Estrella, que regresa a casa antes de lo previsto. Busto pregunta, en medio de la oscuridad, “¿quién es?”, y el rey responde: “Un hombre” (p. 49¹⁷). Más tarde, el monarca le cuenta todo lo ocurrido a don Arias, y pronuncia los siguientes versos:

He andado
tan necio y tan atrevido,
que vengo, amigo, afrentado
de haber sido conocido.
Metió mano contra mí
con equívocas razones,
y aunque más me reprimí,
me vencieron mis pasiones,
porque al cabo hombre nací. (p. 56)

Las “equívocas razones” a las que se refiere el rey son, en realidad, sólo una, la que el propio Busto dice cuando el monarca le pide que le deje escapar porque es el rey: “sólo mi honor reina en mí” (p. 53). El hermano de Estrella, al mostrarle resistencia al monarca, abre el camino a la tragedia, pero a una tragedia que Sancho Ortiz de las Roelas hará posible que se circunscriba, tan solo, a los Tavera.

¹⁶ Juan de Mariana, *op. cit.*, p. 470b.

¹⁷ A propósito de esta respuesta, que es un tópico asimismo dramático, remito al trabajo de Rosa Navarro Durán, *La mirada de Tisbea: el nacimiento de don Juan Tenorio*, Barcelona, Icaria, (en prensa).

EL MÍTICO SEXTO TARQUINO. Sancho IV, aconsejado por su privado, que le recuerda “que al Rey no hay competidor/ ni más leyes que su gusto” (p. 56), decide matar a Busto; es decir, a quien se ha atrevido a “levantar acusadoramente el dedo contra el rey”.¹⁸ Pero no lo matará él personalmente, ni tampoco dejará que lo haga Arias; el escogido para el crimen será el novio de Estrella. Antes de entregarle a Sancho Ortiz de las Roelas un papel con el nombre de a quién ha de matar, el rey le pregunta:

¿Merece, quien inhumano
contra mí espada sacó,
la muerte?
[...]

Sancho Por tal crimen mataría,
 señor, a mi mismo hermano.
 En nada repararía. (p. 67)

Si Ortiz de las Roelas después de leer, a solas, en el papel, el nombre de Busto, su futuro cuñado, hubiera adoptado la misma actitud justa que éste; si se hubiera resistido a ejecutar, como explica Gómez-Moriana:

una orden real que no obligaba por no ser, ni conforme a los principios de la razón, ni ordenada rectamente al bien común, sino a los deseos poco rectos del Rey de poseer a su propia prometida y hermana de su mejor amigo;¹⁹

si hubiera desobedecido el mandato real, como decíamos, la tragedia hubiera sido la misma que la de Sexto Tarquino, hijo del rey de Roma, y uno de los míticos tiranos enamorados. Pero el tiranicidio queda frustrado, repito, porque Sancho IV, aunque tardíamente, se asusta y se avergüenza de la debilidad humana que encuentra bajo su propia corona, y porque Sancho Ortiz de las Roelas se convierte en un vasallo capaz de justificar y, en consecuencia, actuar a favor de la tiranía; él, que había sido, paradójicamente, el primero en tachar de tirano a Sancho IV por estorbar su boda con Estrella Tavera, como comenté anteriormente. Por este motivo, el dramaturgo insiste por igual tanto en la fortaleza de Estrella al resistirse a las propuestas reales, como en la insensata obediencia de Sancho,²⁰ quien cree (según sus

¹⁸ Todo lo contrario a lo que sucede en *El duque de Visco*. Son palabras, por lo tanto, de Ruiz Ramón, de la «Introducción» que escribió para esta obra. Lope de Vega, *El duque de Visco*. Edición e introducción de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1966, p. 25.

¹⁹ Antonio Gómez-Moriana, *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las “comedias” de Lope de Vega*, Santiago de Compostela, Porto y Cia., Editores, 1968, p. 117.

²⁰ Gómez-Moriana ya profundizó en este aspecto de las intenciones del dramaturgo; *op. cit.*, p. 117.

propias palabras) “que aunque injusto el Rey, / debo obedecer su ley” (p. 74). Quizá por ello se llame igual que el monarca.²¹

Sexto Tarquino, efectivamente, es el segundo referente histórico, y el tercer indicio trágico que, desde la jornada primera, se cierne como una amenaza sobre Sancho IV. Sin embargo, requiere toda nuestra atención porque es un espejo histórico del que tanto Sancho IV como su privado podrían haber extraído ejemplo, y haber corregido el camino trágico emprendido. Pero no, al contrario, Arias, especialmente, se complace en convertir a su señor en otro rey tirano a causa del amor. Dice Arias, tras recibir la negativa de Estrella ante el amor de Sancho IV:

Notable valor de hermanos.
 Los dos suspenso me dejan.
 La gentilidad romana
 Sevilla en ellos celebra.
 Parece cosa imposible
 que el Rey los doblegue y venza.
 Pero porfía y poder
 derriban más altas peñas.
 Hablar quiero a esta criada,
 que las dádivas son puertas
 para conseguir favores
 [...] de Lucrecias. (p. 40)

Sexto Tarquino se enamoró de la hermosa Lucrecia, casada con el duque de Collacia, tal y como nos recuerda Juan Pastor en el «Argumento» que antecede a su *Farsa de Lucrecia. Tragedia de la castidad* “puesta en metro”:

como las llamas del amor que tenía a la dicha Lucrecia de continuo viniessen en mayor aumento, [...] pensó la manera que para ésto ternía [...]. Y siendo passada gran parte de la noche, quando sintió que todos dormían, levantóse y fuesse a la cámara de Lucrecia, i díxole quién era, y amenazola que si diesse bozes que la mataría, y díole a escojer la una de dos cosas: o morir deshonrrada, o bivar Reyna bien aventurada; porque si no consentía en su voluntad, que él la mataría y juntamente a un negro suyo, y que diría que los había hallado en adulterio [...]. Si consentía en lo que él quería, le dava palabra que la tomaría por muger y sería Reyna con él, porque como hijo mayor había de heredar el reyno de su padre. Oyendo ésto, Lucrecia con temor de la innominosa muerte que Tarquino la amenazava, eligió por mejor sufrir por entonces qualquiera deshonra en su persona. Así que Tarquino la forçó y durmió con ella. Otro día siguiente, Lucrecia se vistió de luto negro y embió a Roma por su padre Espurio Lucrecio i por Junio Bruto, i por

²¹ Rodríguez López-Vázquez interpreta y analiza el destino de los Tavera a partir de unas categorías críticas psicoanalíticas que, a mi modo de ver, no son, en absoluto, ni eficaces ni pertinentes para un texto literario y espectacular como el de *La Estrella de Sevilla*. En cambio, me parece certera su idea de que no es casual que el monarca y Sancho Ortiz de las Roelas compartan el mismo nombre. Rodríguez López-Vázquez, *op. cit.*, pp. 90-100.

Publio Valerio, parientes de su marido Colatino. [...] Venidos de Roma en Collacia, [...], Lucrecia, en presencia de los quatro ya dichos, contó la trayción i fuerça que le havia hecho Sexto Tarquino, i rogándoles que la quisiessen vengar, sacó un cuchillo que secreto traía i matose. [...] La vengança d'esta señora fue tal que en pocos días fueron los Tarquinos destruydos del Imperio Romano, y hechados en tierras estrañas; y no consintieron los romanos que otro rey ninguno reynasse.²²

Aunque Lucrecia sea una “cita habitual en todos los escritores” del siglo XVII,²³ porque con el tiempo llegó a “cristalizar en un *topos* dramático”, que servía o bien para alabar su castidad y firmeza, o para condenar, “en tonos negativos, irónicos o burlescos, su necesidad e incluso su lascivia”,²⁴ pues bien, a pesar de ser un tópico, en *La Estrella de Sevilla*, al aludir don Arias a Estrella como una nueva Lucrecia, se genera la tensión dramática suficiente como para que al espectador, de inmediato, se le aparezca como posibilidad trágica el que Estrella sucumba al amor de Sancho IV, a modo de nuevo Sexto Tarquino. Pero la tragedia de la bella romana queda truncada en la jornada siguiente, al impedir Busto Tavera al rey la entrada en la alcoba de Estrella. A partir de esa escena, Lucrecia desaparecerá como posible destino de Estrella, y el que irrumpirá con todo el furor de lo trágico será el destino de Sexto Tarquino en manos de Colatino y Junio Bruto, anunciado por boca de Busto Tavera:

...quiero que el Rey conozca
que hay Brutos para Tarquinos
si hay Lucrecias deshonradas. (p. 62)

Si Busto se equipara a Bruto, el público espera que Sancho Ortiz de Las Roelas sea, cuanto menos, en su calidad de novio de Estrella, Colatino, el marido de Lucrecia. En cambio, ya hemos comentado cómo lejos de acusarlo, apoya al rey. Por lo tanto Bruto y Cotalino, los dos cónsules romanos, quedan fundidos solamente en la resistencia con que se levanta Busto Tavera frente al rey. Y pese a su fracaso (sólo consigue matar a la esclava Natilde por vender a su hermana), por lo menos, detrás de Busto queda la estela del juramento de Bruto escrito por Juan Pastor:

²² A falta de otra edición, he manejado la siguiente: Juan Pastor, *Farsa de Lucrecia. Tragedia de la castidad*, mitad del siglo XVI, fól. [Aj v], según la edición en soporte electrónico que corre a cargo de Amy Sevcik y que se encuentra recogida en el *LEMIR*, dirigido por José Luis Canet.

²³ Rodríguez López-Vázquez, *op. cit.*, p. 177 n.

²⁴ Jaime Fernández S. J., «Reflexiones sobre el suicidio en el teatro de Lope de Vega», en I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Navarra, GRISO-LEMSO, 1996, pp. 151-157; p. 152. Me pregunto yo qué lasciva puede ser una mujer a la que un príncipe pone en semejante apuro; indudablemente, lo que no podía consentir el barroco hispánico era semejante suicidio.

¡Juro por la castidad
d'esta sangre y su bondad
de perseguir
a Tarquino, hasta morir,
o echalle del imperio!²⁵

Esta amenaza persigue a Sancho IV hasta el desenlace, de ahí que, una vez resuelto el conflicto dramático (el rey se reconoce como culpable del crimen de Busto Tavera; Sancho Ortiz de las Roelas es liberado gracias al ingenio de Estrella, y, ambos, por mutuo acuerdo deciden separarse,²⁶ pese a que el rey les ofrece todo su apoyo), una vez llegados al desenlace, el rey no puede menos que reflexionar sobre lo ocurrido, y es en ese momento cuando ve claramente cómo la tragedia de Sexto Tarquino estuvo a punto de ser la suya propia.²⁷

¡Fábula harán y comedia
con mi torpe desatino!
Bien dicen que sólo es sabio
quien se muestra finalmente
no más cruel que prudente.
¡Contrito estoy dese agravio!
[...]

No he visto gente
más pasmosa y más romana
que la desta ciudad.
[...]

Toda esta gente me espanta. (pp. 112, 113 y 114)

²⁵ Juan Pastor, *op. cit.*, vv. 956-961, fól. [Axj r].

²⁶ Sancho Ortiz de las Roelas y Estrella Tavera no se casan, no porque les falte “la conformidad”, como dice Sancho (p. 122), sino por otra razón mucho más profunda y más humana, que es la que Estrella confiesa al rey, al tiempo que pronuncia sus últimas palabras en la tragedia: “no ha de ser mi esposo/ hombre que a mi hermano mata” (p. 123). Es decir, la dignidad y la justicia, y no la falta de conformidad, son lo que impide a Estrella casarse con Sancho. Thomas Austin O’Connor argumenta sólo la falta de conformidad como el motivo de la separación entre los dos enamorados, pero considero que las últimas palabras de Estrella no admiten duda. Sancho IV sabía muy bien lo que hacía escogiendo a Sancho Ortiz de las Roelas como el brazo ejecutor de la muerte de Busto, y, aunque arrepentido, pretenda la felicidad de Estrella, el crimen ya se ha cometido; es del todo inverosímil que la dama hubiera aceptado a Sancho. Además, frente a la hipótesis de que es la falta de conformidad lo que les obliga a separarse, ¿quién mejor que un rey para dar la conformidad ante la total orfandad de Estrella? Respecto a la referencia que he hecho al argumento de O’Connor, *vid.* «Amor-honor», entrada que escribe para el recién publicado *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirigido por Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 11-12.

²⁷ La tragedia de Sexto Tarquino es, por lo tanto, lo que justifica las referencias a Roma que aparecen en *La Estrella de Sevilla*; referencia mítica esencial (como estamos viendo) para la tragedia que, en cambio, silencia Thomas al referir la importancia de la presencia de la ciudad italiana en *La Estrella de Sevilla*. Remito a su estudio introductorio en: *La Estrella de Sevilla*. Formerly attributed to Lope de Vega. Edited with

Juan Pastor escribió su tragedia a mediados del siglo XVI, en un momento, como demostró Alfredo Hermenegildo, en que, “desde principios hasta finales del siglo, hay un deseo de hacer tragedia”²⁸ con la que poner en jaque continuamente a la figura del rey. Sin embargo:

el público no entraba en el juego de las tragedias porque veía en ellas una manera de concebir la sociedad abiertamente opuesta a la que la gran masa aceptaba y vivía. Y por muchas tentativas que los autores hicieron, al no cambiar, porque no querían, su orientación ideológica, aquellas no fueron suficientes para conquistar al irreductible espectador. [...] El triunfo total y devastador —el mismo Cervantes lo reconoció— de Lope de Vega se debe, más que al perfeccionamiento formal del arte de hacer comedias, al condicionamiento ideológico de su teatro por la opinión de la gran masa española, coronada, en la cúspide del orden social establecido, por un monarca prácticamente intocable. [...] El teatro prelopista fracasó, en su contacto con el público, porque era un teatro de reivindicación, de reforma, de alteración del equilibrio colectivo...²⁹

Ya en el barroco, la supremacía de lo metafórico permite desarrollar las capacidades persuasivas, y, como dice Fernando R. de la Flor:

«estetizando» el mundo más allá de lo que fuera preciso o razonable. Pero entonces también, desde esta posición adquirida de discurso, sucede que la obra de arte conspira y desarma las realidades políticas que la alumbran y la alientan.³⁰

LA SUBVERSIÓN OVIDIANA. En *La Estrella de Sevilla*, pese a su tópico desenlace, también se altera todo el equilibrio colectivo; en cambio, qué magistral habilidad capaz de ensordecir la severa advertencia para príncipes con un *triunfo de Amor* en el que el rey es uno de sus acompañantes. En un apóstrofe a Amor, dice el Ovidio prohibido por la Contrareforma (el Ovidio del *Arte de Amar* y el de *Amores*):³¹

[Junto a ti] irá la Cordura
con las manos atadas a la espalda,
el Pudor, todo aquello que a las tropas
del Amor se resiste. Todos te tendrán miedo.
[...]

introduction, notes, and vocabulary by H. Thomas, Oxford, Oxford University Press at the Clarendon Press, 1923, p. X.

²⁸ Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 19.

²⁹ Alfredo Hermenegildo, «La imagen del rey y el teatro de la España clásica», *Segismundo*, XII, 1-2 (1976), pp. 53-86; pp. 57-58.

³⁰ Fernando R. de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 28.

³¹ P. Ovidio Nasón, *Amores / Arte de amar / Sobre la cosmética del rostro femenino / Remedios contra el amor*. Traducción, introducción y notas por Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1995, «Introducción», pp. 165-166.

Las Seducciones

Te irán acompañando, y el Error, el Delirio,
La banda habitual de tus secuaces.
Con esa soldadesca
sometes a los hombres y a los dioses.³²

Hombre y dios se siente Sancho IV —“Divina cosa es reinar” (p. 46), dice cuando está a punto de entrar en la alcoba de Estrella—, porque, como ya sabemos, y tal y como dejó escrito fray Luis de León, “todos los que reinan son reyes por mano de Dios”.³³ Pero, a propósito del fragmento del «Triunfo de Amor» de Ovidio, hemos de decir que, si al *Arte de amar* se debe el consejo que don Arias da a su señor de que hay que conquistar, antes que a Estrella, a su esclava Natilde; si ovidiana, es, así mismo la desconfianza y la burla que el privado y el rey sienten hacia Busto Tavera y Sancho Ortiz de las Roelas; así como ovidiana es la falta de escrúpulos de hacer falsas promesas con tal de conseguir poseer a Estrella; o el no dudar a forzar a Estrella, creyendo que, finalmente, la dama accederá gustosa a entregarse al rey, así como la propuesta con que Arias se presenta ante Estrella, ofreciéndole, además de todo el reino, la opción de mantener un amor adúltero; si todo ello es de corte ovidiano, también lo es el reconocimiento, por parte del rey y de Estrella, del poder supremo de Amor.³⁴

A partir de la segunda jornada, después que el rey se encomiende a Amor para que le ayude en su empresa de conquistar a Estrella (que “el amor/ me allane tan alta empresa”, p. 47), precisamente, Amor pasará a ser visto, tras el conflicto desencadenado entre Busto y el rey, como el dios trágico, el dios “duro e implacable”, el “dios que no conoce ni perdón ni mansedumbre”,³⁵ el dios responsable de la tragedia de *La Estrella de Sevilla*. Las citas de los espléndidos versos tanto de Estrella como del rey serían excesivas para referirlas todas, pero yo me quedo, además de con los dos versos que transcribo al inicio del presente trabajo (“Amor, que pisa púrpura de reyes,/ a su gusto, no más, promulga leyes”), y que pronuncia un ya abatido Sancho IV, me quedo, además, con unos versos del monólogo del rey que

³² Ovidio, *Amores / Arte de amar*. Edición y traducción de Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, pp. 140-141.

³³ Hermenegildo, «La imagen del rey...», p. 53. El estudioso, en este artículo, escribe unas páginas preciosas sobre la preocupación de fray Luis de León sobre este tema.

³⁴ Schevill escribió un imprescindible capítulo sobre la deuda de Lope de Vega con la obra amorosa de Ovidio. Vid. Rudolph Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913, pp. 211-225. En cuanto a los paralelismos que he enumerado entre *La Estrella de Sevilla* y el *Arte de amar*, me refería, en concreto, a los consejos 19, 28, 30 y 34 del libro I del tratado ovidiano, vid. Ovidio, *Amores / Arte de amar*... [González Iglesias], pp. 399, 419, 422 y 427, respectivamente.

³⁵ Ruiz Ramón, «Introducción», *op. cit.*, p. 16. Son palabras que Ruiz Ramón dedica al Dios de toda tragedia.

pronuncia en medio de la jornada segunda, y que suponen la inflexión dramática respecto a su desmesurada soberbia:

Ya veo,
Amor, que no es éste, en mí,
alto y glorioso trofeo...
Mas anda Amor como loco
estos días, y ser cruel
no lo quise yo tampoco,
sino con su soberbia él. (p. 63)

FAETÓN Y EL AMOR IMPOSIBLE. Sigamos ahora con el Ovidio oficial, con el permitido por la censura, con el de las *Metamorfosis*, y retomemos a Faetón. Veníamos diciendo que su relevancia como mito aleccionador sólo podemos apreciarla, también, después del desenlace, pero es que, además, podemos hacerlo (y esto es lo importante) a tenor de las alusiones que en la obra nos remiten a Faetón como uno de los mitos del Eros barroco,³⁶ y que, como tal, alcanza plena significación en *La Estrella de Sevilla* a causa de que no hay enamorado mejor que un rey que quiera “fundir su figura”³⁷ con la de este mito clásico.

Ya sabemos que cuando un enamorado poético se identifica con Faetón es para resaltar la audacia y la soberbia que supone su *loco, imposible* y *vano* intento de acercarse a la dama, de conseguir algo de ella,³⁸ así como para hiperbolizar su amor en un incendio amoroso en el que el Sol que lo abrasa es la propia dama, o bien los dos soles que ella tiene por ojos. Pero antes de pasar a ver cómo todo ello se realiza, asimismo, en la tragedia, hemos de apuntar que, en este caso, el rey Sancho IV comparte con Faetón una misma *genealogía*: el público para quien se escribe *La Estrella de Sevilla* estaba acostumbradísimo a la imagen del *rey planeta*, es decir, al “Sol” como metáfora del rey, puesto que se convirtió en el principal tema de la maquinaria artística del reino de Felipe IV.³⁹ De este modo, y

³⁶ Vid. Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'éros baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 156-184; en estas páginas analiza el mito de Faetón, junto al de Ícaro, en la poesía amorosa francesa del Barroco.

³⁷ Rosa Navarro Durán, *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 20.

³⁸ En palabras de Gallego Morell, “Faetón era quien mejor simbolizaba ese deseo *loco, imposible, vano, temeroso*, que para cada uno tenía un determinado nombre de mujer”. Antonio Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, p. 37.

³⁹ Lola Josa, *op. cit.*, p. 3. Transcribo, a continuación, versos de una Silva de José de Valdivielso y de un soneto de Vélez de Guevara en los que recrean la metáfora del rey (en este caso, cómo no, Felipe IV) como “Sol”:

teniendo en cuenta que detrás de Sancho, el Bravo, se halla la figura solemne de su padre, Alfonso X, el Sabio, el rey Sancho, precisamente, queda, también, identificado con Faetón en su calidad de hijo del Sol. De este modo, ¿cómo no iba a compararse Sancho IV con Faetón en cuestiones de amor? El dramaturgo —fuera quien fuese— aplica una extraordinaria lógica poética en la construcción de su tragedia y en la concepción de un monarca que, más allá de su determinismo histórico —repito—, se convierte en tirano por su condición de enamorado. Por lo tanto, si decíamos anteriormente que Faetón es el referente más directo de la *hybris* del joven rey castellano en cuanto al conflicto que sostiene con su padre, ahora hemos de decir que también es otro referente de la *hybris* en cuanto a la condición de Sancho IV como rey enamorado, ya que Faetón se había convertido en “metáfora de todo amor imposible”.⁴⁰

La primera vez que Sancho IV se refiere a Faetón es escena seguida a la que abre la obra: después de manifestar con arrogancia a los Alcaldes mayores el contento que le produce haber entrado en Sevilla, y una vez a solas ya con su privado, y cansado de las futilidades que éste le comenta sobre la ciudad, dice el rey:

¿Y las divinas bellezas,
por qué en silencio las pasas?
¿Cómo limitas y tasas
sus celajes y arreboles?
¿Y cómo entre tantos soles

Capellán del Serenísimo señor Cardenal In fante»

Este regio Palacio
Envidia del carbunco, y del topacio,
De la casa del Sol, casa luciente
Del Sol, que hermoso coronó su frente
De rayos de Laurel, a quien la fama
Sol de dos mundos, y Rey solo aclama. [...]

«Al Buen Retiro, de Luis Vélez de Guevara»

Este espejo del día. Esta de Idea
Casi divina fábrica animada
Al mayor Rey del mundo dedicada
De la fe que serville más desea.
[...]

Esta es casa del Sol: Filipo Cuarto
Planeta de Austria, Atlante de Castilla. [...]

Elogios al Palacio Real del Buen Retiro. Escritos por algunos ingenios de España. Recogidos por Diego de Covarrubias i Leyva, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, fol. A y A2, respectivamente.

⁴⁰ Gallego Morell, *op. cit.*, p. 37.

como Faetón no te abrasas? (p. 13)

Más tarde vuelve a identificarse con el mito cuando comenta que su amor por Estrella Tavera “no será soberbio exceso” (p. 17); asimismo, cuando, con fina ironía, mientras dialoga con Busto Tavera, el propio rey le dice que a Estrella sólo la merece el “sol, por ser aurora” (p. 23); Faetón se siente, también, cuando le comenta a su privado que lo que tiene es un “incendio que me abrasa” (p. 27); Arias, por su parte, al declararle a Estrella el amor de su señor, la llama como Sancho IV, “aurora hermosa”, y le dice que abra “al carro del sol las puertas” (p. 39); ya en la jornada segunda, el monarca, a punto de entrar a la alcoba de Estrella, enloquecido por el deseo, exclama: “sin riendas vuelvo a correr” (p. 47), y, una de las identificaciones más contundentes por parte de Sancho IV con Faetón está en los versos que pronuncia (al ver el cuerpo muerto de la esclava colgando en el Alcázar) a modo de condena para los hermanos Tavera:

¿Ansí se pierde el respeto
a un Rey? No he de perdonar,
por más que hubiera Taveras,
deste linaje a ninguno:
en Sevilla, gentes fieras,
a mis manos, uno a uno,
no han de quedar más Taveras.

Esta Estrella que al sol brilla
en Sevilla, ha de caer.

[...]

Se ha de arder
hoy con su Estrella Sevilla. (p. 59)

LA ASTROLOGÍA DEL AMOR. Después de la primera referencia explícita del rey a Faetón, se pone en funcionamiento el entramado de metáforas con que Sancho, el Bravo, va a ir manifestando la pasión que siente por Estrella. Él, como rey, hará uso de una retórica amorosa que se convierte en el código lingüístico oficial de todo el universo dramático de *La Estrella de Sevilla*. Parte de la crítica se ha empeñado en hacer lecturas psicoanalíticas y esotéricas⁴¹ de lo que, en cambio, resulta ser un sutil e ingenioso juego con la imaginaria amorosa tipificada por la tradición poética. No estoy de acuerdo con Rodríguez López-Vázquez cuando afirma, a propósito de las abundantes referencias astrológicas que hay en la obra, que el dramaturgo (él se refiere a Andrés de Claramonte) confió “en una interpretación

⁴¹ Cf. James F. Burke, «The *Estrella de Sevilla* and the tradition of saturnine melancholy», *Bulletin of Hispanic Studies*, LI (1974), pp. 136-156, y Rodríguez López-Vázquez, *op. cit.*, pp. 90-100.

ambigua” por parte del público de la época.⁴² No hay ambigüedad alguna de ningún tipo en toda la tragedia, puesto que esa “concepción astrológica que parece influir sobre el destino de Estrella Tabera”,⁴³ y —añado yo— sobre el resto de personajes (Busto Tavera, Sancho Ortiz y la esclava, Natilde), no es otra que la determinante astrología que impone un rey, como Sancho IV, que, como dijimos más arriba, necesita saberse Sol. En la Edad de Oro, como tan hermosamente dejó escrito Luis de Granada, se creía que el Sol:

entre las virtudes e influencias deste planeta, la mayor y más general es que él influye luz y claridad en todos los otros planetas y estrellas que están derramadas por todo el cielo. Y como sea verdad que así ellos como ellas obren en este mundo sus efectos mediante la luz con que llegan de lo alto a lo bajo, y esta luz reciben del sol, síguese que él después de Dios es la primera causa de todas las generaciones y corrupciones, y alteraciones, y mudanzas que hay en este mundo inferior. Y así decimos que él concurre en la generación del hombre, por lo cual se dice comúnmente que el sol y el hombre engendran al hombre. Y no sólo engendra las cosas, más él, también, mediante el calor que influye en ellas, las hace crecer y levantar a lo alto.

Más cuánto mayor cosa es que el sol con la grandeza de su luz esconde todas las estrellas.⁴⁴

Sara y Harlan Sturm fueron los primeros en entrever la trascendencia que adquieren las referencias astrológicas en la obra, y aún hoy *La Estrella de Sevilla* sigue llamando la atención por lo que se viene considerando una extraña astrología.⁴⁵ Pero como decía en mis palabras iniciales, al no haberse fijado suficientemente la atención en Sancho IV en cuanto a rey enamorado, se llega a desvirtuar el verdadero sentido que se esconde detrás de Estrella Tavera, y que viene dado —cómo no— por el monarca en su calidad de Sol y de amante que, como tal, recurre a todos los tópicos propios del “argumento de amor”,⁴⁶ retórica amorosa que, detrás de su extremada belleza, esconde, asimismo, el destino de un amor insatisfecho y lleno de desdenes.

Por lo tanto, como venía diciendo, después de esa primera mención a Faetón, don Arias, el privado, para servirle a su señor y no salirse ni un punto del decoro con que debe comportarse ante el rey, empieza a nombrar bajo la clave poética que requiere la alusión a

⁴² Rodríguez López-Vázquez, *op. cit.*, p. 75.

⁴³ *Ibíd.*, p. 72.

⁴⁴ Fray Luis de Granada, «Del sol, y de sus efectos y hermosura», *Del símbolo de la fe*, en *Escritores místicos españoles*. Edición y estudio preliminar de José Gaos, Barcelona, Océano, 1983, pp. 8 y 7.

⁴⁵ Sara H. Sturm and Harlan G. Sturm, «The astronomical metaphor in “La Estrella de Sevilla”», *Hispania*, vol. LII, nº 2 (1969), pp. 193-197; y Frederick A. de Armas, «Astrología», en *Diccionario de la comedia...*, p. 15.

⁴⁶ Del libro de Navarro Durán, remito a todo el capítulo titulado «El arte de la dificultad», en el que la especialista realiza un análisis muy preciso y de gran sensibilidad en torno al “argumento de amor” en la poesía española de la Edad de Oro. Navarro Durán, *op. cit.*, pp. 20-55.

Faetón a todas las damas hermosas que ha visto durante la entrada en Sevilla; o sea, como si del propio cielo o del sol se trataran. Y fiel, asimismo, a la tónica *descriptio puellae*, la primera dama que menciona es “un cielo” “que de su rostro nacía/ aquel sol de primavera” (p. 13), pero el rey no le deja proseguir, porque no concibe un sol de “nieve”:

Sol es, si blanca no fuera,
y a un sol con rayos de nieve
poca alabanza se debe,
si en vez de abrasar enfría.
Sol en que ardiese querría,
no un sol que helado se bebe. (p. 13)

Arias, sin embargo, vuelve a referirle otra dama de rostro blanquísimo, y Sancho IV recurre al humor para despreciar semejante belleza:

...de dos en dos están
juntas las blancas de aquí.
[...]
Por más que de franco
lo diesen, amor tan blanco
no vale un maravedí. (p. 13-14)

Por fin, el privado se da cuenta de que su señor las prefiere morenas, aunque con su gusto se aleje de la belleza femenina tipificada. “Morenas briosas”, pues, son las siguientes damas que nombra, pero al rey parece llamarle sólo la atención la “extrañeza” del nombre de Beatriz, sin lugar a dudas, por su reminiscencia dantesca,⁴⁷ por ello, a Beatriz, en cuanto a dama única, Sancho IV la compara con el ave Fénix, para, después, apuntarle a Arias que:

En amor, y no te asombre,
los nombres con extrañeza
dan misterio y sutileza
a la inclinación del hombre. (p. 14)

Estos versos del rey preludian, precisamente, la impresión que le causará el nombre de la dama en la que él se había fijado en su entrada a Sevilla. El monarca está esperando a que Arias la mencione en el repaso que está haciendo de las bellezas sevillanas, pero el privado vuelve a insistirle en otra dama blanca y, además, rubia. Sancho, el Bravo, no

sufriéndolo más, le interrumpe con unos versos que han ocupado la atención de casi todos los críticos:

No digas
 quién es ésa: la mujer
 blanca y rubia vendrá a ser
 mármol y azófar, y obligas,
 como adelante prosigas,
 a que te escuche con pena.
 Una vi de gracias llena,
 y en silencio la has dejado,
 que sólo en blancas has dado,
 y no has dado en la morena.
 [...]
 Una que de negro hacía
 recia competencia al sol,
 y al horizonte español
 entre ébano amanecía.
 Noche que es temor del día,
 pues de negro luz le daba,
 y él eclipsado quedaba.
 Borrón que es de lumbre oscura
 para el sol, pues su hermosura
 el resplandor le enmendaba.

Don Arias Ya caiigo, Señor, en ella.
 Rey Al fin en la más hermosa
 repara, que es justa cosa.

Don Arias A ésa la llaman la Estrella
 de Sevilla.

Rey Si es más bella
 que el sol, ¿cómo se la ofende?
 Pero Estrella no se entiende,
 pues merece en su arbol
 llamarse Sol, la que es sol
 que vivifica y enciende.

(pp. 15-16)

El mismo asombro que le causa a Sancho IV el nombre de la dama, lo han sentido algunos estudiosos que, en sus pretensiones de buscarle una explicación, han llegado al extremo de unas interpretaciones, me atrevo a decir que, muy poco oportunas respecto a la verdadera intención dramática del texto. Dice James F. Burke:

The final woman is the one, Estrella, who has captured the king's heart. She is described in terms of a black light which can eclipse the bright light of the sun. The one remaining

⁴⁷ Burke ya anotó que esta dama sevillana remitía a la “Dantesque Beatriz”. Sin embargo, luego prosigue con las metáforas planetarias que se esconden detrás de cada una de las damas mencionadas por don Arias; interpretación que no comparto, como comentaré más adelante. *Vid.* Burke, *op. cit.*, p. 142.

Planet is Saturn which in astrology and alchemy was considered a black star and a *sol niger*.⁴⁸

Más que en el sistema tolomeico,⁴⁹ considero que nuestro dramaturgo pensaba en el sistema poético que, desde Petrarca, venía convirtiendo a las damas en “estrellas”, como todos sabemos. Si decodificamos poéticamente esta intervención del rey, que tanto interés ha despertado,⁵⁰ nada queda ensombrecido ni por la ambigüedad ni por unos significados crípticos, que, por otra parte, tan lejos quedarían del entendimiento de la mayoría de espectadores, tanto de los del siglo XVII como de los del nuestro.⁵¹

La dama “de gracias llena” que empieza a describir Sancho IV, aún sin saber cómo se llama, tiene el pelo negro, los ojos negros y la tez morena, como las “mujeres” que, a raíz de la evolución del romancero nuevo, como nos dice Montesinos, empezaron a contravenir rasgos propios de la *descriptio puellae*, convirtiendo el cabello oscuro y los ojos negros en rasgos frecuentes del rostro femenino.⁵² En cambio, pese a ser “noche”, por ser morena, el rey resalta su extremada belleza convirtiéndola en competidora del Sol, en “borrón” que “enmienda” la propia luz solar, pues es tal su beldad que ilumina al mundo, como el mismo Petrarca concibió a Laura.⁵³ Una vez el privado le revela el nombre de la dama, que el rey se pregunte por qué con el nombre de Estrella “se la ofende”, encuentra respuesta, asimismo, en la tradición poética amorosa, en que la amada es vista como Sol frente al resto de damas, que, ante ella, son meras estrellas.⁵⁴ Además, si don Arias había comparado a las otras

⁴⁸ Burke, *op. cit.*, pp. 143-144.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 156.

⁵⁰ Brooks, asimismo, consideró que detrás del nombre de Estrella hay una serie de connotaciones astrológicas que simbolizan el ideal al que don Sancho aspira. Pero lo cierto es que no hay más connotaciones que las que sugiere el juego poético amoroso que el monarca emprende desde el momento en que sabe cuál es el nombre de su amada, tal y como estamos comprobando. Cf. J. L. Brooks, «*La Estrella de Sevilla*: ‘admirable y famosa tragedia’», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXII (1955), pp. 8-20; p. 19.

⁵¹ Qué próximas quedan, en cambio, a los versos del rey, estos otros de la canción IV de Garcilaso:

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
tomar clara la noche tenebrosa
y escurecer el sol a mediodía,
me convirtieron luego en otra cosa...

Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*. Edición de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996, p. 95, vv. 61-64.

⁵² Liñán fue uno de los poetas pioneros en introducir la mujer “morena ojinegra” en la poesía castellana de la Edad de Oro. Vid. *Primavera y Flor de los mejores romances recogidos por el licdo. Arias Pérez (Madrid, 1621)*. Reimpreso directamente de la primera edición, con un estudio preliminar de José F. Montesinos, Valencia, Castalia, 1954; «Introducción», p. LI.

⁵³ Dios, “hoy, [...] un sol ha dado,/ que a Natura y al sitio hace alegrarse/ donde mujer tan bella ha visto el día”, Francesco Petrarca, *Cancionero*. Traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Ediciones B, 1988; último terceto del soneto (IV), p. 126.

⁵⁴ Remito a la canción CXIX de Petrarca en la que, como advierte su editor, queda fijado el tópico. *Ibíd.*, pp. 276-278.

mujeres con el Sol por la luz que desprendían sus rostros blancos y sus cabellos rubios, ahora, Sancho IV reivindica la calidad de Sol para una dama que, sin necesidad de *mármol*, *nieve* ni *oro*, por su sola belleza “oscura” despierta el fuego del amor.

Otros versos de este rey enamorado que, asimismo, han sido objeto de diferentes lecturas, son los que pronuncia después de que Arias le informe que Busto Tavera tiene pensado casar a Estrella. Dice Sancho IV:

Con buena estrella he llegado
y favorable suceso.
No será soberbio exceso,
ni extraviada astrología,
si con esta fantasía
en tal estrella profeso.
Que si esta Estrella me guía,
¿cómo me puedo perder?
Rey soy, y he venido a ver
estrellas a mediodía.⁵⁵

Este hermoso pasaje, como todos los que viene pronunciando el monarca a propósito del amor que siente hacia Estrella, ha sido interpretado en clave cristiana, pero con tanta poca fortuna que Sancho IV pasa a ser visto como un metafórico pozo oscuro del que Estrella Tavera viene a ser su estrella redentora.⁵⁶ En cambio, lo que dice Sancho IV es que, en su calidad de rey, es decir de Sol, ha llegado a Sevilla para encontrar a una “estrella” (a una dama) capaz de irradiar más luz, por su belleza, que él, incluso en el momento más álgido: el mediodía. Como es sabido, este juego metafórico fue uno de los de mayor fortuna entre los poetas españoles de la Edad de Oro. Y lo mismo podemos decir de la dama comparada con una estrella porque es la guía y el norte del amante. Así pues, no hay que ver claves cristianas en la expresión de un amor profano que se atiene al código poético áureo; código poético al que ni se menciona, por cierto, en las ediciones críticas de la tragedia, negándole, de esta forma, su teatralidad. Qué oportunas nos resultan en este momento las siguientes palabras de Aurora Egido, en cuanto a cómo se ha olvidado, a propósito de *La*

⁵⁵ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*. Edición de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996, p. 95, vv. 61-64.

⁵⁶ H. Sturm / Harlan G. Sturm, *op. cit.*, pp. 194-195. Lo único que justificaría tan atrevida interpretación sería el paralelismo, fijado por fray Luis de León, entre el monarca ideal y Cristo. Pero es que en *La Estrella de Sevilla* no se advierte de tal comparación ni en el texto literario ni en el espectacular. El trabajo de McCrary prosiguió el camino abierto por la interpretación de los Sturm, así como el de Brooks que comentamos en la nota 47. Vid. William C. McCrary, «Ritual action and form in *La Estrella de Sevilla*», *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Editado por A. David Kossoff / José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 505-513.

Estrella de Sevilla, que el juego poético no es sólo tan importante como la acción dramática, sino que la determina:

Poesía [en el barroco] era, o pretendía ser, casi todo. [...] Pero fue en el teatro donde se mostró la plenitud de tal tendencia, a sabiendas de que su carácter dramático calificaba, sin perturbar por ello lo esencial de su ser poético.⁵⁷

El extraordinario poeta que escribió *La Estrella de Sevilla* concibió una tragedia en la que dejar reflejado el mayor conflicto político causado por la más poderosa de las pasiones humanas, y, para tal fin, se sirve de todas las metáforas celestes que la tradición poética le brindaba, quizá porque “lugar pequeño es el suelo/ para tanto desconcierto”.⁵⁸

La tragedia, pues, en este caso, arraiga en el mito clásico, en tópicos dramáticos, en la misma codificación de su lenguaje poético y en unos personajes históricos inolvidables, no por la Historia, sino por el teatro que los ha ido salvando del tiempo. Y todo ello combinado con una maestría dramática ejemplar que consiguió que en *La Estrella de Sevilla* haya grandes ideas, grandes palabras y grandes acciones. De ahí que su *cielo* esté presidido por el más poderoso de los dioses: Amor.⁵⁹

⁵⁷ Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 9.

⁵⁸ Fernando de Herrera, «Faetón con ardor ciego», en *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Edición facsimilar. Prólogo de Antonio Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, p. 136.

⁵⁹ He querido cerrar mi trabajo rememorando las palabras rotundas y sugerentes que Ruiz Ramón dedicó a otra tragedia, *El duque de Viseo*: en ella no hay “ni grandes ideas ni grandes palabras ni grandes acciones. Un mundo vulgar — formalmente hablando— presidido por el más vulgar de los dioses: la envidia”. Ruiz Ramón, «Introducción», *op. cit.*, pp. 26-27.