



La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020



Edición cuidada por
Rafael González Cañal
y **Almudena García González**



CORTES DE
CASTILLA-LA MANCHA



FFI2017-87523-P



Grupo de
Investigación
**TEATRO CLÁSICO
ESPAÑOL**

Universidad de **Castilla-La Mancha**



Unión Europea
Fondo Social Europeo

La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro

XLIII Jornadas de teatro clásico

Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2021

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(43º. 2020. Almagro)

La mujer, protagonista del teatro español de Siglo de Oro: XLIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

296 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 46)

ISBN: 978-84-9044-487-0

1. Teatro español – S. XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 46.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico –anil.es–

Impresión: MG Color

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

ISBN: 978-84-9044-487-0 (edición impresa)

D.L. CU 167-2021

ISBN: 978-84-9044-488-7 (edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

Doi: http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.00



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Rafael González Cañal
Palabras preliminares 9

Programa 12

Protagonistas y personajes femeninos

Rosa Navarro Durán
Discursos «feministas» en boca de damas de comedias de Tirso de Molina 19

Esther Borrego
Inocente y calumniada. *Lucinda perseguida* y otras damas lopescas 39

Marco Presotto
Sonetos de mujeres en el teatro de Lope 69

Roberta Alviti
«Por los ojos vierto el alma/ luto traigo por mi honor»:
el papel de Tamar en *Los cabellos de Absalón* 87

Javier J. González Martínez
Inés de Castro y la teoría del chivo expiatorio 145

Dramaturgas

María Luisa Lobato
Tres firmezas en una: amor, amistad y poder en
La firmeza en el ausencia de Leonor de la Cueva 163

Francisco Sánchez Ibáñez
Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa:
El muerto disimulado de Ángela de Azevedo 195

Actrices

- Piedad Bolaños Donoso
Actrices en el siglo XVII. Notas sobre doña Manuela Enríquez,
esposa de Juan Bautista Valenciano 207

Crónicas de los coloquios

- Óscar García Fernández
Las directoras ante el teatro clásico español:
Helena Pimenta y Eva del Palacio 221

- Alberto Gutiérrez Gil
Las actrices ante el teatro clásico español. Coloquio con
Pepa Pedroche y Paula Iwasaki 241

- Óscar García Fernández
Crónica del coloquio sobre la representación de *En otro reino extraño*,
por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico 249

Libros en escena

- Daniel Migueláñez
*Cenizas de Fénix. Sobre vida y obra de Lope de Vega y
sor Marcela de San Félix* 259

- Almudena García González
*Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano.
XLII Jornadas de teatro clásico* 262

Romance de ciego

- Fernando Aguado
«Ojos que no ven...» (Romance de ciego)
Espectáculo de calle o kale-barroca 271

INÉS DE CASTRO Y LA TEORÍA DEL CHIVO EXPIATORIO¹

Javier J. González Martínez

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

Orcid: 0000-0003-2599-5617

http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.05

El personaje Inés de Castro merece un lugar de honor entre los dramatizados por el teatro español del Siglo de Oro, pues su intervención en *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, ha quedado como paradigmática de un mito francamente fecundo. A partir de la observación del mito a la luz de la teoría filosófico-literaria del chivo expiatorio de René Girard, se explica el fenómeno de Inés de Castro y su pervivencia a lo largo del tiempo y en diversidad de espacios culturales.

El mito de Inés de Castro ha sido tratado en diversos géneros —poesía, novela y teatro— de las literaturas nacionales de distintos países —Portugal, España, Francia, Reino Unido, EEUU—, entre los siglos XVI y XXI. Seleccionamos solo algunas obras para dar una idea de su fecundidad: *Trovas à Morte de Inês de Castro*, de García de Resende, Canto III de *Os Lusíadas*, de Camões, *A Castro o Tragédia de Inês de Castro*, de Antonio Ferreira, *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, de Jerónimo Bermúdez, *Iffanta*

¹ Esta investigación es resultado de los proyectos «CLEMIT. Base de datos integrada del teatro clásico español. Segunda fase» (PID2019-104045GB-C52) e «Impresos sueltos del teatro antiguo español. Base de datos integrada del teatro clásico español» (PID2019-104045GA-C55), ambos financiados por el Plan Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Coronada, de Soares de Alarcao, *La tragedia de Doña Inés de Castro*, de Luis Mejía de la Cerda, *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, *Inés de Castro*, de Madame de Genlis, *Agnes de Castro*, de Aphra Behn, Canto XXX de *Cantos*, de Ezra Pound, *La Reine morte*, de Henry de Montherlant, *Corona de amor y muerte*, de Alejandro Casona, *Inés De Castro*, de Albert Caraco, *Una tragedia amorosa en el Portugal medieval*, de César Fuentes Rodríguez, *Inés de Castro*, de María Pilar Queralt del Hierro, y *Minha Querida Inés*, de Margarida Rebelo Pinto. Se podrían añadir a esta larga lista los libretos que se han compuesto para varias óperas: *Inés de Castro*, de Tomás Giribaldi, y *Wut*, de Andrea Lorenzo Scartazzini.

De cara a una exposición más clara del objeto de estudio se ofrece un breve resumen del argumento de *Reinar después de morir*. Pedro, príncipe heredero al trono de Portugal, está enamorado de Inés de Castro, una noble gallega que era dama de compañía de su anterior esposa. Ignorante de esa relación, el rey Alonso anuncia un nuevo compromiso de boda para su hijo Pedro con Blanca, infanta de Navarra, que viene a la corte portuguesa a formalizarlo. Pedro expone directamente a Blanca que está comprometido previamente con Inés, por lo que la navarra queda ofendida.

El rey trata de convencer a su hijo de los deberes de su posición para que se reconcilie con la infanta. Sin embargo, Pedro vuelve a tener un encuentro con Blanca en el que le dice que está casado con Inés. Esto vuelve a encender las iras de la infanta por la situación en la que queda políticamente.

Mientras todo esto sucede en la corte, la vida de Inés con sus dos hijos se desarrolla apaciblemente en Mondego, lugar campestre y aislado, aunque, primero a través de unos sueños premonitorios y luego por la visita del rey y la infanta, hay atisbos de que se aproximan tiempos convulsos. Sin embargo, tras la buena impresión que causa Inés sobre el rey, parece que todo puede continuar en calma. La infanta, dada la situación, anuncia su vuelta a Navarra. Para frenar su salida airada y aquietar el malestar de la despechada, el rey decide hacer preso a su hijo.

Un segundo encuentro entre la infanta e Inés deja fijada la rivalidad de las dos mujeres. Empujado por sus consejeros el rey deja de apoyar a Inés y se inclina por la infanta. En la tercera visita a Mondego ya llegan los cortesanos armados, con el rey a la cabeza, para apartar el obstáculo que supone Inés de cara a la realización de los nuevos planes matrimoniales. El rey sigue dudando por lo que son los consejeros los que toman la iniciativa aduciendo la conservación del Estado.

En este último encuentro Inés ya deja claro que está casada con Pedro, lo cual provoca el impulso final que necesitaban para matarla. Inés es asesinada. El rey muere poco después de forma natural. Cuando Pedro recibe la noticia del fallecimiento de su

padre planea la publicidad de su matrimonio con Inés, pues desconoce su defunción. Solo la infanta se atreve a comunicarle que también Inés ha muerto y después se va a Navarra. Pedro ordena ejecutar a los asesinos consejeros y corona a Inés.

El personaje Inés de Castro representa el arquetipo de chivo expiatorio del conflicto entre la libertad individual y el bien común, entre la apetencia personal y la razón de Estado. Inés es la víctima inocente y extranjera sacrificada para evitar un mal mayor [Roca, 2019: 455-456]. La muerte de Inés se presenta como necesaria para restablecer el orden en el reino [Aubrun, 1965]. La exposición que se hace de su cadáver es una de las más famosas del teatro clásico español por su impacto en el público al descorrerse las cortinas. Este tipo de representación de una ejecución es frecuente en el teatro de Luis Vélez. Puede observarse en *La nueva ira de Dios*, en *Atila, azote de Dios*, en *La jornada del Rey don Sebastián*, en *La Serrana de la Vera* y en *El capitán prodigioso* [Peale y Urzáiz, 2003: 944].

Bolaños ve como característico de Vélez «ver y exponer la injusticia y crueldad que sufrían las mujeres» [2006: 14]. En *Reinar después de morir* se documenta el primer testimonio de la comparación del vuelo de la garza con el peligro para la vida de una mujer, que se convirtió en un símbolo premonitorio de riesgo para el sexo femenino [Cornil, 1952].

La reciente puesta en escena de *Reinar después de morir*, con dirección de Ignacio García y dramaturgia de José Gabriel López Antuñano, refleja el resurgimiento de Inés, que no fracasa con su muerte, pues manifiesta al final el momento de su victoria. Vélez lo hace con la coronación y esta versión escénica de la temporada 2019-2020 lo hace con una danza de Inés al final de la pieza. Esta victoria simbolizada por la coronación no recuerda un hecho histórico sino que es de origen popular, de desarrollo literario, ya que «una escena tan importante, si fuera real, debería aparecer en los sepulcros de Alcobaça, donde están esculpidos numerosos episodios de la vida de don Pedro e Inés» [Szulim, 2009: 186].

TEORÍA DEL CHIVO EXPIATORIO DE RENÉ GIRARD

Girard [2002a] toma el término de chivo expiatorio de la *Biblia*, concretamente del capítulo 16 del *Levítico*, donde se hace referencia al macho cabrío que se utiliza para el sacrificio. Pero como aclara Moreno, aunque recoja de allí la nomenclatura, «Girard no la emplea en el sentido bíblico» [Moreno, 2013: 192-193], sino en el sentido antropológico. Este fenómeno del chivo expiatorio, al que también denominamos con la expresión cabeza de turco, es algo que puede encontrarse en diversas

sociedades. Son pueblos que han utilizado animales para expulsar enfermedades o situaciones de crisis de sus comunidades mediante la transferencia de sus culpas.

En el ámbito popular ha cuajado este sentido del término, que es al final en el que se apoya Girard, pues le interesa referirse a él como mecanismo de funcionamiento en sociedad, concretamente cuando sirve para castigar por los pecados de otros. Se libera la tensión a través del sacrificio de una víctima inocente que es objeto de violencia por sustitución para conseguir la paz. Como tiene que ser un acto violento que no genere una respuesta de venganza, la víctima es seleccionada porque no traerá tras de sí un acto de revancha.

Para la puesta en marcha de lo que Girard describe como un mecanismo es precisa la secuenciación de una serie de fases. En primer lugar, la sociedad se encuentra en un estado de crisis que activa el deseo mimético, que lleva a la indiferenciación y acaba en violencia. La crisis se produce por un periodo largo de mimesis que culmina en la indiferenciación que lleva al conflicto. Es decir, dos personas quieren lo mismo (deseo mimético), aparece la rivalidad que los iguala (indiferenciación) y hace que se olviden del objeto, que desaparece de su foco de atención, porque pasa a primer plano la disputa (violencia mimética). Los motivos principales por los que se producen esos conflictos según Girard son la mujer, el comestible y el territorio.

El deseo mimético es la voluntad de ser como el otro, de no desentonar, de ser uno más. Esto nos lleva a la indiferenciación en la comunidad, es decir, que ya todos somos exactamente iguales y compartimos un pensamiento único. Pero esto no es deseable y aparece la mimesis antagonista, pues aunque queremos ser igual que el otro, no queremos que otro sea igual que yo, por lo que empieza el conflicto. Esto nos lleva a la segunda fase del mecanismo.

La indiferenciación convierte a las personas rivales en grupos, en masa, que se van atrincherando en sus posiciones y se definen por negación al otro (mimesis antagonista). Esta mimesis antagonista lleva a diferenciarnos o hacer que el otro sea diferente de mí. Una vez dividida la comunidad se hace necesario llegar a un acuerdo si no quiere destruirse. Ese pacto lleva a la elección de una víctima en la que coincidan ambos bandos. Cuando los dos grupos eligen una víctima común ya tenemos el chivo expiatorio.

De esta manera se entra en la tercera fase del mecanismo de chivo expiatorio. Con el sacrificio la masa se desconflicta y se produce un efecto catártico en los bandos enfrentados. Una vez ejecutado esa comunidad consigue volver otra vez a estar unida. Esta es precisamente la última fase: la vuelta al orden y reconocimiento a la víctima. Como celebración del restablecimiento de la paz hay una exaltación de la víc-

tima, a la que se le agradece que haya facilitado la vuelta a la concordia y se le reconoce como a una heroína de la comunidad pues ha posibilitado la salvación. Ejecutada la víctima, desaparece el conflicto y se atribuye a la víctima la obtención de la unión de la comunidad. La víctima es exaltada por la obtención de la pacificación. La etimología de sacrificio también da idea de este proceso: *sacer facere*, hacer sagrado. Sin embargo, aunque con la extirpación de ese miembro del cuerpo social se acaba la gangrena, pronto pueden surgir consecuencias derivadas de esta amputación.

Esa víctima se convierte en bienhechora de la comunidad. La manera de perpetuar sus beneficios se hace a través del rito, cuyas víctimas no tienen carácter curativo sino preventivo. El mito sería el relato que se hace de esta ceremonia-mecanismo-proceso: es la explicación que se da al origen de ese rito. Según Llano la concepción del mito que tiene René Girard «devuelve a una de las palabras clave de la *Biblia*, ‘revelación’, su valor semántico de desvelación o desocultación» [2004: 152]. Es decir, el relato mítico transmite la verdad que el rito conmemora. En el caso del teatro histórico, la representación ficcional pondría frente al público el sentido profundo de los acontecimientos del pasado.

Estamos ante tres conceptos que son fundamentales en la historia del teatro desde la antigüedad clásica. El teatro griego, especialmente la tragedia, estaba basado en esta sucesión de lo ritual, lo mítico y lo político [Rodríguez, 1991: 15]. Tanto la tragedia como la comedia griega surgen en el contexto de fiestas religiosas. Eran en sus orígenes «un oficio religioso de una religión difícil de reconocer para nosotros los occidentales que hemos conocido la tragedia griega como un texto ‘literario’; porque es extraño que un oficio religioso alcance valor independiente, como poesía válida para todos los tiempos» [Zambrano, 1993: 221]

El teatro era un encuentro que configuraba y cohesionaba socialmente una comunidad. En la actualidad este sentido del teatro está desdibujado por lo que no queda clara la exaltación a la víctima a través de la repetición del rito ni se recuerda con precisión la lección aprendida por medio del mito, a pesar de que cada 24 de abril se conmemora en Portugal a Inés de Castro [MacCurdy, 1971]. Sin embargo, nos quedan elementos que son fósiles de esos ritos y relatos que se aproximan a la forma mítica de contar el asesinato fundador de las sociedades antiguas.

APLICACIÓN DE LA TEORÍA DEL CHIVO EXPIATORIO A *REINAR DESPUÉS DE MORIR*

Antes de mi investigación han aplicado la teoría de René Girard al teatro clásico español Petro del Barrio [2006] y Lorenzo [2009]. En el primer estudio se trata el tema de la justificación de la violencia en *Fuenteovejuna*, *Numancia*, *El dueño de las estrellas*, *El médico de su honra*, *El castigo sin venganza* y *La fianza satisfecha* a partir de las teorías de Girard y otros pensadores. En el segundo artículo se estudia al personaje de Raquel en *Las paces de los Reyes y judía de Toledo*, de Lope de Vega, que trata los amores del rey castellano Alfonso VIII con una judía (Raquel).

La comparación de *Reinar después de morir* con *Las paces de los Reyes* descubrirá el uso original que hace Luis Vélez del chivo expiatorio. Lope escribió su obra probablemente entre los años 1610-1612 y apareció impresa en 1617 en la *Séptima parte de las comedias*. Vélez creó su pieza a mediados de la década de 1630. Al comparar el mecanismo del chivo expiatorio en la obra del Fénix y en la del ecijano se ve claramente que el primero busca la vuelta al orden político preestablecido, mientras que en el segundo hay un replanteamiento y cuestionamiento de dicho orden, sin caer en la llamada a la revolución.

Lope, calma. Vélez, inquieta. En Lope, al final de la obra, se acude al *deus ex machina* de la aparición de un ángel al rey para aquietar su deseo de venganza y reconciliarle con la reina Leonor. En Vélez, se prepara el enaltecimiento de Inés: honras fúnebres y coronación. La diferencia en el tratamiento y la interpretación del chivo expiatorio en Lope y en Vélez llega hasta tal punto que pueden estar significando a un mismo grupo político de formas opuestas. Mientras que McKendrick [2000: 46] ve detrás de la figura de Raquel al privado, como víctima del abandono de la protección real, en Vélez los consejeros reales son los que manipulan al rey para gobernar. Lope escribe para proteger a Lerma. Vélez no exculpa al conde-duque.

Lope, explota. Vélez, implota. Realmente las diferencias en el tratamiento del chivo expiatorio en *Las paces de los Reyes* y *Reinar después de morir* marcan la pauta interpretativa de las obras. En la obra de Lope la muerte de Raquel hace que se retome «el proyecto de Reconquista al final del texto (la paz entre los monarcas que hace posible la muerte de Raquel preconiza la unidad y la victoria futura frente a los moros en la batalla de Las Navas)» [Lorenzo, 2009: 30]. Mientras que en la obra de Vélez la muerte de Inés es el clímax de la obra, no produce consecuencias territoriales. Es decir, mientras que en Lope el chivo expiatorio es una explosión, una acción hacia fuera, en Vélez es una implosión, un replanteamiento de las formas de funcionar, un cuestionamiento de la sin-razón de Estado.

Lope escribe una comedia. Vélez, una tragedia. Estas diferencias entre Raquel e Inés son la causa de que también sea diferente el género de las obras dramáticas. Mientras que la complacencia en el sacrificio de Raquel hace de *Las paces de los Reyes* un ejemplo más de la «hibridez genérica» del Fénix [Lorenzo, 2009: 30], la reacción al asesinato de Inés es un componente más en la estructura trágica de *Reinar después de morir*.

Inés se identifica como chivo expiatorio y su mecanismo es el que se aplica en la acción dramática de *Reinar después de morir*. Inés de Castro es un personaje simpático para la audiencia por su carácter apolítico en la relación amorosa con Pedro, por la marginación a la que es sometida en la corte al no ser de sangre real y por el aislamiento fuera del palacio y cualquier espacio urbano, que aparecen como lugares cargados de intriga. Esta percepción no está en correspondencia con su papel central en la vida de la corte y en el futuro de la corona. La ejecución a manos de los consejeros es la solución política al conflicto. Una nota curiosa en esta identificación de Inés como chivo expiatorio está en su propio nombre latino: *Agnes* < *agneau*, cordero, animal que como el cabrito era también objeto de sacrificio. Mujer, sola y extranjera son características que definen de forma idónea a Inés para entrar en la categoría de chivo expiatorio.

La fase de mimesis del mecanismo del chivo expiatorio se da en *Reinar después de morir* por la indiferenciación entre los privados e Inés, pues se igualan en influencia o cercanía al príncipe, al poder. En este deseo de distanciarse de Inés, los privados acuden al rey para que acabe con el verso suelto del poema. La noble gallega forma parte de la composición, pero no tiene rima. No está en el *stablishment* político, ni está perfectamente acogida en el seno familiar de Pedro. Inés es un verso suelto, no está ligada al sistema regular de rima, no encaja dentro de la convención de los hábitos cortesanos. Es la elección perfecta para ser víctima porque no se va a defender y porque no hay riesgo de venganza posterior, pues no pertenece ya a un grupo consolidado (sus jóvenes hijos serán, si acaso, una amenaza a medio plazo). Se trata de un claro acto violento que cierra una sucesión. Detrás de él no se espera que venga ninguno más. Más adelante veremos que esto deja de ser así a raíz del cambio de perspectiva del mito en Luis Vélez de Guevara.

La transferencia de la culpa a Inés justifica su sacrificio y abre la puerta a la esperanza de una solución al conflicto. Mientras se retrase la decisión, el malestar generalizado irá en aumento. En esta fase de castigo a la víctima se pretende acabar con la tensión interna generada en el seno de la corte y afianzar la uniformidad social y nacional que definen la identidad de Portugal.

EGAS. Señor, aunque del rigor
que queréis ejecutar
parezca que en nuestro afecto
haya alguna voluntad,
sabe Dios que con el alma
la quisiéramos librar.
Pero todo el reino pide
su vida, y es fuerza dar,
por quitar inconvenientes,
a doña Inés...

REY. ¡Ea, callad!
¡Válgame Dios trino y uno!,
¿que así se ha de sosegar
el reino? A fe de quien soy,
que quisiera más dejar
la dilatada corona
que tengo de Portugal
que no ejecutar severo
en Inés tal crüeldad.
Llamad, pues, a doña Inés.

COELLO. Puesta en el balcón está
haciendo labor.

REY. Coello,
¿visteis tan grande beldad?
¿Que he de tratar con rigor
a quien toda la piedad
quisiera mostrar?

ALVAR. Señor,
si severo no os mostráis,
peligra vuestra corona.
(*Reinar después de morir*, vv. 1904-1930)

Otro de los motivos aducidos es la conservación del sistema político. Inés se interpone en la unión de Pedro y Blanca. La infanta acusa a Inés de separarle del príncipe, pero anuncia a Inés que cuando su prometido salga de la cárcel se casará:

INFANTA. Que a Santarén,
como sabréis, fue preso,
y saldrá para que así,

en un dichoso himeneo,
 junte dos almas que vos
 habéis dividido.

(*Reinar después de morir*, vv. 1393-1398).

La muerte de Inés acabaría con el problema para el matrimonio entre el príncipe Pedro y Blanca, evitaría el conflicto con el reino de Navarra y castigaría la libertad que se tomó el príncipe para casarse en secreto sin contar con el parecer del poder establecido y sin tener en consideración presuntamente el bien del Estado. Se podría pensar que Inés muere simplemente por ser extranjera o no ser infanta, sin embargo, esto haría perder de vista la delicada situación en la que quedarían los consejeros si los príncipes pudieran elegir lo que personalmente les convenga. Los privados necesitan imponer la razón de Estado aunque sea bajo el disfraz del bien común.

ALVAR. Señor, si ya todo el reino
 espera con alegría
 este feliz casamiento,
 será grande inconveniente,
 —así, gran señor, lo entiendo—,
 que no llegue a ejecutarse,
 y así, fuera buen acuerdo
 apartar a doña Inés
 de Portugal.

REY. ¿Cómo puedo
 si está casada?

ALVAR. Señor,
 cuando aqueste impedimento,
 que es el mayor, no se pueda
 remediar.

REY. Dadme consejo.

ALVAR. Me parece que la vida
 de Inés...

REY. ¿Qué decís?

ALVAR. Entiendo...

REY. Declaraos. ¿Por qué teméis?
 ¡Acabad!

ALVAR. Tengo por cierto
 que peligrará.

Decíamos más arriba que lo esperable es que con ese sacrificio acabase la violencia. Sin embargo, en *Reinar después de morir*, justo después de la muerte de Inés, se produce un acto que tiene muchas trazas de venganza, pues no está sustentado en ningún acto colectivo de justicia a pesar de ser una orden del recién coronado rey.

NUÑO. Ya a Alvar González y Coello
presos trajeron, señor.
PRÍNCIPE. Mostrar quiero mi rigor
en los dos. ¡Ay, ángel bello,
quisiera poder hacello
en estos dos inhumanos,
matándolos con mis manos
sin que mi piedad inciten!
¡Por las espaldas les quiten
los corazones villanos!
¡Y para mayor tormento,
procuren, si puede ser,
que los dos puedan ver
antes que les falte aliento!
¡Y luego, para escarmiento,
con dos crüeles arpones,
entre horror y confusiones,
queden mil pedazos hechos!
(*Reinar después de morir*, vv. 2372-2388).

Y más adelante el Condestable anuncia:

Murieron los dos, a quien
espalda y pecho hice abrir.
(*Reinar después de morir*, vv. 2463-2464).

Esta venganza tiene su explicación en que «todas las instituciones post-rituales son generadas, por lo visto, en virtud de estas expulsiones de segunda generación que expulsan al anterior agente de expulsión» [Girard, 1997: 175]. De esta manera se produce una purificación ritual, que sería en el plano antropológico lo que Aristóteles atribuía a la catarsis en su *Poética*. Esta catarsis-expulsión que satisface al público y devuelve la paz social es lo que persigue el ritual [Llano, 2004: 118-119]. Y así se entiende que para Girard [2002b: 109]:

Aunque las representaciones teatrales están igualmente enraizadas en la violencia colectiva y constituyen una especie de ritos, en ellas los aspectos violentos están mucho más atenuados que en los sacrificios animales, y, por otra parte, resultan más ricas desde el punto de vista cultural, puesto que, al menos de forma indirecta, son siempre meditaciones sobre el origen de lo religioso y de la cultura en su totalidad, así como fuentes potenciales del saber.

El rito político del chivo expiatorio trata de reproducir el sacrificio original que constituyó una comunidad. En el caso de Inés de Castro, el rito de su inmolación se convierte en el mito de la razón de Estado. A medida que se consolida en el tiempo el mecanismo del chivo expiatorio deja de ser algo instintivo para convertirse en algo ritual. En la edad moderna se da una transformación del mecanismo de chivo expiatorio en razón de Estado para salvar el sistema político que da cierta estabilidad.

Sito Alba [1977: 190 y 196-198] justifica la adscripción de Inés de Castro como mito en *Reinar después de morir* a partir de la identificación de una serie de signos. En primer lugar, los signos de situación hacen que los oyentes se interesen por lo que cuenta un narrador. Y así vemos cómo Luis Vélez introduce romances que recuerdan la forma de transmisión oral propia de los juglares. En segundo lugar, por los signos metalingüísticos, el narrador expresa que va a contar un mito. En Vélez esto se da en las referencias a la tradición anterior, por ejemplo a la *Nise lastimosa y Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez:

Esta es la Inés laureada,
con que el poeta da fin
a su tragedia, en quien pudo
reinar después de morir.
(*Reinar después de morir*, vv. 2459-2462)

Además, el propio Vélez de Guevara se nos muestra, a través de los «poetas» que le precedieron en la dramatización del mito, como continuador en la transmisión del relato. Pone en escena hechos históricos que el público ya conoce, por eso Álvarez Sellers [1999: 174], tras el repaso de la evolución literaria de Inés de Castro, llega a la siguiente conclusión respecto a la pieza de Luis Vélez:

Como muchas otras tragedias de la época, *Reinar después de morir* se basaba en hechos reales conocidos por el público, con lo que el interés de la intriga se centraba no en qué iba a suceder sino en cómo se llegaría al desenlace ya sabido.

Y, en tercer lugar, Luis Vélez introduce en *Reinar después de morir* signos textuales persistentes: recuerdos a lo largo de la dramatización de que se les está representando una historia ya conocida. Por ejemplo, al comienzo de la tragedia unos músicos cantan temas alusivos al núcleo argumental de la obra:

Pastores de Manzanares
yo me muero por Inés,
cortesana en el aseo,
labradora en guardar fe.
(*Reinar después de morir*, vv. 15-18)

Intención que subraya el príncipe:

Parece que a mi cuidado
esa letra quiso hacer,
lisonjeándome el alma,
eterna en mi pecho a Inés.
Volved, volved por mi vida,
a repetir otra vez
aquesta letra; cantad,
que me ha parecido bien.
(*Reinar después de morir*, vv. 19-26)

Y continúa el príncipe haciéndose eco de lo ya conocido, celebrado y cantado por el romance:

Pues los pastores publican
que tanta hermosura ven
en la deidad de mi amante,
con causa justa diré
que en perderme fui dichoso
en tan soberano bien.
[...]
a voces confesaré,
diciendo con toda el alma,
a los que amantes me vean:
«Pastores de Manzanares,
yo me muero por Inés,

cortesana en el aseo,
labradora en guardar fe». *(Reinar después de morir, vv. 31-36 y 54-60)*

En cuarto lugar, *Reinar después de morir* se adscribe al mito por el uso de signos habituales recurrentes como la distribución en secuencias o las marcas de un antes y un después. Por ejemplo, el tiempo narrativo de la historia de Pedro e Inés de Castro puede dividirse en dos momentos contrapuestos y compensadores: el «antes» de la ejecución de la enamorada y el «después» de la misma.

La originalidad de Vélez se da por el cambio en el mito del chivo expiatorio como necesario para la conservación del Estado. Esta forma de relato se explica por la corriente de pensamiento antimachiavélica que se da en España después del Concilio de Trento. Por el tratamiento que hace Luis Vélez del mito de Inés de Castro y por las diferencias que vemos con Lope, en *Reinar después de morir* quiere acabarse con el rito de la política regida por la razón de Estado. No quiere recordarse a Inés como bienhechora de la comunidad por haber sido asesinada. Se pretende un cambio en el modo de hacer política. Se pretende acabar con la razón de Estado como medida preventiva.

Lo curioso del caso de *Reinar después de morir* es que convierte a Inés en una heroína, por lo que su muerte no consigue en la representación teatral lo que supuestamente buscaría en su realización histórica: la unidad nacional. El deseo de volver a traer a escena el sacrificio de Inés de Castro en el siglo XVII y en España transforma a Inés de chivo expiatorio en palanca de cambio. El final de la obra de Luis Vélez de Guevara no es reconciliatorio, es admonitorio. Se recupera el orden social y político, pero está herido, no totalmente restablecido. En varias ocasiones se habla de que sirva de «ejemplo» lo dramatizado para escarmiento futuro:

INÉS. Mis hijos y yo, señor,
con tiernas exclamaciones,
huérfanos, y sin abrigo,
daremos ejemplo al orbe
de los peligros que pasa
y a cuantas penas se expone
quien, sin ver inconvenientes,
se casa loca de amores.
(Reinar después de morir, vv. 1626-1633)

Por tanto, de la misma manera que decimos que el mito de don Juan sufrió un giro con José Zorrilla, el mito de Inés de Castro ha sido transformado con Ferreira y Luis Vélez. El rito puede ser el mismo —sacrificio del chivo expiatorio—, pero el mito ha cambiado, porque el relato es distinto: no se utiliza para justificar la razón de Estado sino para cuestionarla.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [1999]: «Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António de Ferreira a Luis Vélez de Guevara», en Patrizia Botta (ed.), *Inés de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo, pp. 55–174.
- AUBRUN, Charles V. [1965]: «*Régner après la mort* de Vélez de Guevara et *La reine morte* de Montherlant», en Jean Jacquot (ed.), *Le Théâtre tragique*, París, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2ª ed., pp. 191-197.
- BOLAÑOS, Piedad [2006]: «Estudio introductorio», en C. George Peale y William R. Manson (eds.), *El rey naciendo mujer*, de Luis Vélez de Guevara, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, pp. 13-30.
- CORNIL, Suzanne [1952]: *Inés de Castro, Contribution d'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes de l'histoire à la légende et de la légende à la littérature*, Bruselas, Palais des Académies.
- GIRARD, René [1997]: *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa.
- [2002a]: *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama.
- [2002b]: *Veo a Satán caer como el relámpago*, Barcelona, Anagrama.
- LLANO, Alejandro [2004]: *Deseo, violencia, sacrificio. El secreto del mito según René Girard*, Pamplona, EUNSA.
- LORENZO, Javier [2009]: «Chivo expiatorio, nación y comedia en *Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, tomo 61, nº 1, pp. 25-34.
- MACCURDY, Raymond R. [1971]: *Spanish Drama of the Golden Age: Twelve Plays*, New York, Appleton-Century-Crofts, Educational Division.
- MCKENDRICK, Melveena [2000]: *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. London, Tamesis.
- MORENO FERNÁNDEZ, Agustín [2013]: «Descripción y fases del mecanismo del chivo expiatorio en la teoría mimética de René Girard», *Endoxa. Series filosóficas*, nº 32, pp. 191-206.

- PARKER, Alexander A. [1976]: «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, vol. I, pp. 329-357.
- PEALE, C. George, y Héctor URZÁIZ TORTAJADA [2003]: «Vélez de Guevara», *Historia del Teatro Español*, I, Madrid, Gredos, pp. 929-959.
- PETRO DEL BARRIO, Antonia [2006]: *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ROCA BAREA, María Elvira [2019]: *Fracasología. España y sus élites: de los afrancesados a nuestros días*, Madrid, Espasa.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco [1991]: *Fiesta, comedia y tragedia (sobre los orígenes del teatro griego)*, Madrid, Castalia.
- SITO ALBA, Manuel [1977]: «Notas metodológicas sobre la leyenda de Pedro e Inés de Castro», *Arbor*, 383, pp. 185-198.
- SZULIM, Lukasz R. [2009]: «Leyenda e historia en el teatro de Luis Vélez de Guevara», en Karolina Kumor (ed.), *De Cervantes a Calderón: Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Kazimierz Sabik*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, pp. 181-201.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de [2018]: *Comedia famosa de Las paces de los reyes y judía de Toledo*, Rosa Durá Celma (ed. digital), Artelope. Consultada el 12.06.2020 en http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0786_LasPacesDeLosReyesYJudiaDeToledo
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: *Reinar después de morir*, edición digital Daniel Fernández Rodríguez, basada en la edición de C. George Peale, a partir del texto incluido en la base de datos Canon 60-TC/12, digitalizado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, consultada el 12.06.2020 en https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0586_ReinarDespuesDeMorir.php
- ZAMBRANO, María [1993]: *El hombre y lo divino*, México, FCE.