

ECOS DE LA BATALLA DE ALJUBARROTA EN EL TEATRO ÁUREO: DOS DRAMAS HISTÓRICOS DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y TIRSO DE MOLINA*

Renata Londero

Università degli Studi di Udine, Italia

renata.londero@uniud.it

<https://orcid.org/0000-0003-3151-5931>

En el marco de la larguísima y compleja Guerra de los Cien Años (1337-1453), la batalla de Aljubarrota –que tuvo lugar el 14 de agosto de 1385 cerca de la ciudad portuguesa de Alcobaca– provocó una serie de consecuencias geopolíticas (y no solo) de decisivo calado en la historia de las relaciones entre Castilla y Portugal. Como es sabido, ante todo, la tremenda derrota sufrida por Juan I Trastámara (1379-1390) –a la cabeza de un ejército mucho más numeroso que el de sus enemigos anglo-portugueses, pero bien inferior desde el punto de vista estratégico (Suárez Fernández 1985: 43; Olivera Serrano 2009; Sáez Abad 2011; Rey Vicente 2021: 38-40; Dias/Nisa: 2025)– desbarató el proyecto del monarca castellano de hacerse con la corona lusa. Un proyecto que Juan I había concebido ya antes de 1383, cuando contrajo matrimonio con Beatriz de Portugal, única hija de Fernando I el Hermoso, fallecido ese mismo año. En cambio, la sonada victoria portuguesa de Aljubarrota dio pie a la nueva dinastía de Avis, en la persona de João I, hermano natural de Fernando I¹ y aliado del duque inglés Juan de Gante, padre de Catalina de

* Esta publicación es resultado del proyecto de I+D+i «Entorno cortesano y orígenes de la poesía de cancionero: creación, difusión y pervivencias», del que es investigador principal Antonio Chas Aguión, de la Universidad de Vigo (referencia: PID2022-136346NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER, UE.

¹ João, hijo natural del rey Pedro I de la Casa de Borgoña (1357-1367), fue Maestre de la influyente Orden militar de Avis desde 1364, y fue elegido «regente [del reino portugués] el 16 de diciembre de 1383» por una parte de la nobleza, la burguesía y la población (Rey Vicente 2021: 36). Entre la primavera y el verano del año 1384 defendió Lisboa, cercada por Juan I de Castilla, hasta que, en las Cortes de Coim-

Lancaster, quien en 1388 se casaría con Enrique III Trastámara (1390-1406), hijo y sucesor de Juan I de Castilla (Sáez Abad 2011: 51-74; Twomey 2024).

Ahora bien, Aljubarrota supuso el final de una era para los dos países contérminos y en el tablero internacional, por lo que sus huellas en la historiografía no demoraron en manifestarse y permanecieron firmes a lo largo de las centurias siguientes (Adão de Fonseca *et al.* 2020). Esta presencia se puede notar en obras casi contemporáneas a la batalla, como el libro III de las *Chroniques* de Jean Froissart (1389-1391) y la *Crónica del rey Don Juan Primero* de Pero López de Ayala, compuesta entre 1390 y 1407², pero en épocas sucesivas también: la narran, por ejemplo, la *Chronica del Rey Dom João I* de Fernão Lopes, escrita entre 1441 y 1450, pero publicada por primera vez en 1644 (Lisboa: António Álvares), y la *Historia general de España* de Juan de Mariana (Toledo: Pedro Rodríguez, 1601). Sobre esta última en especial volveremos más adelante.

Asimismo, el descalabro bélico en tierra lusa repercutió con fuerza en las letras medievales castellanas, máxime, como se sabe, en la producción poética cancioneril. Uno de los aristócratas que acompañaron a Juan I en la funesta aventura portuguesa de 1385 hasta Aljubarrota, donde murió combatiendo, fue Pero González de Mendoza (c. 1340-1385), miembro de uno de los linajes españoles de más elevada alcurnia. Desde que, en 1367, Enrique II lo nombró mayordomo mayor del infante don Juan, se convirtió en una de las figuras de mayor peso político y militar en la corte de los Trastámara, llegando a encabezar el comité de regencia en Castilla y León, durante la desafortunada expedición lisboeta del rey Juan I, en 1384 (Layna Serrano 1993: I, 52-53; Perea Rodríguez 2009: 63). Además, su hijo primogénito, Diego Hurtado de Mendoza (1367-1404) –que desde 1385 hasta 1389 fue camare-ro mayor del soberano y después almirante de Castilla– fue el padre de una de las plumas más preclaras del siglo xv español, Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana.

Así llegamos, entonces, a la vinculación de Pero González de Mendoza con la literatura de su tiempo. En efecto, Brian Dutton, Vicenç Beltran, Óscar Perea Rodríguez y Andrea Zinato³ lo incluyen entre «los más destacados

bra (marzo de 1385) fue proclamado monarca de Portugal, reforzando definitivamente su poder después de la batalla de Aljubarrota. Reinó hasta 1433.

² La batalla ocupa el capítulo XV del año séptimo del reinado de Juan I en la obra ayalina (López de Ayala 2009: 191 y ss.).

³ En un reciente trabajo, Zinato reconstruye con gran precisión la trayectoria biográfica y artística de Pero González de Mendoza, incidiendo en su participación y muerte en la batalla de Aljubarrota y en la leyenda que esta engendró, y dedica una parte de sus atinadas consideraciones a la reescritura teatral de Vélez en *Si el caballo vos han muerto* (Zinato, en prensa).

poetas» de la primera generación del *Cancionero de Baena*, a la par de Alfonso Álvarez de Villasandino, Macías y Pero Ferruz (Beltran 1988: 14, 99), por la composición de cantigas y decires aún adscritos a la tradición gallego-portuguesa⁴. Esa antigua e importante corriente lírica ligada a Portugal precisamente a raíz del desastre de Aljubarrota cayó en desuso» y la poesía cancioneril castellana de la Edad Media se encaminó por nuevos rumbos⁵.

Dejemos un momento de lado al glorioso Mendoza para dar un gran salto cronológico hacia el Siglo de Oro y sus escenarios. En particular, nos situamos en la segunda y tercera décadas del siglo XVII, que corresponden a los inicios del reinado de Felipe IV y del valimiento del Conde-Duque de Olivares, caracterizados por la expansión territorial en los Países Bajos y el esperanzador reformismo del Conde-Duque, «en la cumbre [del] prestigio» (Elliot 2005; Rivero Rodríguez 2017: 140; Rivero Rodríguez 2023: 67-68 y ss.). No obstante, la fase peor de la monarquía hispánica ya se encontraba en puertas: en 1635 Luis XIII de Francia declararía la guerra a España, entre 1631 y 1640 estallarían rebeliones en Vizcaya y Cataluña y, por lo que concierne a Portugal, los levantamientos de Oporto y Lisboa (1629) y los disturbios en Évora (1637) y en el Alentejo (1634 y 1637) acelerarían el proceso de independización del país, con el término de la turbulenta monarquía dual (1580-1640), que había empezado tras la muerte sin sucesión de Sebastián I de Portugal en la batalla de Alcazarquivir y el reconocimiento de Felipe II en las Cortes de Tomar en 1581 (Alvar Ezquerria 2018).

En este período de convivencia geográfica, política y cultural entre las dos naciones limítrofes –por muy atormentada que fuera–, «la cultura portuguesa estuvo presente en muchas obras [dramáticas] españolas» (Álvarez Sellers 2017: 107). Y justo en el primer tercio del Seiscientos se redactan, se imprimen y suben a las tablas dos piezas donde se hallan referencias explícitas, o por lo menos alusiones a la batalla de Aljubarrota, una mancha vergonzosa de la que el teatro áureo español no quiere acordarse, tan entreverado como está con las mallas del poder ideológico-político. Se trata de la comedia histórico-hagiográfica *Doña Beatriz de Silva*, de Tirso de Molina, y de *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*, una pieza «histórico-legendaria» (Peale 2007a: 34) con elementos del género de privanza (Peale 2004: 151). En algunos testimonios impresos de los siglos XVII y XVIII esta última obra se atribuye a Lope de Vega y a Álvaro Cubillo de

⁴ Cfr. Dutton/González Cuenca (1993: 319-322, poemas 251, 251bis, 251ter, 252 y 252bis).

⁵ Perea Rodríguez (2009: 64-65) afirma al respecto: «En cierto sentido, [la] heroica muerte [de Pedro González de Mendoza] en la batalla de Aljubarrota se corresponde con la casi total desaparición de un modo de componer versos y de una poética que [...] gracias al *Cancionero de Baena* ha llegado a nuestros días».

Aragón⁶, pero hoy en día la crítica aboga con certeza por la autoría de Luis Vélez de Guevara⁷. *Doña Beatriz de Silva* se escribió entre 1617 y 1621⁸ y se publicó en la *Cuarta parte* de las comedias del mercedario (Madrid: María de Quiñones, 1635), mientras que Vélez compuso la suya «entre 1617 y 1631» (González Martínez 2007: 19), o bien en 1627, como ha supuesto recientemente José Enrique López Martínez⁹. *Si el caballo vos han muerto*, además, tuvo una buena acogida escénica, puesto que se representó tanto en palacios madrileños –con seguridad en 1632 (15 de enero), en 1680 (21 de enero) y en 1692 (9 de octubre)– como en la Casa de la Olivera de Valencia, en el verano de 1645¹⁰.

En realidad, la acción de *Doña Beatriz de Silva* se coloca en una época posterior a la de Juan I, o sea durante el reinado de Juan II (1406-1454) e Isabel de Portugal, y versa sobre un episodio de la santificación de Beatriz de Silva, hermosa doncella de la reina, que fundó la orden concepcionista franciscana en 1491 (Londero 2024: 71). Gabriel Téllez no se substraе a la adulación de la monarquía coeva, mostrando a la reina extranjera bajo una luz negativa: Isabel es una mujer tan esclava de sus celos por el rey –prendado de la belleza de Beatriz–, que llega a intentar asesinar a su adversaria amorosa, sin lograrlo, puesto que la Virgen interviene para rescatar a la joven. Por otra parte, la pieza tirsiana no contiene solo secuencias sobrenaturales, como solía suceder en las comedias de santos, sino que también está sembrada de anacronismos, típicos del género histórico.

En cambio, Tirso respeta perfectamente la verdad factual en dos alusiones, fugaces pero relevantes, a la batalla de Aljubarrota. En la primera jornada se introduce al caballero don Pedro Pereira, personaje ficticio que Tirso imagina

⁶ Con certidumbre la paternidad cubillesca se debió a la confusión entre la primera parte del título, *Si el caballo vos han muerto*, y el de la comedia atribuida al dramaturgo almagreño, *Entre los sueltos caballos*. Todos los avatares y pormenores ecdóticos relacionados con la tradición textual de *Si el caballo vos han muerto*, y *blasón de los Mendozas*, se pueden rastrear en Profeti/Zancanari (1983: 141-145).

⁷ Cfr. el estudio estilométrico de la pieza en portal web de TEXORO, *Textos del Siglo de Oro* <<http://etso.es/informes/analisis-estilometrico-si-el-caballo-vos-han-muerto>> (TEXORO 2022) [consulta: 30/05/2024].

⁸ Cfr. Tudela (1999: 836-838).

⁹ López Martínez ha detectado en la intriga una posible referencia a «los contratos de financiación establecidos por el gobierno de Felipe IV en el verano de 1627 con importantes asentistas conversos de origen portugués, lo que generó una amplísima campaña de rechazo y difamación contra el rey y Olivares» (López Martínez 2021: 244, nota 43).

¹⁰ El 15 de enero de 1632 la compañía de Alonso de Olmedo y Tofiño realizó una puesta en escena en un palacio particular de Madrid. En cambio, en el Alcázar madrileño se dieron las representaciones de 1680, por la compañía de Manuel Vallejo “el Mozo”, y de 1692, por la compañía de Agustín Manuel de Castilla. Finalmente, en la temporada «desde el 2 de junio hasta el 6 de agosto» de 1645 es muy probable que la compañía de Pedro Manuel de Castilla “Mudarra” escenificara la obra en el corral valenciano. Cfr. Vega García-Luengos en <http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara> y CATCOM: Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700) [consulta: 27/05/2024].

ser nieto de una famosa figura histórica, Nuno Álvares Pereira (1360-1431), fervoroso partidario de João I de Avis y comandante de las victoriosas huestes lusas en Aljubarrota. Al presentarse al noble castellano don Pedro Téllez Girón, Pedro Pereira luce su descendencia del héroe nacional portugués, con estas palabras: «Soy nieto del que os dio en Aljubarrota / [...] / noticia de la sangre de Pereira» (I, vv. 265 y 267). A su provocación, Girón responde con una tajante defensa del honor militar castellano: «Castilla tantas veces ha vencido / a Portugal desde su rey primero / que la memoria dellas ha perdido» (I, vv. 277-279)¹¹. La otra referencia aparece más adelante, cuando Juan II se prepara a acoger en Badajoz a la infanta Isabel, procedente de Lisboa. Al hablar de ella con don Enrique, infante de Aragón, el rey menciona la «bastardía» de João I, abuelo de la futura reina, y por lo tanto pone en tela de juicio la licitud del gobierno de este: «La infanta doña Isabel es, / [...] / nieta ilustre del de Avis, / rey de Portugal, de aquel / que en Aljubarrota un día / a Castilla destrozó / y con su esfuerzo borró / manchas de su bastardía» (I, vv. 720, 722-727)¹².

Mientras que la ambientación y, sobre todo, las *dramatis personae* de *Doña Beatriz de Silva* se reparten entre Portugal y Castilla, aunque siempre desde una óptica pro-castellana, *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas* hace hincapié totalmente en lo castellano, centrándose en los ejes temáticos de la dramaturgia veleceña. Como es sabido, el comediógrafo ecijano «nunca estuvo lejos de los núcleos del poder» (Peale 2007a: 12) y su biografía «se define por los servicios literarios a algunos de los grandes señores» de su tiempo¹³ (Vega García-Luengos 2010: II, 580-581), pero también incluye seis años de participación en campañas militares en Italia y en el Mediterráneo, a principios del Seiscientos (Vega García-Luengos 2010: II, 580). Por consiguiente, en su repertorio teatral priman no solo los enredos épico-históricos (Crivellari 2012: 17), los «ámbitos del poder» monárquico o señorial (Vega García-Luengos 2005: 51) y las subtramas genealógicas, sino también «las secuencias bélicas de cierta complejidad escénica» (López Martínez 2021: 233)¹⁴.

Todos estos ingredientes conforman el andamiaje argumental de *Si el caballo vos han muerto*, a los cuales se añade otro rasgo privativo de Vélez. Me

¹¹ Téllez (1999: 881-882).

¹² Téllez (1999: 899).

¹³ Vélez estuvo al servicio no solo de Felipe III y Felipe IV (del que fue ujier de cámara de 1625 a 1642), sino también de importantes aristócratas de la corte, como Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña y segundo hijo del Duque de Lerma, y Juan Téllez de Girón, marqués de Peñafiel.

¹⁴ Cfr. también Peale (2007b).

refiero a la abundante presencia de retazos intertextuales entresacados del Romancero viejo o nuevo (Crivellari 2008), que en el caso de esta comedia se enfatiza y enriquece aún más gracias a una modalidad lingüística significativa, es decir la elección de la «fabla antigua», que mimetiza el castellano medieval. Como explica López Martínez (2021: 244), a este peculiar subgénero dramático, característico de su teatro, Vélez retorna por última vez precisamente en el texto que nos ocupa.

La reelaboración del modelo romancístico adquiere aquí una intensidad y una amplitud excepcionales, extendiéndose tanto al propio título de la pieza como a la intriga y a los personajes¹⁵. Efectivamente, el romance noticiero nuevo titulado «Si el caballo vos han muerto» primero salió en la parte octava de las *Flores del Parnaso*, recopilada por Luis de Medina (Toledo: Pedro Rodríguez, 1596), y después pasó al *Romancero general* de 1604: esta última fue la versión recogida por el astigitano. En el romance, Pero González de Mendoza, perfecto vasallo, se dirige en primera persona a Juan I mientras en Aljubarrota arrecia la contienda a favor de los portugueses, haciendo gala de su lealtad y nobleza caballeresca cuando le dona su corcel al rey en peligro y le instruye para que aprenda a cabalgarlo (Kaufmant 2018: 121); luego le encomienda a su hijo Diagote y se va «a morir lidiando» (*Romancero general* 1947: I, 462, último verso)¹⁶.

Como se decía arriba, el renombre que acompañó la vida y la muerte de este aristócrata poeta atravesó los siglos, tanto que todavía en 1622 Alonso López de Haro, en su *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España* (Madrid: Luis Sánchez) —«el de mayor difusión en los siglos XVII y XVIII» (Beltran 1988: 99)—, lo describía como un hombre «dotado de muchas excelencias y virtudes, de cuya fama y gloria están llenas las historias destos Reinos» (López de Haro 1622: libro IV, cap. XIII, 241). En consecuencia, un dramaturgo como Vélez de Guevara, muy dado a mezclar la historia con el mito (Peale 1996), escoge como hipotexto principal la imaginativa versión romanceril del fallecimiento de don Pero. Desde luego, el episodio de la salvación de Juan I por el sacrificio de su súbdito ejemplar «no aparece mencionado en ninguna crónica sobre el rey ni sobre la batalla» (González Martínez 2007: 16), desde la *Crónica del rey Don Juan Primero* de López de Ayala¹⁷

¹⁵ «[...] l'influenza del *romance* non è circoscritta ad alcuni momenti all'interno della trama, ma permea di fatto l'intero testo teatrale, ripercuotendosi sull'andamento dell'intreccio.» (Crivellari 2008: 190).

¹⁶ El texto también está reproducido en Crivellari (2012: 202).

¹⁷ He aquí el escueto relato ayalino: en Aljubarrota murió «Pedro González de Mendoza, Mayordomo mayor del Rey» (año séptimo, cap. XV). Cfr. López de Ayala (2009: 236).

hasta la *Historia general de España* del padre Mariana, la fuente historiográfica nacional más usada por los comediógrafos áureos.

De ahí que el protagonista de la pieza sea, sin lugar a duda, Pero González. En efecto, su presencia escénica es notable y constante, y sus conversaciones con el rey, marcadas por un profundo sentimiento de respeto y amistad, comentan las etapas fundamentales de la acción, que básicamente consisten en la preparación al conflicto contra los portugueses en las jornadas primera y segunda, y en el desarrollo de la batalla en la parte final del tercer acto (III, vv. 1969-2480). Desde el principio (I, vv. 619-721), Pero demuestra su coraje y fidelidad hacia el monarca, en palabras henchidas de ironía dramática, como cuando le asegura que lo servirá «fasta dejar el pellejo» (I, v. 634; Vélez de Guevara 2007: 72)¹⁸ o que guarda su intrepidez «para otra empresa mayor» (I, v. 704, 74). Otro momento de gran relevancia es el coloquio entre los dos personajes en el cierre del acto II (vv. 1477-1572), donde, por boca del soberano y su plenipotenciario, Vélez expone el problema dinástico que involucró a Juan I Trastámara, Beatriz de Portugal y João, Maestre de Avis, una vez muerto Fernando I. Cuando su señor le pide que le aconseje «[...] con qué traza / pueda tomar posesión / del reino [portugués] con mis mesnadas» (vv. 1522-1524, 102), Pero le contesta, en línea con lo que realmente aconteció:

non vos cale, el señor Rey,
sinon facer una entrada
de vuestas güestes guarnida
por Badajoz a la raya
de Portugal, [...]
(II, vv. 1535-1539, 102).

Es probable que Juan escuche a Pero en esta ocasión, si bien el texto no lo explicita, puesto que una acotación dice: «*Duérmese el rey*» (II, acot. 1547, 102). En cambio, con certeza lo desoirá más adelante, en medio de la pugna. En vez de esperar el amanecer —como le sugiere Pero («Mejor será que dejes / llegar el día [...]») (II, vv. 2078-2079, 120)—, para arremeter contra los enemigos, desalojándoles del lugar inaccesible donde los acechan, porque, además, los soldados y los caballos castellanos están cansados (III, vv. 2072-2079, 120), el rey da crédito al joven y temerario Diagote, quien lo insta para que ataque sin tardanza («Non atendamos más [...]», III, v. 2143, 122). Así

¹⁸ De ahora en adelante, todas las citas de las páginas están extraídas de la edición de la comedia a cargo de C. George Peale y William R. Manson (2007).

fue ese 14 de agosto de 1385 y la decisión le resultó fatal al ejército castellano, como refieren los historiadores. Juan de Mariana, por ejemplo, señala la fatiga de los combatientes y critica tanto su incómoda posición inicial en el campo de batalla como el asalto imprudente y prematuro contra los anglosusos (Mariana 1601: t. II, libro XVIII, cap. IX: 164-168).

No obstante, el clímax de la pieza se alcanza en el último diálogo de Pero González con Juan I, incrustado en las fases más encarnizadas y conclusivas de la lucha, y rematado por la reproducción casi literal del romance, en los vv. 2245-2292 (Vélez de Guevara 2007: 125-126). La última aparición del adalid no puede sonar más icónica: la infanta Leonor, hermana del rey, cuenta que «traen cinco o seis infanzones / un home armado e sangriento / sobre un portugués trotón» (III, vv. 2369-2371, 129). Se trata, por supuesto, del cadáver de Pero González, como resalta la acotación siguiente («*Salen por el patio SOLDADOS, MARTÍN, MELENDO y DIAGOTE, que trae del diestro un caballo en que viene GONZÁLEZ muerto*», III, acot. v. 2375, 130) y como confirma el solemne discurso de Diagote, quien celebra las altas dotes de su padre y promete que lo transportará a Burgos para darle una digna sepultura (III, vv. 2375-2444)¹⁹. Mientras acompaña al cuerpo de Pero montado a caballo –comparándole con nada menos que el Cid muerto encima de Babieca²⁰–, Diagote pone de relieve la noble y virtuosa relación que se ha instaurado entre el monarca, Pero y él mismo (Kaufmant 2018: 123 y 286).

Con todo, el protagonismo de Pero González –heredado de su imagen romancística– ensombrece un poco la figura del rey, tanto que este brilla con luz refleja, por así decirlo. De hecho, lo positivo de su carácter estriba en los sentimientos de aprecio, confianza y afecto que Juan I expresa al óptimo lugarteniente, mientras que en otras circunstancias el rey se comporta de manera mucho menos ejemplar. Amén de desatender las sugerencias de Pero en Aljubarrota, como hemos visto, tampoco presta atención al fantasma de su padre, quien en el segundo acto se le aparece durante un sueño agorero antes de la batalla, amonestándole para que deje a «la judía / que ciegamente idolatras» (II, vv. 1633-1634, 106), si no quiere perderse «en la primera batalla / que te espera si prosigues / en este intento [...]» (vv. 1646-1648, 106). La mujer judía mencionada por el difunto Enrique II es Micol, la preciosa muchacha –hija de Jacob, tesorero del rey– que protagoniza la trama secundaria de tema amoroso: de ella se prendan no solo el monarca, sino también Diagote y el infanzón Melendo, suscitando los celos y el odio de la infanta, a su

¹⁹ En la realidad histórica, al contrario, «los portugueses depositaron el cadáver del caballero fiel en el monasterio de Batalha, que erigieron en memoria de su triunfo» (Suárez Fernández 1985: 43).

²⁰ «E posándole fijado, / como al Cid, somo ese bruto» (III, vv. 2423-2424, 131).

vez enamorada de Diagote. Por otro lado, no sorprende que el personaje de la hebrea –en puridad, bella y virtuosa– se introduzca como elemento sacrílego, rompedor de equilibrios sentimentales, religiosos y políticos, aunque (como era de esperar) esta desaparece a mediados de la tercera jornada (v. 1930), en vísperas de la batalla, tras cuyo trágico desenlace Juan I desposa a Diagote con la infanta, restableciendo la armonía contrarreformista anteriormente trastocada. Asimismo, recordemos que a caballo de los años veinte y treinta del siglo XVII, o sea durante la redacción de *Si el caballo vos han muerto*, a Felipe IV y al Conde-Duque se les «acusó de favorecer el judaísmo en España a cambio de prebendas económicas» procedentes de proveedores conversos (López Martínez 2021: 244, nota 43)²¹. El tema, bien candente, debió, pues, de transferirse a la intriga de la obra, acorde con esa ley del solapamiento entre el presente y el pasado por la que se rigen las piezas historiales del Siglo de Oro. A tal respecto, agrego una curiosidad final: entre los poemas de Pero González de Mendoza insertados en el *Cancionero de Baena* hay unas coplas que se dedican a una judía, culpable de hacer extraviar a su enamorado con sus artes eróticas²².

El primer encuentro del soberano con Micol se debe a un caballo, el animal que recorre todo el enredo con su cambiante simbología, a la zaga del romance (Crivellari 2008: 203-204; Kaufmant 2018: 121-125, 216-222, 235-236, 388 y ss., 418-419, 466-467). En la segunda jornada (vv. 1231-1300), la joven hebrea salva la vida de Juan I, montado en un corcel desbocado, antes de que se despeñe en un barranco, y su deslumbrante belleza despierta en él una ardiente (y escandalosa) pasión. El caballo enloquecido al que Micol describe simboliza, pues, el deseo desaforado y equivocado que el monarca siente por ella (Kaufmant 2018: 467):

Por esta ladera abajo
viene despeñando fiero
un caballo a un caballero
que ha tomado por atajo
para el monte el precipicio
de este ribazo pelado,
que el bruto se ha desbocado
con el fogoso ejercicio,
y sin el timón del freno,
por los alacranes roto,

²¹ Cfr. la nota 9.

²² Es el poema 252bis (Dutton/González Cuenca 1993: 322).

el más seguro piloto
rige un rayo, doma un trueno.
(vv. 1231-1242)

Dos veces más el caballo representa la bravura y la naturaleza salvaje: en la secuencia de apertura del texto y al principio del acto segundo. En primer lugar, el corcel andaluz que Juan I ha donado a Pero González como premio por su fidelidad y valentía (I, vv. 34-35) arroja al suelo a Diagote (vv. 73-75), quien explica a su padre (vv. 91-186) cómo ha intentado domar al «bruto veloz» (v. 92, 54), tan rauda como «trueno, viento y rayo» (v. 137, 56). En el segundo caso, la metáfora hípica se asocia a los impetuosos Melendo y Diagote, mientras mantienen un duelo para disputarse los favores de Micol. Así los retrata don Pero, asistiendo al enfrentamiento: «Es un trotón andaluz / cada cual, un tigre fiero, / un toro, un jabalí, empero» (II, vv. 1011-1013, 84).

Bien es verdad, sin embargo, que el significado primario del caballo en la pieza de Vélez remite al fuerte vínculo de lo ecuestre con la nobleza feudal y sus actividades distintivas, es decir la caza y la guerra²³. Por lo tanto, el regalo inicial del trotón andaluz a Pero González por parte del soberano, y la restitución final de este al rey por el mismo noble, sellan un pacto de sangre²⁴ que forma parte de un ritual de vasallaje, recalcado y enaltecido tanto en el romance de origen como en su re-escritura teatral, donde el ecijano añora la época dorada de la caballería antigua. A mi parecer, a esta indudable conexión Vélez une dos componentes más, de talante político y dramático: pienso en la superioridad del caballo andaluz, emblema de lo español (Kaufmant 2018: 57 y ss.), con respecto al de otros países —en este caso, Portugal— y en el valor espectacular que cobra la intervención del animal en las escenas bélicas, tan recurrentes en su corpus. No parece ser por casualidad que el autor se remonte a la biografía de Juan I Trastámara, que falleció de una caída accidental de caballo, como por ejemplo cuenta López de Ayala en su *Crónica*: «el Rey [...] cabalgó en un caballo ruano castellano [...] en medio de la carrera estropezó el caballo, e cayó con el Rey, en manera que le quebró todo por el cuerpo» (año doceno, cap. XX; López de Ayala 2009: 342).

Como colofón, la imagen del caballo domina el desenlace del drama, donde, dirigiéndose al monarca, Diagote pronuncia el planto por la muerte de su padre. Tanto su sacrificio extremo como su póstumo regreso a la patria se relacionan con este animal: «Catad a Pero González / de Mendoza, el que vos

²³ «[...] le cheval est un symbole clef de l'ancienne noblesse chevaleresque» (Kaufmant 2018: 122).

²⁴ Cuando le entrega al padre el caballo que le envía Juan I, Diagote profiere estas palabras elocuentes y agoreras: «Con sangre os obrigáis vos a pagallo, / yo, a eternizar la vuesa con la mía» (I, vv. 191-192, 57).

puso / en su caballo [...]» (III, vv. 2391-2393, 130); «E, posándole fijado, / como al Cid, como ese bruto, / [...] / he fecho jura de dalle / dentro en Castilla sepulcro.» (III, vv. 2423-2424 y 2431-2432, 131). La recompensa regia al impecable hidalgo no tarda en llegar, en el final de la pieza: tras casar a Diagote con su hermana, entregándole a la vez «las villas del Infantado» (III, v. 2453, 132), Juan I dispone que en el escudo de los Mendoza se engasten las efigies de Pero González y su corcel:

y pondréis en vuestro escudo
de aquí adelante el caballo,
y a vuestro padre difunto,
que me le dio, porque finque
para los tiempos futuros
la memoria de tan grande
fazaña. Y aquí fin tuvo
si el caballo vos han muerto,
blasón para luengos lustros
en la casa de Mendoza,
gloria de España y del mundo.
(III, vv. 2470-2480, 132-133).

Al homenajear a la poderosa casa de Mendoza en la persona de uno de sus insignes ancestros, Luis Vélez de Guevara –*laudator temporis acti* e ingenio cortesano– propone un ideal de caballero recio, leal y honrado, en la estela de los grandes héroes medievales, que derrama su sangre y ofrece su vida a favor del rey. En paralelo, en *Doña Beatriz de Silva*, ambientada entre España y Portugal, Tirso de Molina adula indirectamente a Felipe IV, presentando a Isabel de Portugal, reina extranjera, como una mujer intrigante que se deja arrastrar por los desvaríos de los celos. Es evidente, pues, que el mensaje de ambos dramaturgos está dirigido a los gobernantes de su difícil presente, con la finalidad común de defender la identidad nacional y, al mismo tiempo, de reforzar la supremacía real. De hecho, la corona española iba perdiendo cada vez más terreno no solo en el exterior –como en el revoltoso Portugal, en vísperas de su secesión (Cardim 2017: 58 y ss.)–, sino también en la misma corte madrileña, amenazada por conjuras aristocráticas que estallarían pocos años después de la primera representación (1632) de *Si el caballo vos han muerto* y de la publicación del drama tirsiano (1635).

Referencias bibliográficas

- ADÃO DE FONSECA, LUÍS; GOUVEIA MONTEIRO, João y PIMENTA, Maria Cristina (eds.) (2020), *The Aljubarrota Battle and its Contemporary Heritage*. York: Arc Humanities Press.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (2018), *Felipe IV. El Grande*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2017), «Intersecciones culturales entre el teatro español y el teatro portugués del siglo XVII», en Esther Fernández Rodríguez, Alejandro García Reidy y José Miguel Martínez Torrejón (eds.), *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 107-132.
- BELTRAN, Vicenç (1988), *La canción de amor en el Otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU.
- CARDIM, Pedro (2017), *Portugal y la Monarquía hispánica (ca. 1550-ca. 1715)*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- CATCOM, Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700), Teresa Ferrer Valls (coord.). Universidad de Valencia. En línea: <<https://catcom.uv.es/consulta/>> [consulta: 27/05/2024].
- CRIVELLARI, Daniele (2008), *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*. Roma: Carocci.
- CRIVELLARI, Daniele (2012), «Introducción», en Luis Vélez de Guevara, *El privado perseguido*. D. Crivellari (ed.). Lucca: Edizioni il Molo, pp. 11-92.
- DIAS, Paulo M. y NISA, João (coords.) (2025), *Aljubarrota: a batalha que derrotou os castelhanos e mudou o curso da história de Portugal*. Estoril: Desassossego.
- DUTTON, Brian (1990-1991), *El Cancionero castellano del siglo XV (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 7 vols.
- DUTTON, Brian y GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (eds.) (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor.
- ELLIOT, John (2005), *El Conde-Duque de Olivares* [1991]. Teófilo de Lozoya (trad.). Barcelona: Crítica.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo (2007), «Estudio introductorio», en Luis Vélez de Guevara, *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*. George Peale y William R. Manson (eds.), estudios introductorios de Javier J. González Martínez y Valerie F. Endres. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 13-21.

- KAUFMANT, Marie-Eugénie (2018), *Le cheval au théâtre dans l'Espagne du siècle d'or. Fondements idéologiques et mécanismes d'une poétique dans la comedia nueva*. Binges: Éditions Orbis Tertius.
- LAYNA SERRANO, Francisco (1993), *Historia de Guadalajara y sus Mendozas durante los siglos XV y XVI* [1942]. Guadalajara: Aache ediciones, 4 vols.
- LONDERO, Renata (2024), «De la historia al tablado: reinas y damas de la Edad Media castellana en el teatro áureo (de Salucio del Poyo a Tirso)», en Andrea Baldissera, Renata Londero y Marcella Trambaioli (eds.), «*Es la amistad el bien mayor humano*». *Homenaje a Luciana Gentilli*. Madrid: Visor, pp. 57-75.
- LÓPEZ DE AYALA, Pero (2009), *Crónica del rey Don Juan Primero*. Jorge Norberto Ferro (ed.). Buenos Aires: Incipit/SECRIT.
- LÓPEZ DE HARO, Alonso (1622), *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*. Madrid: Luis Sánchez.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2021), «Las comedias “en lenguaje antiguo”: del teatro heroico del siglo XVI a la comedia nueva», *Anuario Lope de Vega. Texto literatura cultura*, 27, pp. 225-254. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.403>
- MARIANA, Juan de (1601), *Historia general de España*. Toledo: Pedro Rodríguez.
- OLIVERA SERRANO, César (2009), «La memoria de Aljubarrota en Castilla», en *VI Jornadas Luso-Espanholas de Estudos Medievais: A Guerra e a Sociedade na Idade Média*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos Medievais, vol. 2, pp. 277-294.
- PEALE, C. George (1996), «Celebración, comprensión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: el caso de Luis Vélez de Guevara», en Piedad Bolaños y Marina Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 27-62.
- PEALE, C. George (2004), «Comienzos, enfoques y constitución de la comedia de privanza en la “Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores”», *Hispanic Review*, 72, pp. 125-156.
- PEALE, C. George (2007a), «Luis Vélez de Guevara, una vida singular del barroco español», en *Écija, ciudad barroca (III). Ciclo de conferencias*. Écija: Ayuntamiento de Écija, pp. 7-56.
- PEALE, C. George (2007b), «Conflagraciones teatrales. Fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Guerra y paz en la comedia española, XXIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, 4-6

- de julio de 2006*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 49-85.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2009), *La época del “Cancionero de Baena”: los Trastámara y sus poetas*. Baena: Ayuntamiento de Baena/Fundación Pública Municipal Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena.
- PROFETI, Maria Grazia y ZANCANARI, Umile Maria (1983), *Per una bibliografia di Álvaro Cubillo de Aragón*. Verona: Università degli Studi di Verona, Istituto di Lingue e Letterature Straniere.
- REY VICENTE, Miguel de (2021), «Aljubarrota: el intento castellano de hacerse con Portugal», *Clío: Revista de historia*, 237, pp. 34-41.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (2017), *El conde duque de Olivares. La búsqueda de la privanza perfecta*. Madrid: Polifemo.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (2023), *Olivares. Reforma y revolución en España (1622-1643)*. Madrid: Arzalia.
- Romancero general (1600, 1604, 1605)* (1947), edición, prólogo e índices de Ángel González Palencia. Madrid: CSIC, 2 vols.
- SÁEZ ABAD, Rubén (2011), *Aljubarrota 1385. Juan I de Castilla y la Guerra de Sucesión de Portugal*. José Daniel Cabrera Peña (ed.). Madrid: Almena Ediciones.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1985), *Historia de España, vol. 7, Los Trastámara y los Reyes Católicos*. Madrid: Gredos.
- TÉLLEZ, Gabriel (Tirso de Molina) (1999), *Doña Beatriz de Silva, Obras completas. Cuarta parte de comedias I*. Ignacio Arellano (coord.), Manuel Tudela (ed.). Madrid/Pamplona: Instituto de Estudios Tirsiianos/GRISO Universidad de Navarra, pp. 869-989.
- TEXORO, *Textos del Siglo de Oro* (2022), Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos (coords.). DOI: <https://doi.org/10.17613/4qnj-tw02> [consulta: 27/05/2024].
- TUDELA, Manuel (1999), «Introducción», en Gabriel Téllez (Tirso de Molina), *Doña Beatriz de Silva, Obras completas. Cuarta parte de comedias I*. Ignacio Arellano (coord.), M. Tudela (ed.). Madrid/Pamplona: Instituto de Estudios Tirsiianos/GRISO Universidad de Navarra, pp. 835-860.
- TWOMEY, Lesley (2024), *Catherine of Lancaster and her Religious Court Poets*. Cham: Palgrave Macmillan.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2005), «Luis Vélez de Guevara: historia y teatro», en Marina Martín Ojeda (ed.), *Écija, ciudad barroca*. Écija: Ayuntamiento de Écija, pp. 49-70.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2010), «Vélez de Guevara, Luis», en *Diccionario filológico de literatura española (Siglo XVII)*. Pablo Jauralde Pou

(dir.), Delia Gavela García y Pedro C. Rojo Alique (eds.). Madrid: Castalia, vol. II, pp. 580-612.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, Portal «Luis Vélez de Guevara». En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara> [consulta: 27/05/2024].

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2007), *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*. George Peale y William R. Manson (eds.), estudios introductorios de Javier J. González Martínez y Valerie F. Endres. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

ZINATO, Andrea (en prensa), «Pero González de Mendoza: el personaje histórico, el poeta y el personaje literario», en *Actas del VII Congresso Internacional do Romanceiro. En homenagem a Giuseppe Di Stefano* (Lisboa, 10-12 de mayo de 2023).

Recibido: 09/09/2025

Aceptado: 27/11/2025



ECOS DE LA BATALLA DE ALJUBARROTA EN EL TEATRO ÁUREO:
DOS DRAMAS HISTÓRICOS DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y TIRSO DE MOLINA

RESUMEN: La terrible derrota castellana por los portugueses en Aljubarrota (1385) dejó escasas huellas en el teatro áureo. Se consideran al respecto *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas* (1625-1630) de Luis Vélez de Guevara y *Doña Beatriz de Silva* (1617-1621) de Tirso de Molina. La obra veleceña reconstruye con detalle la edad de Juan I Trastámara y João I de Avis, ensalzando la Casa de Mendoza, representada por Pero González de Mendoza, militar y poeta ilustre del *Cancionero de Baena*. En los actos I y II se muestra la preparación a la batalla, que se desarrolla en el tercer acto. Se subraya la importancia del caballo, caracterizado por una cambiante simbología. En cambio, la pieza tirsiana solo alude a la época de Juan I, aunque en la jornada I aparece como figura secundaria el caballero ficticio Pedro Pereira, supuesto nieto de Nuno Álvares Pereira, el histórico comandante de las huestes lusas en Aljubarrota.

PALABRAS CLAVE: Juan I de Castilla. Drama histórico áureo. España y Portugal. Casa de Mendoza. Aljubarrota. Luis Vélez de Guevara. Tirso de Molina.

ECHOES OF THE BATTLE OF ALJUBARROTA IN GOLDEN AGE THEATRE:
TWO HISTORICAL DRAMAS BY LUIS VÉLEZ DE GUEVARA AND TIRSO DE MOLINA

ABSTRACT: The terrible Castilian defeat by the Portuguese at Aljubarrota (1385) left little trace in Golden Age drama. Luis Vélez de Guevara's *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas* (1625-1630) and Tirso de Molina's *Doña Beatriz de Silva* (1617-1621) are analyzed in this regard. The play by Vélez reconstructs in detail the age of Juan I Trastámara and João I de Avis, celebrating the House of Mendoza, represented by Pero González de Mendoza, famous military man and poet of the *Cancionero de Baena*. Acts I and II show the preparation for the battle, which takes place in the third act. The importance of the horse, characterised by a changing symbolism, is emphasised. On the contrary, Tirso's comedy only alludes to Juan I's time, although in act I the fictitious knight Pedro Pereira, supposed grandson of Nuno Álvares Pereira—the historical commander of the Portuguese army at Aljubarrota—appears as a secondary character.

KEYWORDS: Juan I of Castile. Spanish Golden Age chronicle plays. Spain and Portugal. House of Mendoza. Aljubarrota. Luis Vélez de Guevara. Tirso de Molina.