

EL REY ÁNGEL EN TIEMPOS DE VALIDO E IMPERIO*

POR

RODOLFO GALDEANO CARRETERO¹

Universitat de Girona

RESUMEN

La obra de Rodrigo de Herrera, *Del cielo viene el buen rey*, y el apócrifo de Calderón de la Barca, *El rey ángel*, muestran la pervivencia y la vitalidad del antiquísimo apólogo conocido como «el emperador soberbio» que durante la primera Edad Moderna también fue la base de otros textos dramáticos en las principales lenguas europeas. A partir de la interpretación de ciertos pasajes bíblicos del Libro de Daniel que ejemplifican el pecado de soberbia contra Dios, las dos piezas teatrales que nos ocupan —a medio camino entre la comedia y el auto confesional— mutaron el sentido del cuento por el modelo de rey ángel. Así, en estas obras, después que el monarca actuase como un soberano soberbio, este nuevo tipo de rey ángel restituía el orden perdido poniendo de manifiesto las contradicciones entre una sociedad confesional y las prácticas burocráticas de la monarquía y el ejercicio del poder absoluto.

PALABRAS CLAVE: rey ángel; emperador soberbio; teatro del Siglo de Oro; confesionalización; Libro de Daniel.

THE ANGEL KING IN TIMES OF VALID AND EMPIRE

ABSTRACT

Rodrigo de Herrera's work, *Del cielo viene el buen rey*, and Calderón de la Barca's apocryphal, *El rey ángel*, show the continuity and vitality of the ancient apologue known as «The Superb Emperor», which during the first Modern Age was also the basis for other dramatic texts in the main European languages. Based on the interpretation of certain biblical passages from The Book of Daniel that exemplify the sin of pride against God, the two pieces that concern us—halfway between comedy and self-confessional—mutated the original meaning of the story into the model of the angel king. This model revealed the contradictions between a confessional society and the bureaucratic practices of the monarchy and the king's exercise of absolute power.

KEY WORDS: angel king; The Superb Emperor; Spanish Golden Age theatre; The Book of Daniel; confessionalization.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Galdeano Carretero, Rodolfo. 2023. «El rey ángel en tiempos de valido e imperio». *Hispania Sacra* LXXV, 151: 179-190. <https://doi.org/10.3989/hs.2023.16>

Recibido/Received 07-02-2022

Aceptado/Accepted 06-06-2022

Decir que las obras mediocres expresan las ideas comunes y vigentes de modo más diáfano y preciso que las elaboraciones geniales, es una obviedad. Y aunque en una literatura tan excepcional como la del Siglo de Oro cuesta desplazar la mirada a producciones alejadas del canon, la ingente cantidad de piezas teatrales del periodo —muchas de ellas todavía por estudiar— representan una muestra especialmente

tangible de la evidencia, sobre todo, porque la dramaturgia aurisecular, tanto la de los textos más conocidos de Calderón de la Barca, Tirso de Molina o Lope de Vega —por citar solo algunos nombres— como la de los más ajenos, se caracteriza, como frecuentemente se ha señalado, por convertir «en materia y forma dramáticas lo que material y formalmente no lo era»². Así, vidas de santos, crónicas, tradiciones, leyendas históricas, asuntos bíblicos, mitológicos, romances, aventuras de libros de caballería, cuentos folklóricos o conocidos *exempla* de tradición medieval conforman los ingredientes primarios de gran parte de estas obras.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PGC 2018-095458-B-100, *Politeia bíblica y religión cívica en la Monarquía Católica (siglos XVI-XIX)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

¹ rodolfogaldeano@ginebro.cat / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2540-4530>

² Ruiz 1979, 128.

De todos estos sustratos temáticos, la pervivencia de los apólogos medievales es especialmente interesante para el historiador, no solo porque guardan estrecha relación con la voluntad contrarreformista de retornar a concepciones teológicas medievales, sino porque los antiguos cuentos, a la luz de la Edad Moderna, entre los meandros de su transmisión, tomaron nuevos rumbos interpretativos. Por su carácter moral y didáctico, muchas de estas historias pertenecen a la literatura conocida como «espejo de príncipes», de manera que en la imagen imitativa para reyes o nobles conservan un fuerte vínculo político; motivo suficiente para entender que, en los renovados entresijos de estas antiguas narraciones, convertidas en piezas teatrales, se encuentra gran parte de la mentalidad política del período.

De conformidad con este interés político en este trabajo atendemos al cuento tradicional del rey soberbio que tiene su origen en el Talmud y también se ha sugerido el Panchatantra, el más antiguo conjunto de cuentos orientales escritos en sánscrito. Es probable que, durante el siglo XIII, a través de traducciones árabes y hebreas, saltara a occidente ya en su forma definitiva. Esto es, como la historia del rey soberbio contra Dios sustituido por un ángel hasta que, después del castigo, el soberano tomara conciencia de su perversa actitud y se redimiera, momento en que ya podía recobrar cetro y reino.³ De este modo puede leerse en las diversas redacciones de los *Gesta romanorum*,⁴ un conjunto de 181 relatos con comentario espiritual para uso de predicadores y aplicación moral o mística que con enorme éxito se expandió por toda Europa durante los siglos XIV y XV, impreso en latín (1489), holandés (1484) y alemán (1489).⁵ Y en otro texto que, entre todas las versiones también nos interesa especialmente, el ejemplo 51 de *El conde Lucanor*, «Lo que contesció a un rey christiano que era muy poderoso et muy soberbioso».⁶

Una historia bien conocida e inveterada, pues, de la cual se distinguen hasta cuarenta y cinco versiones en lenguas europeas.⁷ Sin duda, el ejemplo más difundido fue el capítulo 59 de los *Gesta romanorum* intitulado «sobre la soberbia desmedida y sobre cómo los soberbios llegan a menudo con bastante notoriedad a la humildad más extrema». Esta versión se distingue de la de *El conde Lucanor* porque el pecado de soberbia del emperador Joviniano (con este título figura en el relato) consiste en creerse divino y negar la existencia de Dios; mientras que en el caso del ejemplo 51, la soberbia del monarca se manifiesta en grado sumo cuando rechaza furibundamente la oración mariana del *Magnificat* (Luc I, 47-55), himno a la humildad cantado por la Virgen. Dejando al margen esta diferencia, ambos relatos coinciden en lo fundamental: tras el pecado inicial sucede el episodio de la sustitución del rey soberbio por un ángel hasta que el rey se arrepiente y retorna a su estado. Centrándonos únicamente en el caso de los *Gesta* la sustitución se desarrolla cuando

el rey está cazando; en ese momento siente un calor sofocante y decide bajar de su caballo para bañarse en un lago, ocasión que el ángel aprovecha para ponerse sus vestidos y usurpar la identidad del soberano. El ángel sube al caballo y vuelve al palacio con los soldados que acompañaban al rey, mientras que el monarca se queda solo, condenado al ostracismo: nadie lo reconoce —incluso su propia esposa a pesar de que le revela ciertos detalles íntimos solo conocidos por ambos— y lo toman por loco. Se dirige entonces a una ermita donde después de confesar y admitir que se encuentra así a causa de su pecado, el ermitaño lo recuerda. Ya en palacio, todos confunden la identidad del ángel y del rey hasta que el impostor declara ser el ángel custodio del monarca; acto seguido desaparece y el emperador ya restablecido reina en lo sucesivo como buen rey.

El comentario moral que acompaña el relato de los *Gesta* aclara la alegoría y compara la soberbia del monarca con la del rey Nabucodonosor del Libro de Daniel (Dn 4), cita bíblica proverbial utilizada tradicionalmente para caracterizar la naturaleza del pecado. Desvela que, atendiendo a los sentidos, el emperador salió a «cazar las vanidades del mundo; entretanto un calor insoportable, esto es, la tentación diabólica, se apodera de él hasta el extremo que no puede descansar hasta haberse refrescado totalmente en las aguas mundanas». El caballo simboliza la fe —de la cual el emperador se había apartado—, así que el único camino posible para volver a la virtud es recuperar la razón cristiana que «te aparta de todo vicio».⁸

Hasta aquí el ejemplo que como otros apólogos de tradición medieval adquirió en la Edad Moderna un renovado interés por medio del teatro.⁹ De hecho, en los siglos XVI y XVII y en las principales lenguas europeas, la historia del rey soberbio fue profusamente representada como sabemos por un clásico estudio que recoge una amplia nómina de obras en las principales lenguas europeas¹⁰ incluyendo la comedia de Rodrigo de Herrera (m. 1641), *Del cielo viene el buen rey*.

A esta última pieza añadimos en este trabajo el apócrifo de Calderón de la Barca, *El rey ángel*, un texto gemelo al de Rodrigo de Herrera que también sigue el esquema narrativo del emperador soberbio integrado por el relato de los *Gesta* y el ejemplo 51 de *El conde Lucanor*, así como por los vínculos teológicos con el Libro de Daniel. A pesar de repetir el guion acostumbrado, en ambas adaptaciones se advierte un cambio importante respecto al cuento tradicional; una mutación en sintonía con la confesionalización y recatolización¹¹ general de la primera Edad Moderna, de forma que

⁸ Anónimo 2004, 155.

⁹ Aragüés 1999. Para la utilización del *exemplum* medieval del cuento del rey soberbio como materia de predicación por los miembros de la Compañía de Jesús, véase Menéndez 2007, I, 123-154.

¹⁰ El clásico estudio de D'Ancona (1872, 175-177) relaciona las siguientes obras: en latín, *Jovianus castigatus*, escenificada en Ingolstadt (1623), y *Joviani Superbia castigata*, en Dillingen (1642); en italiano se llevó a la imprenta en innumerables ediciones con el título *Rappresntazione del re superbo*; en inglés recibió el título de *Robert Cyclyl* al entroncar con un poema narrativo cuyo protagonista era el rey Roberto de Sicilia, representado en Chester el año 1529; en francés, *De l'orgueil et presumption de l'Empereur Iovinien*; en alemán fue adaptada al teatro por Hans Sachs con el título *Julianus der Kaiser im bad* (1555), y también por Giovanni Rumöldt (1564).

¹¹ Po-Chia [2005] 2010; Fernández 1997; Broggio 2004; Delumeau 1971.

³ El castigo del rey soberbio consta en el catálogo internacional de tipos cuentísticos de Aarne-Thompson-Uther (ATU) 2004, III, núm. 757, 175-177. Para el origen del cuento, véase D'Ancona 1872, III, 175-177.

⁴ Anónimo 2004, 151-156.

⁵ Torre 2004, 6.

⁶ Don Juan Manuel 1994, 215-223. También podemos encontrar otra versión del cuento en la obra de teatro medieval, *Auto del emperador Joviniano*, véase González 1865, 26-29.

⁷ Biaggini 2014, 31.

en estas obras constatamos que del cuento ejemplificante del emperador soberbio se desgajó el modelo de rey ángel. Este molde adquirió entidad propia al concretar, a partir de la anagnórisis o agnición peculiar que conforma la trama, esto es, la identificación o el reconocimiento del rey con un ángel, una nueva función hasta ese momento inédita: dar respuesta confesional al peligro cierto de un soberano absoluto que no actuando conforme a la razón católica se convierte en tirano.¹²

Por la dilatada pervivencia del apólogo y la gran cantidad de variantes temáticas que llegan hasta los cuentos populares de los hermanos Grimm,¹³ debemos marcar los límites de nuestro trabajo que se ciñen al arquetipo del rey ángel formulado a partir de la historia del emperador soberbio y de la autoridad teológica del Libro de Daniel en el apócrifo de Calderón de la Barca y en la obra de Rodrigo de Herrera. De acuerdo con este interés, iniciamos el estudio con un sermón de la época a fin de interpretar el tipo de preguntas que el pecado de soberbia contra Dios planteó sobre el papel de los reyes y el ejercicio del poder. Este bagaje debe contribuir a la comprensión de estos textos teatrales que utilizaron los episodios bíblicos del Libro de Daniel mostrando el juego dialéctico entre una sociedad confesional y la realidad de la práctica absolutista de gobierno. Después de caminar por algunos de estos ejemplos, pasamos a elucidar, finalmente, a través de la paráfrasis textual, las particularidades del relato del rey ángel en las dos obras citadas, así como sus implicaciones políticas.

EL LIBRO DE DANIEL, TAPIZ MÍTICO A FIN DE EXPRESAR EL PECADO DE SOBERBIA CONTRA DIOS

La inveterada tradición teológica acostumbraba a presentar el pecado de soberbia por oposición a la humildad, así lo leemos en el *Dotzé llibre del Crestià*¹⁴ o, con el paso del tiempo, en los comentarios al Libro de Job de Fray Luis de León.¹⁵ Sin embargo, el pecado de soberbia contra Dios se enunció de forma específica, de manera que podemos rastrear su huella en testimonios de carácter historiográfico basados en el abuso de poder,¹⁶ o en el fenómeno del mal encarnado en la soberbia del ángel caído representado por los personajes-pecado de los autos sacramentales de Lope

de Vega.¹⁷ Además, santo Tomás consideró que el pecado de soberbia contra Dios suponía la negación explícita del Altísimo, peor, por tanto, que la pretensión de igualarle.¹⁸ De conformidad con estos planteamientos, teólogos y polemistas expusieron comúnmente el pecado de soberbia contra Dios a partir de los episodios del Libro de Daniel —para ser precisos de los cinco primeros capítulos que narran principalmente la soberbia del rey Nabucodonosor enfrentada a la virtud del profeta Daniel o a la del propio pueblo judío— en diferentes géneros y contextos confesionales; episodios bíblicos que se utilizaron de forma versátil a modo de tapiz legendario y mítico con el objetivo de deducir una enseñanza virtuosa y/o moral, sustrato para la confección de nuevos relatos.¹⁹

Por ello, antes de entrar en las dos piezas dramáticas tramadas con los episodios del Libro de Daniel, es necesario conocer cómo fueron interpretados estos pasajes bíblicos. Un sermón paradigmático de Alonso de Villegas incluido en su *Flos sanctorum*, auténtico *best seller* del período con innumerables ediciones,²⁰ aporta las claves para analizar estos testimonios. En concreto, en la IV parte, discurso XXV para el sábado segundo de Cuaresma, el predicador expone el pecado basándose en Dn 2 y 3: el rey de Babilonia ordena levantar una estatua de oro que todos los hombres deben adorar, pero tres jóvenes judíos se niegan; el monarca decide arrojarlos a un horno, momento en que un ángel interviene milagrosamente para impedir la quema de los muchachos. Hasta aquí la narración bíblica que Villegas no desarrolla de entrada, pues la homilía comienza aludiendo a la batalla celestial entre san Miguel y Lucifer. Como resultado de la lucha, Dios expulsa del cielo a Lucifer que en su destierro encuentra a Nabucodonosor, uno de sus «semejantes», que «quiso ser adorado como Dios en una estatua que levantó por lo cual vino como Lucifer a ser abatido». Este preámbulo da pie a señalar el objetivo de la predicación: «que acertemos a decir algo que sea gloria de Dios y provecho nuestro tenemos necesidad de su favor y gracia». A continuación, a partir de estos fundamentos, el predicador colige «algunos puntos morales», el primero de los cuales es

la ingratitud del rey contra Dios en que habiéndose hecho merced y favor de mostrarle aquella estatua para que entendiese lo que en los siglos por venir había de suceder en el mundo y que de todas las Monarquías e Imperios la suya era la principal tanto que así como el oro excede los otros metales así su Imperio a los demás. Él tomó de aquí ocasión para hacer estatua y quitar a Dios la honra queriendo quitarle la adoración que le es debida y atribuírsela a sí. Y lo mismo pasa a muchos que de las mercedes que Dios les hace toman ocasión para ofenderle.²¹

Y el segundo, advertir del

peligro grande en que están las personas poderosas y principalmente los reyes que si no les sale de sí mismos el darse a la virtud y dejar los vicios no hay quien

¹² Para otras obras que consideran la materia angélica en esta época de la primera Edad Moderna en el marco de la Monarquía hispánica, véase Cañeque 2004; Vicent-Cassy 2010, 2012; Torres 2015a; Galdeano 2021. Aunque no directamente relacionado con los ángeles pero con una indudable correspondencia al considerar la Corte de Madrid como un reflejo de la Jerusalén celestial, véase Martínez 1987. Para el caso concreto del culto a los Siete Arcángeles, un caso de teopolítica de la Monarquía hispánica, véase González 2013.

¹³ Hermanos Grimm 1957, 693-694.

¹⁴ Eiximenis 1986, II-I, 610-612, 335-344.

¹⁵ Fray Luis de León 1988, III, 680-719.

¹⁶ Es el caso de los continuos abusos de poder del rey goda Witiza o Rodrigo, ejemplos proverbiales del pecado de soberbia contra Dios, culpables del castigo divino que condujeron a la «pérdida de España» como se puede leer en Ambrosio de Morales (libro XI-XII) o Juan de Mariana (libro sexto, cap. XIX-XXII); este tema protagonizó romances o piezas dramáticas, véase Atienza 2000. El pecado de soberbia contra Dios también se manifestó en la leyenda de la «blasfemia del rey Sabio» que narra la soberbia declaración del rey Alfonso X criticando la manera como Dios había creado el mundo, con una evidente función política en el contexto sucesorio de los reyes de Castilla, véase Viera 1986; Funes 1993 y 1994.

¹⁷ Véanse los autos de Lope de Vega intitulados *La siega* 1963, VI, 297-312; *El villano despojado* 1963, VII, 139-154.

¹⁸ Santo Tomás S. *Theol.*, II-II, q. 163.

¹⁹ Blanco 2007, 33-73.

²⁰ La primera edición fue de 1589; manejamos en este trabajo la edición de 1590.

²¹ Villegas 1590, f. 77v.

se atreva a irles la mano, sino que sea tuerto o derecho lo que pretenden; hallarán mil que les digan que aciertan y que todo les es lícito y nadie que lo contradiga; todos son en lisonjearlos y acariciarlos que esto denotó una de las plagas de Egipto que fue de ranas y señaladamente dice el texto que estaban en el palacio del rey Faraón en su mesa y en su cama. Las ranas son los lisonjeros que no hacen sino cantar y decir lisonjas a las orejas de los reyes en su palacio, a su mesa, y aún a las veces en su cama su propia mujer. Como le pasó al rey Achab que deseando tomar la viña a Naboth, su propia mujer, Jezabel, le dijo cosas con que vino a hacerlo de que era rey, que todo le era lícito, que ella daría orden para ello, y así la dio y tal que Naboth quedó sin vida y su marido, el rey, con la viña. Dio el rey Nabucodonosor en esta terrible locura de querer ser adorado por Dios en una estatua y no hay Grande en su corte, no privado, no sátrapa, ni persona de su consejo que le fuese a la mano.²²

Incluso los propios consejeros rebajaban el poder de Dios ante el rey con frases como: «más justo es que vuestra majestad, que ha alcanzado tantas victorias y tiene sujetos tantos reinos y los sustenta en paz, que sea adorado por Dios»; adulación que impedía la más mínima crítica:

Este voto [la adulación] siguen todos los del consejo y si a alguno le pareció otra cosa no osó hablar que este es un daño irremediable con ser dañosísimo en las consultas y ayuntamientos. Si los colaterales y primeros votos es gente desalmada, trabajo hay; nunca saldrá cosa a derechas de aquella consulta y así estos pecan más que todos porque a lo que ellos votan, unos por respeto y otros por vergüenza y pusilanimidad, se acuestan todos y va el negocio perdido.²³

Un rey depravado por el vicio y adulado por la reina, privado y consejeros era una descripción tan vívida como para pensar en la realidad coetánea. ¿Cuántos negocios había perdido la monarquía y cuántos quedaban por perder a causa de la mala influencia del privado, del consejo o de los consejeros? ¿Hasta dónde debía llegar «la privanza»²⁴ cuando era imposible que el rey se ocupara personalmente de todos los negocios de sus extensos dominios? El lector del sermón podía hacerse estas y otras preguntas, pero si las causas y las consecuencias de la soberbia del rey eran claras ¿cuál era el remedio? Villegas no entra en este asunto optando por seguir el ejemplo bíblico de los tres judíos amigos de Daniel quienes, «como las serpientes que cierran las orejas al encanto del hechicero y mago, y así el que desea librarse de Lucifer, mundo y carne, no oiga su música, ciérrese los oídos»,²⁵ prefirieron no obedecer y confiar en la providencia divina. Tras el milagro, el rey reconoce al verdadero Dios, pero antes de que la conciliación se produzca asistimos al destierro de Nabucodonosor a la espesura del monte (Dn 4, 29);²⁶ solo después de la regresión al estado

²² *Idem*, f. 78v.

²³ *Ibidem* f. 79r.

²⁴ Aunque el sermón pertenece al reinado personalista de Felipe II cuando todavía no se había producido el tránsito al régimen de valimiento de Felipe III, «la privanza» constituía desde Carlos V el sistema habitual para proveer los oficios de la corte, véase Tomás [1982] 2015, 5.

²⁵ *Ibidem* f. 79r.

²⁶ Así se expone en la Biblia de la CEE (2011): «serás expulsado de entre los hombres y vivirás con las bestias del campo; te alimen-

de criatura, cuando faltando toda escatología se experimentaba la baja más absoluta, es posible recobrar el entendimiento y retornar a la gracia:

Le castigó Dios con que en los ojos de todos parecía bestia y así le echaron de su palacio y casa real; perseguido de todos fue al monte entre las bestias donde anduvo comiendo manjares de bestias hasta que de veras cayó en su ceguedad y se humilló, que le tornó Dios a su estado y reino contando él después a todos cómo Dios le había tratado por su soberbia siendo esta propia condición suya de abatir a los soberbios y levantar a los humildes.²⁷

Así acaba el sermón que cumple con la finalidad teológica al reconocer al verdadero Dios, pero también con la moral y ejemplar al situar al hombre bueno en estado de gracia junto a los ángeles, o, en lo contrario, en la desdicha del estado de culpa junto a los brutos. Una u otra conducta dependen de la permanente lucha entre entendimiento y voluntad, las facultades más elevadas del alma humana, genuino tema de la homilía ejemplificado mediante el pecado de soberbia contra Dios. Con esta voluntad se desarrolla el discurso que tiene interesantes implicaciones políticas al imprecisar a reyes y poderosos sobre los efectos de los malos privados y consejeros, y plantear el pecado de Nabucodonosor como forma de tiranía.

Porque, sin duda, la peor consecuencia de la arrogancia del rey era la opresión que los tres judíos resuelven haciendo oídos sordos como las serpientes —metáfora corriente en la sociedad confesional— prefiriendo no obedecer. De esta salida *Bartleby* —si se nos permite la comparación con el famoso escribiente del relato de Herman Melville— no podemos deducir una lectura política. Esta idea de ningún modo coincide con los parámetros mentales de la época en los cuales cabía la salvación personal, pero no la desobediencia colectiva —por lo menos ideada desde el punto de vista confesional—, pues predicadores y teólogos planteaban exclusivamente la cita de Dn 3 como la obligación de todos los creyentes a bendecir y honrar a Dios. Un juicio usual en el dibujo teológico de la época asociado al castigo divino, como el jesuita Alonso de Andrade exponía:

Porque el pueblo había ofendido gravemente a Dios y estos tres mancebos antes se habían conservado fidelísimos en su servicio y por esta causa vencieron estos pocos y fueron vencidos aquellos muchos de la potencia del rey publicando con este hecho que los pecados del pueblo, y no las armas de los enemigos, son los que les dan victoria y los que la quitan a los que ofenden a Dios.²⁸

Y que, en cualquier caso, mostraba la voluntad de estar en la gracia o de permanecer en ella:

Aquellos tres gallardos mancebos antes quisieron arder víctimas de su fidelidad en las llamas del horno de Babilonia por no contaminarse en la abominación de la estatua que lograr todas las satrapías, autoridad y agrados del rey con transgresión de la Ley de Dios. Bien

tarán con hierba como a los bueyes, y así vivirás durante siete años, hasta que reconozcas que el Altísimo tiene el poder sobre el reino de los hombres y se lo da a quien quiere».

²⁷ *Ibidem* f. 80r.

²⁸ Andrade 1642, 79.

creídos que vale más servir en Jerusalén que reinar en Babilonia donde cuantas veces se envidian las glorias, otras tantas se lamenta la ruina.²⁹

Así que, descartada la solución de los tres muchachos, una salida podía ser el regicidio como gran parte de los teólogos del siglo XVI admitieron según diversos supuestos y bien sabían los espectadores de los corrales de comedias cuando reyes ilegítimos, depravados y viciosos actuaban con funestas consecuencias para el común, pudiendo acabar asesinados.

LAS IMPLICACIONES POLÍTICAS

Sin embargo, en los textos dramáticos que se tramaron con los mimbres míticos del Libro de Daniel, el regicidio estaba excluido. Como la pieza de Guillén de Castro, *Las maravillas de Babilonia* (1623-25), o la de Antonio Mira de Amescua, *La mayor soberbia humana de Nabucodonosor* (a. 1641); y dentro del ciclo calderoniano, *La cena del rey Baltasar* (1634) o el auto *Mística y Real Babilonia* (1662).³⁰ Estas obras tuvieron en común la apreciación de Daniel como ejemplo del perfecto privado capaz de enderezar las acciones poco virtuosas o pecaminosas del monarca, de manera que después de su intervención no cabía el fracaso.

Y que encuentra su equivalente en los comentarios bíblicos del fraile agustino José Laínez (m. 1653), predicador real y obispo de Guadix y electo de Solsona, *El privado cristiano* (1641), dedicada al conde duque de Olivares; y en otra obra de este autor, *El Daniel cortesano en Babilonia* (1644), en la cual Laínez escribe «los hechos de los tiranos» bajo la advocación de «Felipe Cuarto el Piadoso, idea viva de reyes, estampa del arte de reinar», mientras que en el prólogo se califica a Daniel con los siguientes epítetos: «sagrario de celestiales secretos»; «privado sagrado»; «el mayor príncipe que nació sin corona»; «privado de todas las edades»; o, «maestro del arte de reinar». Obras que no pueden ser desgajadas del contexto político de la Guerra de Separación o de los Segadores³¹ y que junto a la de Esteban Aguilar y Zúñiga, *Estatua y árbol con voz* (1661), más que reaccionar contra la perniciosa «razón de Estado», deben ubicarse en el marco mental más amplio de la «razón catolizada»³² cuando se pretendía organizar el mundo según la lógica y los ideales católicos y contrarreformistas.

Pero si la historia bíblica de Nabucodonosor y Daniel servía como modelo de gobierno para reyes y privados, también fue utilizada para todo lo contrario; esto es, como ejemplo de mal gobierno, causa que explicaba la caída y la transmisión sucesiva del Imperio providencial de Dios —la

translatio imperii de Dn 2 cuando el Reino de Dios pasa de un pueblo a otro sin que cambie su sustancia—. ³³ Y, no solo eso, también era prueba de la perversa «sabiduría» de Maquiavelo como el jesuita Claude Clément exponía:

Quando el corazón de Nabucodonosor, dice el profeta, se engrería con fantasías y sus bríos se quisieron hacer fuertes en su soberbia y obstinación, entonces le derribaron de su silla y le quitaron de las manos las insignias de su reino. La misma causa fue poderosa para quitar el reino de Balthasar y transferirle de los caldeos a los medos [...] Y sea la suma de mis palabras que si os parecen bien, oh reyes de los pueblos, que si os dan gusto los tronos y los cetros y quisiéreis dar estabilidad perpetua a vuestro señorío, améis la sabiduría y todos los que tenéis mando sobre otros, tengáis siempre cariño a la luz de la sabiduría. ¿De qué sabiduría? ¿Por ventura la de Maquiavelo? De ninguna otra menos porque toda su sabiduría y astucia en los ojos de Dios es pura necesidad.³⁴

En cualquier caso, ya bien sea como ilustración de la espinosa cuestión del privado y/o de los consejeros, como ejemplo de buen gobierno a través de la pérfida razón de Estado o para mostrar los efectos de la tiranía, el pecado de soberbia contra Dios expresaba una idea política trascendente. Establecía nuevas relaciones que iban más allá de la concepción meramente moralizadora del emperador soberbio de los *Gesta romanorum* o de *El conde Lucanor*. Y, al mismo tiempo, planteaba preguntas sobre el ejercicio político del poder que señalaban las contradicciones entre la idea católica del rey como pastor del pueblo cristiano y las funciones burocráticas de la monarquía y el ejercicio del poder absoluto del rey. Porque, ¿qué pasaba cuando la soberbia del soberano llegaba al extremo de despreciar los vaticinios y los consejos prudentes del privado, es decir, cuando negaba el buen consejo de un «Daniel»? ¿cuál debía ser la actitud del buen católico ante un rey que negaba a Dios? ¿de qué forma un rey soberbio podía redimirse?

El teatro aurisecular reflejó con singular fortuna la naturaleza de estas tensiones por medio de la conversación, el diálogo o la discusión. Así, viejos temas morales adquirieron nuevas dimensiones como el antiquísimo cuento del emperador soberbio transformado en las piezas teatrales que nos ocupan: el apócrifo de Calderón *El rey ángel* y la obra de Rodrigo de Herrera *Del cielo viene el buen rey*.

EL REY ÁNGEL: COMEDIA FAMOSA DE DON PEDRO CALDERÓN

Solo conservamos algún ejemplar suelto de esta pieza teatral de la cual no conocemos ningún estudio; tan solo contamos con una escueta nota a pie de página inserta en un catálogo de los apócrifos calderonianos que considera la obra como una «comedia religiosa de leyenda piadosa».³⁵ A

²⁹ Guerau 1700, 72.

³⁰ Para estas obras véanse los trabajos de Gilbert 2002; Arellano 2013.

³¹ Para un análisis de estas obras en el contexto de la crisis de 1640, véase García 2020.

³² Según la fórmula acuñada por primera vez en las artes visuales por Camón Aznar para distinguir las constantes ideológicas del denominado «estilo trentino» o contrarreformista y que Emilio Orozco o el hispanista austríaco Victor Frankl emplearon para calificar la tendencia a organizar el mundo según la lógica y los ideales católicos, véase Frankl 1963, 670; Camón 1949, 50-51; Orozco 1970. Para el encuadramiento clásico de estas obras dentro de la «razón de Estado», véase Tierno 1948; para un análisis actual de la razón de Estado, véase Torres 2015b.

³³ Sobre la cuestión de la sucesión de los imperios, véase Momi-gliano 1984a y 1984b.

³⁴ Clemente 1637, 38-39; para otra muestra, véase Rivadeneira 1952, 577.

³⁵ De esta obra se conservan en la BNE tres sueltas con las siguientes firmas: T/15038/9 (a partir de la reproducción digital de este ejemplar hemos realizado este estudio); T/20907; T/55270/21. Para la adscripción apócrifa de la obra, véase Vega 2002, vol. 1, 897; para la atribución a Mira de Amescua, véase Esquerda 1979, 234; Varey y Shergold 1989, 202. Para la catalogación, véase Urzáiz 2002, vol. I, 194.

este desinterés contribuye que se ha relacionado equivocadamente con el texto de Juan Antonio de Mójica, *El demonio en la mujer y El rey ángel de Sicilia* (1ª y 2ª parte) (1650); pero, en realidad, la coincidencia se limita al título y a que, en efecto, el soberano del apócrifo de Calderón es igualmente rey de Sicilia. Más seguro parece que en octubre o noviembre de 1622, en el Palacio Real de Madrid, más exactamente en el cuarto de la Reina, la compañía de Cristóbal Avendaño representó una obra intitulada *El rey ángel*,³⁶ y que el año 1625 en Salamanca y Sevilla, y el 1628 en Valencia, la compañía de Juan Jerónimo Valenciano estrenó una obra con el mismo título.³⁷

El texto se abre con las muestras de soberbia de Ludovico, un rey mozo —en coincidencia con la naturaleza juvenil del monarca en la narración del ejemplo 51 del Conde Lucanor—, cuando dirigiéndose a Leónido, su privado, le advierte:

Mis gustos me saben bien,
tus advertimientos mal.
[...] Habla solo en alabarme,
en ensalzarme, en temerme,
honrarme y engrandecerme,
en servirme y adorarme
en mis libres mocedades,
desgarros y travesuras,
en violencias y hermosuras,
fuerzas y temeridades.³⁸

Y, además, en conversación con el pícaro Moscón, se cree por encima de Dios: «pues, ¿que puede Dios privarme/ de mi poder y mi reino?/ [...] no le temo ni le creo». Después de estas palabras, Leónido reprende al soberano: «Posible es que un rey cristiano/ así a Dios pierda el respeto», así como la reina: «Señor sed más religioso,/ corregid el desacierto/ [...] teme a Dios».³⁹ Por su parte, el gracioso Moscón adula al monarca y, además, da un discurso sobre el estado de vigilia y sueño —uno de los temas recurrentes del texto, en la línea del teatro de Calderón y de la cultura del Barroco— recordando el poder absoluto del rey; en boca del bufón y a oídos de los espectadores, la diatriba evidencia la iniquidad del poder secular:

Entre tanto que un rey duerme
no es rey, pues deja de serlo
porque un dormido es sin duda
que tiene mucho de muerto
[...] pero despierto se halla
rey absoluto de un reino
que todo lo puede y manda,
todo a su gusto sujeto.⁴⁰

Tras esta declaración, un ángel sale a escena con la misión de corregir al monarca:

Dios a enmendarte me envía,
tenga yo en tu enmienda parte,
porque harás con enmendarte
mayor la ventura mía.

Para amansar tu osadía
te tengo de empobrecer
y sin transformar tu ser
te tengo de transformar.

La juventud del rey y el hecho de que no estemos ante un tirano vengativo y sangriento explican los dos últimos versos los cuales anuncian la redención final. En cualquier caso, destaca que el rescate del ángel se realice gracias «el ayuno y la oración/ que por ti la reina ha hecho,/ ablandan de Dios el pecho/ y amansan su indignación»; es decir, por medio de otro católico y no por mandato directo de Dios intensificando de esta manera el valor y el poder de la confesionalización. El momento se interrumpe cuando Celia, amante del soberano, en conversación con la reina, se pregunta si puede negarse al monarca en una de las situaciones más sorprendentes del texto por cuanto la dama conoce el engaño de su marido que presenta ante Dios como nueva ocasión de soberbia:

Señor, no por mí, por vos,
enmendad piadosamente
el frenético accidente
con que os ofenden los dos.
Poned ceniza, mi Dios,
en la altivez engreída
del rey porque embebecida
para la muerte despierte
que si despierta la muerte
verá que es sueño la vida,
desengañado verá
su error y vuestro poder.⁴¹

Después de una jornada de caza, entretanto el rey se baña en el río, el ángel se viste con su traje usurpando la identidad. Tras no encontrar la ropa y creyendo que todo es fruto de un sueño, vaga por el campo topándose con el pastor Argantonio quien no le reconoce y además arremete contra la conocida soberbia del soberano:

Pluguiera a Dios,
que por ruín que lo sois vos,
es el rey harto más ruín.
No cree en Dios y es mal hecho,
porque su eterno poder
lo no hecho puede hacer
como deshacer lo hecho.
Es un hereje traidor,
quemáranle, claro está.⁴²

Argantonio contrapone la secular humildad y convicción católica del pueblo y el endiosamiento del monarca:

Pues par ños [sic] que no ay ninguno,
que el poder a Dios le niegue
porque todos creen en Dios,
mejor que el rey treinta veces.
Y todos comen tocino;
aún desde antes que naciesen
inventaron el tocino
mis abuelos y parientes.

El caballero Fisberto asiste al diálogo y aun no reconociendo el rostro del soberano, reprende a Argantonio man-

³⁶ Shergold y Varey 1982, 234.

³⁷ Ferrer <http://catcom.uv.es>.

³⁸ *El rey ángel* f. 1r.

³⁹ *Idem* f. 2r.

⁴⁰ *Ibidem* f. 1v.

⁴¹ *Ibidem* f. 3r.

⁴² *Ibidem* f. 5r.

teniéndose fiel al monarca: «no hables mal del rey, grosero,/ que el rey es mi rey, y advierte/ [...] Por vida del rey, villano,/ que si más hablar te atreves/ mal de mi rey, que te mate».⁴³

La jornada segunda comienza cuando el ángel, ya en palacio, le recuerda a la reina que «todo lo he de reformar/ conforme la ley de Dios/[...] que empiezo ahora a reinar»,⁴⁴ de forma que se compromete a corregir lo pasado. Por su parte, el rey Ludovico coincide con Moscón quien también erra por el campo después que el ángel lo reprendiese y desterrase de palacio. El rey Ludovico no entiende qué le ha ocurrido: «qué transformación es ésta/ qué me han dado, qué he comido/ que así, sin dejar mi ser,/ dejo de ser lo que he sido»,⁴⁵ y se quiere dar muerte. Moscón le propone volar de acuerdo al tópico horaciano *vir admiravi* utilizado tradicionalmente para comprobar desde el aire los cambios y los deseos de los hombres; tópico que desencadena la reflexión del rey, la contrición, la confesión de las culpas y la penitencia.

Antes de que la jornada acabe, Celia pretende con una pócima envenenar a la reina, pero el ángel lo impide. Lejos de ser un contrapunto dramático la escena es primordial por cuanto aclara la causa del descenso del monarca que se explica en clave misógina de acuerdo a la secular caracterización de Eva como la instigadora de la caída en el pecado —intención que, como veremos, de una manera más evidente y lacerante también se halla en el texto de Rodrigo de Herrera—.⁴⁶

La jornada tercera se abre cuando el «rey loco» y Moscón, «lentos de plumas grandes»,⁴⁷ consiguen finalmente volar y ver el mundo desde el cielo; entre otras cosas examinan

al rey fingido
pero cercado de perros
que las llagas de sus culpas
se las lamen lisonjeros.
¿No ves aquel que vende humo?
[...] Es un privado que vende
humos que envanece el tiempo.
¿No miras los senadores?,
¡oh!, qué venerables viejos,
blancos sepulcros de fuera,
huesos podridos de dentro.⁴⁸

Tras esta visión demoledora de la corte, el ángel recuerda que el rey «cerró los ojos/ al uso de la razón»⁴⁹ —la razón católica que el espectador contempla en forma de alegoría figurativa cuando, como consta en la acotación de la escena, aparece la soberbia sobre el animal que simboliza el peca-

do, un pavo,⁵⁰ al cual acompaña un demonio conformando de esta forma una nueva entidad de naturaleza confesional—. El ángel aprovecha la estampa para citar los conocidos pasajes bíblicos del Libro de Daniel que ejemplifican la soberbia, así como otros sobre los privados. Después de esta intervención la efigie arde descubriéndose en su lugar la humildad abrazada a una cruz sobre una nube y «abajo un cáliz con una hostia». La Virgen y san Gabriel contemplan la imagen mientras imprecan al rey Ludovico: «escarmienta rey soberbio/ y mira con atención,/ que Dios ensalza al humilde/ y al soberbio derribó»,⁵¹ versos que reproducen el himno del *Magnificat*.

Esta escena da paso a la acción guerrera del ángel que desenvaina su espada y amenaza al rey el cual finalmente «despierta», se arrepiente y le pregunta al ángel qué debe hacer: «una contrición,/ confesar todas tus culpas/ al discreto confesor/ y hacer de ellas penitencia». A continuación, los labradores armados pretenden ajusticiar a los dos voladores que identifican como «brujos demonios»;⁵² solo aprehen a Moscón puesto que, acto seguido, el rey Ludovico y el ángel irrumpen en escena con sus atavíos naturales, prueba de que el soberano ha cumplido con la penitencia y de que la reposición ya ha sido realizada. Por todo ello el ángel advierte al rey:

Y pues ya restituido
te ves a tu antiguo estado,
de tus culpas enmendado
tanto como arrepentido,
procede como discreto
temiendo y amando a Dios
y advierte que entre los dos
todo se quede secreto,
disimula.

Pero antes de irse, le recuerda: «aún no me voy/ que tu consejero soy»⁵³ —la restitución de la gracia también supone la vuelta al tradicional papel del ángel como custodio de los hombres—. Una función especialmente importante en el caso de los reyes que según la tradición contaban con dos ángeles de la guarda, uno más que cualquier otro mortal, a fin de asegurar las buenas decisiones.⁵⁴ De esta manera, actuando ya como buen rey, Ludovico nombra privado a Fíberto, el honrado vasallo que aúna en su persona la tradicional fidelidad de la nobleza de espada con el nuevo oficio burocrático y cortesano de privado; y, finalmente, permite el matrimonio de Leónido y Celia con la condición de que abandonen la corte tras el ominoso intento de envenenar a la reina alejando la causa de la soberbia del rey.

COMEDIA FAMOSA. DEL CIELO VIENE EL BUEN REY. DE DON RODRIGO DE HERRERA

Desconocemos la fecha en que Rodrigo de Herrera compuso *Del cielo viene el buen rey* (1657), que, en todo caso, es anterior al año 1641, fecha de la muerte de su autor. Si exceptuamos un breve resumen de Ignacio Arellano, no conocemos más que referencias circunstanciales o impresiones

⁴³ *Ibidem* f. 6r.

⁴⁴ *Ibidem* f. 6v.

⁴⁵ *Ibidem* f. 11r.

⁴⁶ Este carácter misógino se evidencia con una mayor contundencia en la obra citada de Juan de Mójica y en otra obra posterior, *A ser rey enseña un ángel* (1746), estrenada en Madrid en octubre de 1715, probablemente obra de Juan de la Hoz y Mota, hasta el punto que la función confesional del modelo de rey ángel pierde en esta pieza gran parte de su peso en favor (desfavor) de una nueva mutación de carácter marcadamente misógino. Para la autoría y fecha de estreno de esta obra, véase Bergman y Szmuk 1980-1981, vol. I; Varey y Davis 1992, 274-276.

⁴⁷ *Ibidem* f. 12r.

⁴⁸ *Ibidem* f. 13r.

⁴⁹ *Ibidem* f. 13v.

⁵⁰ Ripa 1996, II, 319.

⁵¹ *Ibidem* f. 14r.

⁵² *Ibidem* f. 14v.

⁵³ *Ibidem* f. 15v.

⁵⁴ Galdeano 2021, 95.

de lectura, de manera que, aunque como ya hemos indicado la pieza se ha encuadrado entre las que siguen el relato del emperador soberbio, no ha recibido mayor atención.⁵⁵

La obra comienza con los mimbres míticos del Libro de Daniel; cuando, como Nabucodonosor, el rey Federico de Sicilia tiene un sueño: un ave baja del cielo para recriminar la soberbia y tiranía del monarca y, además, le arrebató la corona. El rey pide consejo a Lisandro, leal y sabio consejero; a Moscón, bufón y murmurador de palacio; y al duque, su fiel privado. Mientras que Moscón y el duque le adulan, por temor uno y lisonjería el otro, solo Lisandro, émulo de Daniel, se atreve a desvelar que se trata de un aviso divino, una advertencia para que el rey enmiende su soberbia. Le anuncia que el cielo le castigará si no se arrepiente. Lejos de apesarse, el rey redobla su vanidad comparándose con los ángeles que habitan junto a Dios en el cielo Empíreo:

Vivo yo que por escalas
del aire, de cielo en cielo
llegué al Empíreo. Mi vuelo
llegue a las etéreas salas
donde si hay deidad que asombra
y que a un rey soberbio humilla.
El Sol ha de ser mi silla,
la Luna ha de ser mi alfombra.⁵⁶

El soberano destierra a Lisandro que pese al castigo declara su fidelidad al monarca: «*Lis.* con gusto me voy/ pues es el tuyo la ley/ *Rey.* Sabes que siempre soy rey/ *Lis.* tú, que fiel vasallo soy».⁵⁷ A continuación, la reina y Laura, hija de Lisandro, a la cual el rey pretende, salen a escena suplicando que perdone al consejero. La reina impreca así a su marido: «mira bien que su advertencia/ se ajusta con la razón, /porque estos amagos son/ del cielo» —señales de la providencia divina que indican la naturaleza teológica de la razón, el fundamento de la verdad—. Mientras que Laura le recuerda «los servicios que en tu casa/ siempre leal y constante/ Lisandro, señor, te ha hecho»,⁵⁸ y, además, apela a la obligación que los reyes tienen con los servidores leales; declaración que, si no fuera porque el sujeto de los versos es la palabra vasallo y no república, bien podrían figurar en cualquier tratado sobre las virtudes del príncipe cristiano:

Que eres mi rey en efecto
y a los vasallos leales
siempre los reyes han sido
en las tormentas la nave,
en los peligros el puerto,
en la pérdida el rescate,
en los daños el remedio,
en las penas el Acates,
en los riesgos el asilo,
y todo el bien en los males.⁵⁹

El soberano promete rehabilitar al fiel consejero después del castigo reconociendo «que es siempre Lisandro amigo»,⁶⁰ apelando a la cualidad más preciada por los pre-

ceptistas cercanos al duque de Lerma que apoyaban el valimiento, los cuales basaron en la amistad «la teoría de legitimación del favorito y de su papel político».⁶¹ En cualquier caso, aunque con este acto el rey buscara contentar a Laura —«para gozar de tus ojos/ bien a la reina he engañado»—, también muestra que no estamos ante un déspota cruento ni especialmente temido de manera que, como en el caso de *El rey ángel*, la causa de la tiranía se muestra evidente. Por ello, la escena da paso a un terrible discurso de Moscón contra las mujeres que, como en el apócrifo de Calderón con respecto a Celia, sugiere que Laura es responsable de la caída en pecado del rey. Antes de que finalice la jornada, un ángel baja de una «enramada con unos escalones» al «son de música de chirimías» con la misión de rescatar al pueblo y usurpar la identidad del soberano:

Ya llego, pueblo oprimido,
a ese monstruo que te ofende,
o la piedad, si se enmienda,
o el castigo si es rebelde
[...] La licencia me concede
para derribar la estatua
que a las estrellas se atreve
[...] Vuestro rey será entretanto,
y corrigiendo las leyes
de este tirano que el gusto
en lugar de la ley tiene
gobernaré vuestro reino.
[...] Tomaré su forma y traje
y perderá la que tiene,
quedando en rostro y facciones
tan otro, tan diferente,
que ninguno le conozca,
siendo fábula a las gentes,
de los varones, desprecio,
y de los niños, juguete.⁶²

El soliloquio finaliza cuando el ángel se identifica inequívocamente con el pájaro del sueño que arrebató la corona al rey:

Yo soy el pájaro altivo
que le usurpé de las sienas
la corona porque en ellas
descansaba injustamente.
Albricias, Sicilia, albricias,
que estar muy contenta puedes,
pues ya se acaban tus males
y se principian tus bienes.⁶³

La jornada segunda comienza con un diálogo entre Laura y la reina. Ésta le declara sus celos y la intención de que se case con el duque; mientras que Laura emplaza el delirio del rey a una cuestión de honor que desvincula de la lealtad a la cual está obligada como tributaria del monarca:

Vuelvo a decir que si hiciera
algún desaire conmigo,
[...] se atreviera al honor mío,
que me sacara los ojos
yo misma,
[...] que es mi rey, y aunque es cruel,
a deslealtades no aspiro.⁶⁴

⁵⁵ Para una glosa de la obra, véase Arellano 1995, 404-406; Castillejo 2002, 499; Chevalier 1983, num. 43; para las ediciones del texto, véase González-Sarasa 2012.

⁵⁶ *Del cielo* 5-6.

⁵⁷ *Idem* 6.

⁵⁸ *Ibidem* 7.

⁵⁹ Compárese con el tratado de Rivadeneira 1952, 524.

⁶⁰ *Ibidem* 8.

⁶¹ Feros 2002, 215.

⁶² *Ibidem* 9.

⁶³ *Ibidem* 10.

⁶⁴ *Ibidem* 12.

y, además, accede al matrimonio con el duque. Como en *El rey ángel*, cuando, tras ser condenado al destierro, Fisberto declara su fidelidad al rey, o ahora con Lisandro, nuevamente asistimos al conflicto entre la obligación del vasallo de obedecer a su Rey y la cualidad moral individual, prueba evidente de que la política y la virtud —o si se prefiere el honor— no pueden estar unidas en la corte del rey soberbio.

A continuación, sucede la escena del baño del rey y el cambio de identidad. El ángel se presenta ante el duque con el traje del soberano; ante la repentina aparición, el noble se queja de que no reclamara sus servicios a lo que el espíritu celeste responde:

Yo propio quise vestirme,
que para bien acertar
a gobernar y mandar
tal vez conviene el servirme
que aunque rey tan recto me hallo,
porque el pueblo no se queje,
no es justicia que le deje
toda la carga al vasallo.⁶⁵

Y así, con esta reflexión —como buen rey que no deja «toda la carga al vasallo»— se dirige al palacio de Palermo junto a Moscón y el duque, mientras que el rey Federico vaga por el campo dudando si lo sucedido es fruto de un sueño, de una locura o el producto del olvido. En estos pensamientos está cuando se topa con un pastorcillo que no le reconoce y le recrimina su falta de fe, la cual compara con la estatua de Nabucodonosor que una simple «chinita»⁶⁶ derribó (alusión a Dn 2). El rey le conmina a arrodillarse, pero el pastorcillo no le hace caso: «mejor levantado estoy,/ no le haré tal ceremonia,/ aunque me haga más cariños/ que soy uno de los niños/ del horno de Babilonia» (Dn 3). La conversación acaba con la siguiente sentencia del rey: «vete ya de mi presencia,/ que no sé qué miro en ti,/ que de mis culpas aquí/ hoy me acusa tu inocencia».⁶⁷ En esta sucesión de guiños a los episodios del Libro de Daniel, los espectadores no asisten a un acto de desobediencia, sino a falta de reafirmación en la fe —como ya hemos señalado en relación con la interpretación de Dn 3—. Pero al margen de este tema, la escena plantea la contraposición entre la pureza cristiana del pastorcillo y la soberbia del soberano que no soporta su presencia. Así, al no verse reflejado en la prístina inocencia del muchacho, el monarca no puede redimirse.

Tras la conversación con el pastorcillo, el rey Federico se dirige hacia unos árboles donde encuentra un sayo de labrador; el vestido es del villano Bato quien tampoco lo reconoce: «*Rey*. Yo soy el rey. *Bato*. Yo soy Bato./ Poco el ser rey se le encaja,/ aunque yo le he visto ogaño./ *Rey*. ¿Adónde? *Bato*. En una baraja».⁶⁸ Sarcasmo más que burla, la respuesta del labrador evidencia nuevamente hasta qué punto el rey soberbio está alejado de su pueblo y, de forma recíproca, también manifiesta la imposibilidad de que el común pueda acceder al conocimiento de la grandeza de su rey, es decir, al espejo de sus altas virtudes.

A continuación, el duque y Lisandro tampoco recuerdan al rey y toman por loco. El ángel manda llamar a Lisandro

al palacio de Palermo, viaje que el duque también realiza para pedir la mano de Laura, así como el rey Federico que pretende retar en duelo al ángel: «retarle a caballo armado,/ y matarle en desafío».⁶⁹ Se trata de un momento clave que prepara el desenlace del siguiente acto pues, al cifrar la verdad en el resultado del lance caballeresco, en realidad el rey está admitiendo el designio de la providencia divina.

La jornada tercera se desarrolla por entero en palacio donde Bato acompaña al rey a quien todos siguen tomando por loco. Después de los requiebros amorosos del duque con Laura, Bato y el rey salen a escena entablándose una sugerente conversación que se resume en el siguiente diálogo:

Bato Señor, yo soy mal cristiano
mas buen católico y creo
que solo de Dios el brazo
es el todo poderoso
y en esa Fe confiado
le dejo para quien es,
aunque me dé más trabajos.

Rey En fin, eres de la tierra
el más humilde gusano.
Estaba para arrojarte
desde ese balcón abajo
y si no en aquel estanque,
foso que guarda el palacio.⁷⁰

Las palabras de Bato describen la actitud religiosa del común centrada no en el plano radical de las creencias o de la íntima espiritualidad, sino en el dogmático de la Iglesia; esto es, fundamentada en el conjunto de costumbres, doctrinas y normas que sustentaban el orden social del Antiguo Régimen y conducían al hombre por la buena senda. En cambio, la réplica condensa la tiranía del rey soberbio que allí donde va subvierte el orden de jerarquía degradando a los cortesanos y también al pueblo cuando se encuentra entre la plebe.

El diálogo acaba cuando el rey decide finalmente «ver mi desengaño/ aquí ha de estar un espejo/ de armar, cristalino y claro/ donde me vi muchas veces/ miraré si estoy trocado/ mi rostro en él, si mi talle/ no es tan perfecto y bizarro/ como solía».⁷¹ En un primer momento, el rey se ve reflejado en su horrenda fealdad:

¡Qué horrible ceño! ¡qué visión extraña!
[...] en bruto transformado
me tiene mi desdicha, o mi pecado,
[...] Yo soy el rey, el mundo bien lo sabe,
pues ¿cómo ahora de aspecto grave
las facciones desmientes?,

pero el ángel aparece por detrás vestido con el traje que usurpó en el baño portando corona y cetro, con la intención de que el rey «a sí se vea en mí ya que se ignora».⁷² La escena del espejo otorga el conocimiento y prepara el duelo que se dispone de forma grandiosa con el rey a caballo «armado de todas armas»⁷³ —una formidable imagen confesional si recordamos que el caballo simboliza la fe en el comentario alegórico de los *Gesta*—.

⁶⁵ *Ibidem* 16.

⁶⁶ *Ibidem* 18.

⁶⁷ *Ibidem* 18.

⁶⁸ *Ibidem* 19.

⁶⁹ *Ibidem* 20.

⁷⁰ *Ibidem* 23.

⁷¹ *Ibidem* 24.

⁷² *Ibidem* 25.

⁷³ *Ibidem* 30.

Tras la victoria del ángel sucede el arrepentimiento y la promesa de que en adelante reinará como buen rey; por su parte, el ángel revela ser el arcángel Miguel: «que por divino decreto/ del que es motor soberano/ bajé a ejercer el gobierno/ de Sicilia lastimado». ⁷⁴ Este anuncio da paso al fin de la obra que acaba con la aprobación de la boda entre Laura y el duque; con la restitución de Lisandro, amigo y privado del rey; con la vuelta de Bato a su alquería; con Moscón metido a fraile; con el reconocimiento de la reina; y con la siguiente advertencia al público: «reconoced atentos/ que en los mayores conflictos/ el buen rey viene del cielo», ⁷⁵ estribillo providencialista que se repite recurrentemente en esta última escena.

CONCLUSIÓN

Después de glosar ambas obras, comprobamos que la analogía con el guion medieval es completa. Una historia de larga tradición conocida por los espectadores de los corrales de comedia o de la corte que esperarían ver cómo se adaptaba al teatro. La expectación en el reconocimiento de las escenas contribuiría a la ambivalencia de interpretaciones en correspondencia con la ambigüedad de las dos piezas teatrales, a medio camino entre la comedia y el auto sacramental; ⁷⁶ y también con la imagen de un rey no especialmente malvado ni temible que, pese a la gravedad de su pecado, sin que cambie su sustancia, admitía la posibilidad de la redención. Desde esta perspectiva equívoca que actúa como escudo protector de cualquier sentido polémico ⁷⁷ debemos interpretar cada uno de los sucesos: la caída en pecado del rey provocada por la perfidia de la mujer; el acto de rebelión del pueblo contra el rey Ludovico; o las críticas aceradas y directas a la corte, a los privados y a los consejeros, a la pérdida de los valores tradicionales de la nobleza e incluso al rey, el cual, a causa de la caída en pecado, al descenso a la vida de criatura, el pueblo ya no reconoce. Porque, en realidad, en la otra cara de la moneda, en el reverso de esta ambigüedad, se encuentra la necesidad de que, en un mundo trastocado, cuando la virtud católica se había dissociado de la política, el ángel restaurara el orden. Este orden se restablece en la última escena cuando el soberano reúne en su persona las dos formas dissociadas durante toda la trama, el ángel y el rey. En la nueva figura reintegrada el espectador reconoce que, en lo sucesivo, el monarca reinará conforme a la razón católica y confesional; idea que coincide con la propia imagen de Felipe III el cual fue calificado como rey ángel según sabemos por el biógrafo del monarca, Gil González Dávila: «vivió en gran castidad y de aquí fue que los vasallos le miraban no como a rey sino como a rey ángel que andaba tan a la vista de Dios», ⁷⁸ que debió ser de uso común de acuerdo al testimonio del viajero Barthélemy Joly: «l'appellent gran christiano, santo ángel del Cielo»; ⁷⁹ y que tampoco fue ajena a Felipe IV como María de Jesús de Ágreda declaraba en una de sus cartas al monarca: «yo miro

su Alteza como a un ángel». ⁸⁰ En esta ilusión de perfección católica del rey ángel se cifrarían las esperanzas de generar hombres virtuosos, una cuestión que Quevedo señaló en su *Política de Dios* cuando afirmaba: «¿qué ha de ser un rey sino un ángel que la mueva [la piscina, símbolo de la república de los hombres] y la dé virtud?»; ⁸¹ mujeres y hombres dispuestos a formar parte de la sociedad confesional que, como en el caso de la reina o en el de los honrados y sabios privados, émulos de Daniel, sacrifiquen sus oficios o la propia dignidad personal a fin de recobrar el orden si acaso este se volviera a perder. Y, también, en el reverso de esta moneda encontramos la confianza en la providencia de Dios que, en última instancia, por medio del ángel, infunde su justicia conduciendo a la redención del rey soberbio.

FUENTES

- Aguilar y Zúñiga, Esteban. 1661. *Estatua y árbol con voz. Política canónica y soñada en que veló y se desveló Nabuchodonosor y reveló Daniel*. Madrid: Julián de Paredes, 1661.
- Andrade, Alonso de. 1642. *El buen soldado cristiano y sus obligaciones*. Madrid: Francisco Maroto.
- Anónimo. 2004. *Gesta Romanorum. Exempla europeos del siglo XIV*. Madrid: Akal. [introducción y notas de Ventura de la Torre Rodríguez, traducción de Jacinto Lozano Escribano].
- Benjamin, Walter. [1989] 2012. *El origen del Trauerspiel alemán*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, traducción de Alfredo Brotons. Madrid: Abada.
- Calderón de la Barca, Pedro [apócrifo]. s/f. *El rey ángel comedia famosa de don Pedro Calderón*. BNE: T/15038/9.
- Calderón de la Barca. 2011. *Mística y real Babilonia*, edición de Françoise Gibert y Klaus Uppendahl. Universidad de Navarra: Reichenberger.
- Calderón de la Barca. 2013. *La cena del rey Baltasar*, edición de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez. Universidad de Navarra: Reichenberger.
- Castro, Guillén de. 1927. *Las maravillas de Babilonia*, editado por Eduardo Juliá Martínez. En *Obras de don Guillén de Castro y Bellví*, III, 393-425. Madrid: Tipografía de la RAE.
- Clemente, Claudio. 1637. *El machiavelismo degollado por la christiana sabiduría de España y de Austria*. Alcalá: Antonio Vázquez.
- Epistolario español. Cartas de sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*. BAE. Vol. IV. Madrid: 1958
- Eiximenis, Francesc. 1986. *Dotzè llibre del Crestià*, edición de Curt Wittlin, Arseni Pacheco, Jill Webster, Josep Maria Pujol, Josefina Fíguls, Bernat Joan, August Bover, II-I, cap. 610-612, 335-344. Girona: Col·legi Universitari de Girona – Diputació de Girona.
- Ferrer Valls, Teresa, dir. *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. <http://catcom.uv.es> [consulta: 24 de enero de 2021].
- Grimm, Jakob y Wilhelm Grimm. 1957. *Cuentos completos de los hermanos Grimm*. Barcelona: Labor.
- Guerau, Francesc. 1700. *Tercera parte del sabio instruido de la naturaleza, con esfuerzo de la verdad, en el tribunal de la razón; alegados en quarenta y dos máximas políticas y morales*. Barcelona: Cormellas.
- Herrera, Rodrigo de. 1657. *Comedia famosa Del cielo viene el buen rey*. Madrid: García de Iglesia.
- Hoz y Mota, Juan de la (obra atribuida). 1746. *A ser rey enseña un ángel. De un ingenio de esta corte*. Madrid: Antonio Sanz.
- Juan Manuel, don. 1994. *El conde Lucanor*, edición de Guillermo Serés. Barcelona: Crítica.

⁷⁴ *Ibidem* 31.

⁷⁵ *Ibidem* 32.

⁷⁶ Castillejo 2002, 499.

⁷⁷ Para la ausencia de sentido polémico del teatro Barroco, véase Benjamin 2012, 44.

⁷⁸ González 1771, t. III, cap. VII, 69.

⁷⁹ Joly 1909, 558.

⁸⁰ *Epistolario* 1958, vol. IV, 83.

⁸¹ Quevedo 1941, 406-407.

- Laínez, José. 1641. *El privado cristiano deducido de las vidas de Joseph y Daniel, que fueron balanza de los validos*. Madrid: Imprenta del Reino.
- Laínez, José. 1644. *El Daniel cortesano en Babilonia*. Madrid: Juan Sánchez.
- León, Luis de. 1988. *Exposición del Libro de Job*, edición de fray Diego González, 3 vols. Barcelona: Orbis.
- Mariana, Juan de. 1950. *Historia general de España*, 2 vols. Madrid: Atlas.
- Mira de Amescua, Antonio. 2007. «La mayor soberbia humana de Nabucodonosor», edición de Pedro Correa. En *Teatro completo (Autos religiosos)* VII: 347-491. Granada: Universidad de Granada-Diputación de Granada.
- Mójica, Juan Antonio de. 1650. *El demonio en la mujer y El Rey Ángel de Sicilia: primera parte y Segunda parte del Rey Ángel de Sicilia, y Príncipe demonio y diablo de Palermo*. Zaragoza: Juan de Ybar.
- Morales, Ambrosio de. 1791. *Corónica General de España que continuaba Ambrosio de Morales coronista del Rey Nuestro Señor don Felipe II*, 3 vols. Madrid: Benito Cano.
- Quevedo, Francisco de. 1941. *Obras Completas de Don Francisco de Quevedo*, edición de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar.
- Rivadeneira, Pedro de. 1952. *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan*. Madrid: BAE.
- Vega, Lope de. 1963. *La siega*, editado por Marcelino Menéndez Pelayo. En *Obras de Lope de Vega VI. Autos y coloquios I*, 297-312. Madrid: Atlas.
- Vega, Lope de. 1963. *El villano despojado*, editado por Marcelino Menéndez Pelayo. *Obras de Lope de Vega VII. Autos y coloquios II*, 139-154. Madrid: Atlas.
- Villegas, Alonso de. 1590. *Flos Sanctorum, quarta y última parte, y discursos o sermones sobre los Evangelios de todas las Dominicas del año*. Barcelona: Viuda de Gotard.
- Castillejo, David. 2002. *Guía de Ochocientas Comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores*. Madrid: Ars Millenii.
- Chevalier, Maxime. 1983. *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- D'Ancona, Alessandro. 1872. *Sacre rappresentazioni del secolo XIV, XV e XVI*. Florencia: Successori Le Monnier.
- Delumeau, Jean. 1971. *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Esquerda Sivera, Vicenta. 1979. «Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679». *Revista de Literatura*, 41, 81: 219-238.
- Fernández Albaladejo, Pablo. 1997. «Católicos antes que ciudadanos: gestación de una "política española" en los comienzos de la Edad Moderna». En *Imágenes de la diversidad: el mundo urbano en la Corona de Castilla (s. XVI-XVII)*, coordinador J. I. Fortea Pérez, 103-127. Santander: Universidad de Cantabria.
- Feros, Antonio. 2002. *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons.
- Frankl, Victor. 1963. *El «Antijovio» de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la contrarreforma y del manierismo*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Funes, Leonardo. 1993. «La blasfemia del Rey Sabio: itinerario narrativo de una leyenda». *Incipit* 13: 51-70.
- Funes, Leonardo. 1994. «La blasfemia del Rey Sabio: itinerario narrativo de una leyenda (II)». *Incipit* 14: 69-101.
- Galdeano Carretero, Rodolfo. 2021. *El ángel y el valido. Angelología política en la Monarquía hispánica (1580-1635)*. Girona: Documenta Universitaria.
- García Trigueros, David. 2020. «"Sediciones y conjuraciones son estrago y polilla": el testimonio de los obispos en la gestión de la crisis catalana de 1640». *Hispania Sacra* LXXII, 146: 479-490. <https://doi.org/10.3989/hs.2020.035>
- Gilbert, Françoise. 2002. «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: La cena del rey Baltasar (1634) y Mística y Real Babilonia (1662)». *Criticón* 86: 159-196.
- González Estévez, E. 2013. «Los Siete Príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía». En *Las artes y la arquitectura del poder*, coordinado por V. Mínguez, 1915-1930. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- González Pedroso, Eduardo. 1865. *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, 26-29. Madrid: BAE.
- González-Sarasa, Silvia. 2012. «La producción dramática de Rodrigo de Herrera y Ribera: Aproximación a su biografía y Repertorio bibliográfico». *eHumanista* 20: 491-510.
- Joly, Barthélemy. 1909. «Voyage de Barthélemy Joly en Espagne (1603-1604), publié par L. Barrau-Dihigo». *Revue hispanique. Recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais* xx, 58: 459-618.
- Martínez, Ana. 1987. *Geografía de la eternidad*. Tecnos: Madrid.
- Menéndez Peláez, Jesús. 2007. «Teatro jesuítico: La escolástica triunfante y nueva Babilonia del P. Pedro Salas. La tradición del cuento del rey soberbio». *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo* I: 123-154.
- Momigliano, Arnaldo. 1984a. «Daniel y la teoría griega de la sucesión de los imperios». En *La historiografía griega*, 257-264. Barcelona: Crítica.
- Momigliano, Arnaldo. 1984b. «Los orígenes de la historia universal». En *La historiografía griega*, 265-286. Barcelona: Crítica.
- Orozco, Emilio. 1970. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Anaya.
- Po-Chia Hsia, Ronnie. [2005] 2010. *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*. Madrid: Akal.
- Ripa, Cesare. 1996. *Iconología*, II. Madrid: Akal.
- Ruiz Ramón, Francisco. 1979. *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- Shergold, N. D. y J. E. Varey. 1982. *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books Limited.
- Tierno Galván, Enrique. 1948. «El tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español». *Anales de la Universidad de Murcia* vol. VI: 895-988.

- Torre Rodríguez, Ventura de la. 2004. «Introducción». En: *Gesta Romanorum. Exempla europeos del siglo XIV*. Madrid: Akal.
- Torres Sans, Xavier. 2015a. «Eco profético y angelología política en la revuelta catalana de 1640», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 21. <https://doi.org/10.4000/e-spania.24450>
- Torres Sans, Xavier. 2015b. «Judas Macabeo y la razón de estado en la España del Seiscentos. A propósito de una comedia de Calderón de la Barca». *eHumanista* 31: 452-470.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. 2002. *Catálogo de los autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Varey, J. E. y N. D. Shergold. 1989. *Comedias en Madrid, 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico*. Londres: Tamesis Book.
- Varey, J. E. y Charles Davis. 1992. *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis Books.
- Vega García-Luengos, Germán. 2002. «El Calderón apócrifo». En *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, I. Arellano (dir, Congr.), I. Universidad de Navarra: Reichenberger.
- Viera, David J. 1986. «Alphonsine Legends and References in Eastern Iberia». *La Corónica*, 14:2: 280-284.
- Vincent-Cassy, Cécile. 2010. «L'ange et le favori. Entre littérature politique et littérature de dévotion». En *La Representation du favori dans l'Espagne de Philippe II et de Philippe IV*, editado por H. Tropé, 31-50. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Vincent-Cassy, Cécile. 2012. «Saint Michel et la Monarchie hispanique. L'invocation de la protection angélique en 1643». En *Des saints d'État? Politique et sainteté au temps du Concile de Trente*, F. Buttay et A. Guillausseau (dir.), 89-103. París: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.