

# “Ved que es hijo la víctima acusada”.

## Versiones españolas olvidadas de la muerte del príncipe don Carlos entre el XVIII y el XIX<sup>1</sup>

FERNANDO DURÁN LÓPEZ

Universidad de Cádiz

**Título:** “Ved que es hijo la víctima acusada”. Versiones españolas olvidadas de la muerte del príncipe don Carlos entre el XVIII y el XIX.

**Title:** “Ved que es hijo la víctima acusada”. Forgotten Spanish Versions of the Prison and Death of Prince Don Carlos between 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries.

**Resumen:** Uno de los principales ingredientes de la llamada Leyenda Negra fue la tiránica y cruel personalidad de Felipe II, a quien se atribuía la prisión y muerte de su hijo don Carlos, el Príncipe de Asturias. Una versión difundida desde Francia asociaba esa crisis a una presunta relación amorosa entre Carlos y la esposa de Felipe, Isabel de Valois. La transmisión de esa imagen en España fue más difícil, porque el ataque al rey estaba mezclado con el ataque al país y su orgullo nacional. Se analizan aquí, en el marco general de las versiones españolas del episodio, algunos testimonios de entre el XVIII y el XIX no considerados hasta el momento: principalmente la tragedia anónima e inédita *El Príncipe don Carlos*, que concursó al certamen de tragedias convocado en 1798 por la Real Academia Española; y de modo secundario, el ensayo histórico publicado en italiano en 1815 por el jesuita expulsado Mariano Llorente.

**Abstract:** One of the main elements of the so-called Black Legend was the cruel and tyrannical character of Philip the Second, who was accused of his son's prison and death. A widely spread version, coming from France, asserted that there was a love affair between Don Carlos, Prince of Asturias, and Philip's wife, queen Elizabeth of Valois. In Spain this message was most difficult to transmit, because the attacks against the King were mixed with attacks against Spanish national pride. In a general frame of Spanish versions of this historical episode, we study some forgotten texts between 18th and 19th centuries: mainly the unpublished anonymous tragedy *El príncipe don Carlos*, which was presented to the Real Academia Española award in 1798; and secondarily, a historical essay published in Italian by the ex Jesuit Mariano Llorente in 1815.

**Palabras clave:** Leyenda Negra, Felipe II, Príncipe Don Carlos, Tragedia neoclásica, Real Academia Española, Mariano Llorente.

**Key words:** Black Legend, Philip the Second, Prince Don Carlos, Neoclassical tragedy, Real Academia Española, Mariano Llorente.

**Fecha de recepción:** 17/7/2019.

**Date of Receipt:** 17/7/2019.

**Fecha de aceptación:** 30/8/2019.

**Date of Approval:** 30/8/2019.

1 Una versión muy abreviada de este trabajo se presentó con el título de “Reconstruyendo/

¡[Felipe II] sabía bien, y de antemano, el universal alboroto que sus dos decisiones habían de ocasionar! Véase si no en la primera carta (nótese: en la primera carta) al Duque de Alba estas expresivas palabras: "Y porque siendo este negocio tan grande, y que hará tan grande estruendo, etc."; como en efecto, el "estruendo grande" duró, y aun grande dura (historias y falsas historias, teatro y más teatro) y no menos de cuatro siglos perdura y en muchas naciones y en muchas lenguas<sup>2</sup>.

## I. LA LEYENDA NEGRA Y EL TIBERIO ESPAÑOL

Leyenda Negra es un término controvertido. La construcción de discursos antiespañoles responde a diferentes motivos y circunstancias a lo largo del tiempo y es paralela a construcciones identitarias semejantes entre naciones rivales: sumar contenidos y coyunturas dispares en una suerte de conspiración atemporal contra España es un resorte victimista del nacionalismo de fines del XIX y principios del siglo XX<sup>3</sup>, que bebe de corrientes anteriores. Pero es evidente que hay en el caso español una dimensión particular de este fenómeno y que ese conjunto de ideas negativas existe de manera efectiva<sup>4</sup>. No obstante, a menudo se confunde la cuestión de si hay una Leyenda Negra con la de si su contenido es verdadero o no, con la de si ese contenido es más verdad para España que para otros países, o con la del uso político que el concepto tiene dentro de la sociedad española, que son planos de análisis independientes entre sí y admiten respuestas diferenciadas. El reciente *revival* del interés académico por el tema, pero también —esto es más descorazonador— de tópicos antiespa-

---

a Felipe II: imágenes españolas sobre el príncipe don Carlos a principios del siglo XIX", en el *VIII Simposio de la Nineteenth-Century Hispanists Network*, celebrado en el Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, 26-27 de abril de 2019.

- 2 Elías Tormo y Monzó, "La tragedia del príncipe Don Carlos y la trágica grandeza de Felipe II", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXII (1943), pp. 161-209 (p. 179).
- 3 Jesús Villanueva, *Leyenda negra. Una polémica nacionalista en la España del siglo XIX*, Madrid, Libros de la Catarata, 2011.
- 4 María Elvira Roca Barea, *Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*, Madrid, Siruela, 2016.

ñoles y reacciones neopologéticas, no ayuda a mantener la objetividad crítica deseable<sup>5</sup>. En cualquier caso, haciendo las debidas salvedades, es lícito y explicativo seguir denominando Leyenda Negra como mínimo a los relatos contra España del XVI y el XVII (en el XVIII experimentan sustanciales mutaciones): "el fenómeno existe, al menos [...] como un sistema de estereotipos antihispánicos operativos en el Siglo de Oro y que ha servido de fuente para posteriores críticas contra España"<sup>6</sup>.

Un ingrediente principal de esta Leyenda Negra fue la tiránica y cruel personalidad atribuida a Felipe II, el "Tiberio Español", reverso simétrico del "Rey Prudente". La intolerancia religiosa y una agresiva política interior y exterior le habían convertido en bestia negra de quienes resistían a su poder, lo sufrían o aspiraban a rivalizar con él: flamencos, franceses, ingleses, aragoneses, moriscos... y todos los protestantes del continente. El objeto de odio, en realidad, era la España católica, inquisitorial e imperialista de los Austrias, hegemónica en Europa y América, brazo armado del catolicismo y capaz de amenazar a cualquier enemigo. Pero los antagonismos políticos no se sustentan solo en discursos ideológicos, necesitan encarnarse en narraciones con protagonistas individuales, héroes y villanos. Un imperio tiránico requiere, pues, un tirano en quien compendiar sus maldades, y Felipe II, por las circunstancias históricas, pero también por las personales, compuso a la perfección esa figura. Así, mediante una poderosa atracción analógica, un monarca pintado como frío, calculador, taimado y capaz de cualquier oculta vileza, representaba en términos humanos cuanto de malo predicaban del imperialismo hispánico sus rivales y damnificados.

---

5 Richard L. Kagan, "¿Por qué la Leyenda Negra? ¿Por qué ahora?", *Cuadernos de Historia Moderna*, XLIII (1) (2018), pp. 279-283: <http://dx.doi.org/10.5209/CHMO.60667>

6 Antonio Sánchez Jiménez, "La Leyenda Negra: para un estado de la cuestión", en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, eds. Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2015, pp. 23-44 (p. 36). Conviene distinguir esta concreta coyuntura geopolítica de las imágenes negativas genéricas sobre los españoles sobre las que se sustenta, muchos de cuyos elementos provienen ya de la Edad Media y corresponden a la habitual construcción de etnotipos y prejuicios cruzados entre comunidades vecinas. La idea de Leyenda Negra, y también a veces sus detractores, tienden a fundir ambos planos en una unidad de intención y de proceso histórico que distan mucho de ser reales.

En esta personificación de la Leyenda Negra ocupa no poco espacio la prisión y muerte en 1568 de don Carlos de Austria. No en vano, Julián Juderías, a la hora de articular su libro seminal<sup>7</sup>, en el bloque referido al terreno histórico, solo dedica capítulos monográficos a dos hechos: la muerte de Carlos y la conquista de América. El príncipe de Asturias habría mostrado constitución enfermiza y talante conflictivo desde niño, que provocaron creciente inquietud en la corte. Quiso acceder pronto a responsabilidades de poder y no perdonaba a su padre haberle negado el gobierno de Flandes y contrariarle en otras ambiciones. Finalmente habría intentado salir de España, según la interpretación más extrema buscando derrocar al rey y apoyándose en los flamencos rebeldes. Eso justificaría que Felipe lo reputase un peligro para la monarquía y lo encerrase en palacio con la intención, parece ser, de recluirlo de por vida, excluyéndolo así de la sucesión. El príncipe fallece por causas naturales tras medio año de encierro, en que se condujo de manera desquiciada. Esa fue la historia oficial abonada por las instituciones del reino: un problema radicado en la naturaleza dañada del joven heredero que amenazaba con precipitar al Estado a un desastre; todo quedaba reconducido a azares imponderables de la condición humana, lo cual exime de culpa al sistema de gobierno y a Felipe, su cabeza. Como el *deus ex machina* de una tragedia clásica, una muerte providencial cerraba la crisis sin mayor menoscabo de la sacralidad monárquica.

Los enemigos del imperio español no desaprovecharon esta oportunidad. Proliferaron las imputaciones de crueldad antinatural por un acto digno de Tiberio, que se vinculaba a una supuesta oposición a su política en Flandes. Se afirmaba que Felipe había hecho asesinar a su hijo fría y secretamente. De entre estas lecturas hostiles interesa la versión difundida en Francia al menos desde la década de 1580, que asociaba el conflicto a una relación amorosa —real, deseada o imaginaria, según las variantes— entre el príncipe y la reina, Isabel de Valois. Esta había quedado comprometida con el príncipe en 1556, pero Felipe, tras enviudar de María Tudor en 1558, prefirió desposarla él. Carlos sería, pues, el amante despedido contra un padre inhumano que le roba la esposa. Los jóvenes habrían conservado sus sentimientos y, por ello, el celoso rey urde un

---

7 Julián Juderías, *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Barcelona, Araluce, 1917, 8ª ed.

complot para acusar de traición a su hijo, tachado de loco peligroso para la Monarquía; en su encierro, sería llevado a la muerte mediante el asesinato alevoso o un suicidio forzado, simulando un fallecimiento natural. Pocos meses más tarde, el plan se completa con el envenenamiento de la reina, bajo apariencia de un aborto con complicaciones<sup>8</sup>.

El enlace con la casa real de Francia estaba asociado al Tratado de Cateau-Cambresis, una de las cumbres del poder hispánico en Europa. Al celebrarse el casamiento en 1559 Isabel tenía trece años y Carlos catorce, por treinta y dos de Felipe; los prometidos jamás se habían visto,

---

8 El asesinato de Isabel ya había sido afirmado por Guillermo de Orange en su *Apolo-gía* de 1581, pero atribuyéndole otros motivos. Las primeras referencias a este relato se incluyen en el *Diogenes* (1581) de Agrippa d'Aubigné; en la *Histoire générale d'Espagne* del historiador hugonote Louis Turquet de Mayerne, de 1586; y en las *Vies des Grands Capitains* y *Vies des Dames illustres* de Pierre de Bourdeille, abate de Brantôme, publicadas muy póstumamente en 1656-1657. Aducen versiones orales y testimonios coetáneos de la corte española. Inicialmente, pues, este relato procede de libros de historia, pero su principal concreción y expansión se debe a César Vichard, abate de Saint-Réal, en *Dom Carlos, nouvelle historique*, París, 1672, una obra abiertamente concebida como historia novelada, que insiste en el triángulo amoroso y cuya vocación literaria la convertirá en referencia común para todas las siguientes: "His story of Don Carlos is a curious mixture of fact and fancy. He emphasizes particularly Carlos's love for Elizabeth of Valois —formerly the prince's betrothed, now his father's wife. This element in St. Real's tale attracted the attention of later dramatists —especially Otway, Campistron, Alfieri, Mercier, and Schiller— who, in turn, inspired numerous other writers. St. Real's story may be regarded as the most important source for the various treatments of the Don Carlos theme" (Frederick W. C. Lieder, "The Don Carlos theme in literature", *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 9, 4, 1910, pp. 483-498; p. 486). Fue rápidamente traducida a varios idiomas, tuvo varias reediciones, circuló en traducción manuscrita en España hacia 1699 y mantuvo una presencia sustancial los dos siglos posteriores. Cf. Juan Luis González García, "Caída y auge de don Carlos. Memorias de un príncipe inconstante, antes y después de Gachard", en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, eds. Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 163-192; Ricardo García Cárcel y José Luis Betrán Moya, "El abad de Saint-Réal y la fábrica de sueños sobre el príncipe de Don Carlos", *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* [en línea], 21 (junio 2015), consultada el 13-IV-2019 (<http://journals.openedition.org/e-spania/24430>) y, en particular, la extensa y ordenada reconstrucción de Ricardo García Cárcel: *El demonio del Sur. La Leyenda Negra de Felipe II*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 280 y ss.

su matrimonio fue un acuerdo diplomático y el trueque de novios dentro de una familia era habitual en bodas regias y aristocráticas. Suponer resentimiento de Carlos, un amor contrariado, o una sombra incestuosa y edípica entre padre e hijo, es pura literatura, en el mejor y el peor sentido del término. Pero esta fabulación otorgaba dramatismo humano a la censura política a un tirano, y garantizaba que tal visión tenebrosa perdurara más allá de los conflictos entre españoles y flamencos, católicos y protestantes, que le dieron origen. Por otra parte, la virtualidad literaria del tema y su carácter perennemente abierto tienen algo que ver con la ausencia de certezas documentales sobre puntos clave, debido al secretismo de Felipe II<sup>9</sup>.

Así pues, existe en este exitoso segmento de la Leyenda Negra una doble capa. La primera es política: Carlos simpatizaba con los rebeldes flamencos, o al menos detestaba la tiranía de su padre y había establecido contactos con aquellos. Se trataría entonces de una lucha de poder, que revela la maldad del gobierno de Felipe. La crisis de fondo era la guerra de Flandes, de la que había emanado buena parte de la Leyenda Negra misma; ya Guillermo de Orange afirmó que Carlos hizo asesinar a su hijo, aunque no por motivos amorosos sino políticos. La segunda capa es literaria: al superponer una retorcida pasión humana sobre la trama de Estado, esta se alejaba de la coyuntura de Flandes y se alzaba a una moralidad más amplia, lo que se conjuga bien con el origen francés de la historia, menos interesado en la política flamenca y más predispuesto a dar protagonismo a la desdichada francesa Isabel de Valois. De ahí que esta fabulación alimente argumentos (sobre todo teatrales) durante el XVII, el XVIII y el XIX, en particular a partir de la obra inglesa de Thomas Otway

---

9 "Para resolver los problemas de las auténticas razones de la prisión y muerte de Don Carlos nos faltan ciertamente los papeles fundamentales. [...] Los manuscritos más utilizados como presuntas fuentes directas [...] son apócrifos, aunque hayan sido usados con auténtico entusiasmo" por distintos historiadores (García Cárcel y Betrán, *op. cit.*, §§ 1-2). He de dejar claro, en cualquier caso, que en este trabajo discuto las interpretaciones y representaciones de los hechos históricos en cuestión, no los hechos mismos, que han sido muy controvertidos entre los historiadores antiguos y modernos. Además de las otras fuentes citadas, puede consultarse al respecto: Gerardo Moreno Espinosa, *Don Carlos: el príncipe de la leyenda negra*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2006. La veracidad o no de los cargos de la Leyenda Negra contra Felipe es parte integral de la controversia historiográfica, pero un punto menor en la configuración de aquella.

(*Don Carlos, Prince of Spain*, 1676), la francesa de Campistron (*Andronic*, 1685) y la italiana de Vittorio Alfieri (*Filippo II*, 1774-1776).

Los cruces entre traducciones, relecturas y adaptaciones sucesivas vienen a confluír de forma compleja en el drama histórico alemán de Friedrich Schiller (*Don Karlos, Infant von Spanien*, 1787), que compendia el tema de forma paradigmática desde entonces y que recibió el impulso de su adaptación operística por Giuseppe Verdi (*Don Carlos*, 1867, libreto original en francés de François-Joseph Méry y Camille du Locle para su estreno en París)<sup>10</sup>. Schiller es igualmente la máxima expresión del uso de esta historia para crear una verdad poética, moral y filosófica de alcance universal que juzga superior a la verdad histórica<sup>11</sup>, algo que coloca el relato de don Carlos en un nivel inmune a cualquier prueba de contradicción. En Schiller se ve cómo el tema se convierte en una excusa para "vehicular denuncias generales contra el absolutismo y llamamientos a la emancipación del género humano"<sup>12</sup> y por ello el componente antiespañol es circunstancial para el autor. Ese valor ejemplar del arquetipo contribuye a su perduración más allá de los prejuicios contra España. Por eso, aunque desde mediados del XIX se desarrolla una historia crítica más rigurosa y documentada sobre Felipe II, que revisó muchos hechos asumidos acerca de este episodio, tal conocimiento apenas hizo mella en las versiones literarias y publicísticas<sup>13</sup>. Es esta la imbatible fuerza de la literatura.

---

10 Hay muchos estudios sobre el tratamiento paneuropeo del tema, con más de un centenar de obras con él como asunto principal y sumando nuevas entradas incluso hoy día; véanse Lieder (*op. cit.*) y Ezio Levi (*Il Principe Don Carlos nella leggenda e nella poesia*, Roma, Pubblicazioni dell'Istituto Cristoforo Colombo, 1920, 2ª ed.) como referencias más clásicas.

11 Luis A. Acosta Gómez, "La verdad histórica y la verdad poética en *Don Carlos, Infante de España*", en *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, eds. Brigitte E. Jirku y Julio Rodríguez González, Valencia, Universidad, 2009, pp. 275-291.

12 Jesús Villanueva, *op. cit.*, p. 25.

13 Baste aludir a la obra clave de Louis-Prospér Gachard, *Don Carlos et Philippe II*, de 1863, con una ingente documentación de archivo; o la polémica sostenida por Cayetano Manrique y Manuel Cañete desde 1867 y que inaugura una sucesión de lecturas cruzadas hasta finales de siglo: "la literatura fue el principal vehículo de difusión de la leyenda antifilipina y no se cansó de repetir los aspectos más morbosos que los historiadores iban descalificando historiográficamente" (Roberto López Vela, "Entre leyenda, política e historiografía. El debate sobre Felipe II en España en 1867", en *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, dir. José Martínez Millán, Madrid, Parteluz, 1998, vol. IV, pp. 371-392, p. 373).

## 2. LOS ESPAÑOLES ANTE EL ESPEJO

La transmisión de la versión francesa en España fue difícil, porque el ataque al rey venía entreverado con el odio al país y afectaba a su orgullo nacional. Felipe II, que nunca se preocupó gran cosa por articular un relato propagandístico de su legado histórico y desdeñó a cronistas y biógrafos<sup>14</sup>, envolvió el suceso en el silencio después de que la prisión fue comunicada al reino y a los soberanos europeos. "Todos sabían que mentar al hijo era ofender al padre [...]. El enviado de Génova lo afirmaba del siguiente modo: «Nadie habla ya del Príncipe, como si estuviera entre los difuntos, entre los cuales creo se le puede contar»<sup>15</sup>. Al morir el príncipe hubo que ofrecer una explicación oficial, pero apenas de trámite<sup>16</sup>. Rubio Árquez destaca cómo "en la época aparecen o se reeditan numerosas composiciones en las que aparece el motivo del castigo filial"<sup>17</sup>; las elegías al príncipe, anómalamente escasas para el personaje y la época, evitan cualquier concreción sobre Carlos, conduciéndose entre trilladas admoniciones morales, "por lo políticamente incorrecto, dadas las circunstancias,

---

14 Richard Kagan, *El Rey recatado: Felipe II, la historia y los cronistas del rey*, Valladolid, Universidad, 2004.

15 Juan Luis González García, "«Nadie habla ya del Príncipe, como si estuviera entre los difuntos». La (auto)invención artística de Carlos de Habsburgo en la Europa de su tiempo", en *Arte español del Greco hasta Dalí. Ambigüedades en lugar de estereotipos*, eds. Michael Scholz-Hänsel y David Sánchez Cano, Berlín, Frank & Timme, 2015, pp. 47-64 (p. 61).

16 "[S]obre la prisión y muerte de don Carlos, la historia oficial española generada por la corte filipina es canónica y no admite otro tipo de lecturas. El primer texto de esa historia oficial es la relación de la muerte y exequias del príncipe don Carlos que escribe Juan López de Hoyos. Sabemos que el texto fue controlado directamente por Diego de Chaves, confesor del rey (que lo había sido de don Carlos), y traducido al italiano por Alfonso de Ulloa en 1569. López de Hoyos solo se refiere a la muerte (por razones naturales) del príncipe, sin entrar en las causas de la prisión" (Ricardo García Cárcel, "Un texto de autor polémico sobre el Príncipe Don Carlos", en *Construyendo historia: estudios en torno a Juan Luis Castellano*, eds. Antonio Jiménez Estrella et alii, Granada, Universidad, 2013, pp. 255-270, p. 256).

17 Marcial Rubio Árquez, "Felipe II y el príncipe Carlos. Elegías al sucesor del imperio", *Edad de Oro*, XVIII (1999), pp. 193-205 (p. 195).

del desmesurado elogio funeral, tópico de todas estas composiciones"<sup>18</sup>, y por el comprometido papel de Felipe, verdadero destinatario de esos escritos. Así, resulta lógico que los escasos textos españoles fueran posteriores a la muerte de Felipe II y transmitan la versión oficial, como la biografía de Luis Cabrera de Córdoba, publicada en 1619<sup>19</sup>, o las piezas teatrales de Diego Jiménez de Enciso (*El príncipe don Carlos*, primera edición en 1634) o Juan Pérez de Montalbán (*El segundo Séneca de España y el príncipe don Carlos*, 1638), ambas muy influidas por el relato oficialista de Cabrera<sup>20</sup>.

Montalbán relega al príncipe a un lugar secundario, pero Enciso lo hace protagonista, avalando el cargo de conspirador perturbado, rebelde y en tratos con los flamencos, mas omitiendo cualquier sombra de amores con la reina. Además, fabula una enmienda final del príncipe que restaura el orden; eso es posible porque se centra en un periodo temprano, entre 1560-1562, evitando la etapa más problemática<sup>21</sup>. Que tal problema no era tan fácil de soslayar lo prueba una reescritura de la comedia de Enciso por José de Cañizares, que al parecer se estrenó en 1708 y se repuso regularmente durante el XVIII<sup>22</sup>. En esta versión se prolonga la trama hasta

---

18 *Ibidem*, p. 204.

19 He manejado esta edición: Luis Cabrera de Córdoba, *Filipe Segundo, rey de España*, Madrid, Aribau, 1876.

20 George W. Bacon, "The comedia *El Segundo Séneca de España* of Dr. Juan Pérez de Montalvan", *Romanic Review* (enero 1910), pp. 64-86.

21 Yolanda Rodríguez Pérez, "Inversiones y reinversiones de la Leyenda negra: el *Don Carlos* de Jiménez de Enciso frente al de Cañizares (siglo XVII y XVIII)", en *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia. El teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos*, eds. Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 141-159. Cabe señalar la importancia de la obra de Enciso por ser la primera española, por asumir la defensa de Felipe y por sus traducciones y refundiciones posteriores. Cierta crítica le ha otorgado valores dramáticos de primer orden, elogio que suele coincidir con posiciones apologéticas en lo que atañe al Rey Prudente (véase José Manuel López de Abiada, "Relectura de *El príncipe don Carlos*, de Diego Jiménez de Enciso", en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 807-812).

22 La peripecia textual de ambas versiones es compleja, y la autoría ha sido discutida; remito a Yolanda Rodríguez Pérez, *op. cit.*, para esos detalles.

el desenlace de 1568, y Felipe es mostrado como instigador de la muerte del príncipe y del enviado flamenco a Madrid, en línea con las versiones europeas hostiles. Carlos no es un héroe, sino un desequilibrado, pero Felipe tampoco luce una faz favorable. Rodríguez Pérez<sup>23</sup> atribuye este giro antifilipino a la entronización de los Borbones, que hacía admisible censurar a los Austrias, contra quienes aún duraba la lucha por la corona española. La corte de Felipe V estaba imbuida de lecturas francesas, y no es descabellado incluir entre ellas el *Dom Carlos* de Saint-Réal, si bien Cañizares sigue prescindiendo de la reina<sup>24</sup>.

A principios del XVIII el honor de España y el de Felipe II ya no estaban tan alineados, pero conforme la dinastía francesa se asienta y se naturaliza, el lazo histórico en buena medida se restaura. Y durante el Siglo de las Luces la Leyenda Negra se incardina en nuevos ejes interpretativos, como el que opone el progreso al oscurantismo y la ciencia a la religión, o el que fabrica identidades nacionales en reemplazo de las viejas lealtades estamentales, monárquicas, religiosas o territoriales del Antiguo Régimen. Estas polémicas a favor o en contra pesarán mucho en la conformación del imaginario nacional español moderno. Que la historia de don Carlos constituyera un puntal de la Leyenda Negra justifica, en consecuencia, que también lo fuera de las apologías contra aquella. Esa misma dialéctica nacionalista se detecta en los historiadores más o menos rigurosos que salieron en defensa del rey y lo justificaron, incluso estando convencidos de que, por altas razones de Estado, hizo matar a su hijo secretamente, algo que les parece un acto de trágico patriotismo, más de Guzmán el Bueno que de Tiberio. Como luego explicaré, es lo que hizo Juan Antonio Llorente<sup>25</sup>, quien mantiene en lo demás un juicio desfavorable de Felipe II<sup>26</sup>.

---

23 Yolanda Rodríguez Pérez, *op. cit.*, p. 153 y ss.

24 En España la obra de Saint-Réal solo circuló en versiones manuscritas, de las cuales se conservan varias de diferente época y título (Ricardo García Cárcel, "El príncipe Don Carlos como personaje literario", en *Heterodoxia, marginalidad y maravilla en los Siglos de Oro*, eds. Jaime Olmedo Ramos, Laura Puerto Moro y José María Díez Borque, Madrid, Visor, 2016, pp. 67-83 (p. 75).

25 Juan Antonio Llorente, *Historia crítica de la Inquisición de España*, t. VI, Madrid, Imprenta del Censor, 1822 (la primera edición fue en francés en 1817-1818).

26 Es más extremo Elías Tormo, *op. cit.*, pp. 191-192, quien en los primeros años de una dictadura que él había respaldado con fervor, declara que "la patria, ante títulos discutibles, necesita ser inexorable para poder mantener incólume la disciplina

En lo literario, sin embargo, la actitud apologética es más difícil, por tener que oponerse a un poderoso tópico avalado por escritores eminentes. En España resultaba complicado, incluso en plena Ilustración, sumarse a esa corriente y arrastrar por el lodo a Felipe II. Esto puede ejemplificarse por la escasez de obras literarias que sigan sin complejos dicho relato, que no pretendo repasar de forma exhaustiva. Lo hace el poema dramático "El Panteón de El Escorial", una de las piezas más comprometidas de Manuel José Quintana, de 1805<sup>27</sup>. La primera sombra que se alza en el regio recinto fúnebre visitado por el poeta es la del único miembro justo de la dinastía austriaca, don Carlos, seguido de la desdichada Isabel de Valois o de la Paz. Ambos increpan a Felipe II, así descrito: "la aleve hipocresía, / en sed de sangre y de dominio ardiendo, / en sus ojos de víbora lucía"<sup>28</sup>. El príncipe joven, bello y virtuoso es una amenaza para su tiranía religiosa:

Quando asolados  
por tu superstición reinos enteros  
yo los osé compadecer, tú entonces  
criminal me juzgaste, y al sepulcro  
me hiciste descender (vv. 107-111).

La inocente Isabel, por su parte, es arrastrada sin culpa a una muerte vil por pedir clemencia para Carlos, aunque "la vil sospecha aceleró el castigo" (v. 131), ligando así el móvil político a una infundada sombra de adulterio. Quintana la presenta sosteniendo una copa envenenada, mientras que el cuello del príncipe luce el surco del "sangriento dogal" (v. 143) que habría sido instrumento de su muerte. Ambos métodos de ejecución, infamantes y solapados, remiten a un crimen deshonesto, a las intrigas cortesanas en el Imperio Otomano más que a los procesos judiciales de

---

de todos: cuando la Historia es trágica para una nación"; bien es verdad que en este párrafo el historiador del arte y antiguo ministro del gabinete Berenguer ya no parece estar justificando el crimen de Felipe el Prudente, "heroicamente parricida" (*op. cit.*, p. 202), sino el alzamiento franquista y lo que vino después.

27 Se imprimió por vez primera en las *Poesías patrióticas* de 1808, luego en las *Poesías* de 1813 y en sucesivas compilaciones desde 1821. Aparece fechado en "Abril de 1805".

28 Manuel José Quintana, *Poesías completas*, ed. Albert Dérozier, Madrid, Castalia, 1980, p. 287, vv. 92-94. En adelante se cita indicando solo el número de verso.

una monarquía europea, y entroncan con los distintos y crueles métodos de muerte que postula la Leyenda Negra para este suceso. Felipe invoca la razón de Estado, pues Carlos amenazaba "con la atroz sedición, con la herejía" (v. 168), de ahí que los asesinatos se cometan fría y secretamente. Carlos le acusa de confundir el bien público con el ejercicio absoluto e irrestricto del poder. Quintana, para que reluzca la crueldad de Felipe, niega que entre Carlos e Isabel existiese relación culpable y pinta al príncipe como defensor de la libertad y la tolerancia. Versión más extrema del mismo tema, pero de violento tono satírico, es la "Oda patriótica" que apareció en 1819 en el principal periódico de los exiliados liberales en Londres. Se divulgó, con variantes, en otros periódicos y colecciones con el título también de "El Panteón del Escorial" y se atribuye a Bartolomé José Gallardo. La invocación inicial llama a escena "A Felipe segundo, / de quien se sabe fijo / que asesinó a su hijo / en prisión afrentosa / por gozarle la esposa"<sup>29</sup>.

Estos textos marcan el grado más extremo —también el menos frecuente— de asunción de la versión francesa en la España de ese periodo. Pero para la mayoría de escritores españoles de una u otra ideología fue más complicado acomodar dicho relato en la historia engrandecida que una identidad nacional requiere. No se podía asumir sin más la visión propalada por los enemigos de la patria. Y con cambios según los contextos políticos esa dificultad para procesar el relato hegemónico en Europa persiste en el XIX y el XX. Desde el flanco histórico, por ejemplo, tal relato recibió una extensa y difundida refutación del afrancesado Juan Antonio Llorente en su ya citada *Historia crítica de la Inquisición* (1822). En una obra consagrada a denunciar el oscurantismo inquisitorial y muy hostil a Felipe II, Llorente pretende situar el caso de don Carlos en su verdad documental, asumiendo que el príncipe era un peligroso desequilibrado, negando el trato amoroso con la reina, refutando que la Inquisición interviniera en el proceso y justificando las razones políticas del rey. Esta obra fue un gran éxito editorial en Europa y la única que acaso pudo

---

29 *El Español Constitucional*, 9 (mayo 1819), pp. 68-69. Véase el texto también, tomado del *Diario de Guatemala* (1828), en Ángel Romera Valero, "Un poema inédito de Bartolomé José Gallardo: *El Panteón de El Escorial*", en *La razón polémica. Estudios sobre Bartolomé José Gallardo*, eds. Beatriz Sánchez Hita y Daniel Muñoz Sempere, Cádiz, Ayuntamiento, 2004, pp. 211-219.

rivalizar con los tópicos circulantes. Quizá por eso fue contestada de inmediato por José María Blanco White en varios artículos periodísticos<sup>30</sup>, dedicados a colocar a Felipe II en una situación indefendible y a mostrar al príncipe don Carlos como un pobre muchacho sin cualidad ni virtud alguna, pero víctima de un padre cruel y desnaturalizado<sup>31</sup>.

Pero existen otros testimonios menos conocidos, no considerados en la literatura especializada. Me refiero a la tragedia inédita *El Príncipe don Carlos*, que concursó al certamen de tragedias convocado en 1798 por la Real Academia Española, y al ensayo *Ricerche storico-apologetiche sulla prigionia e morte del Principe D. Carlo, figliuolo di Filippo Secondo, Re di Spagna*, publicado en 1815 por el jesuita expulso Mariano Llorente. Ambos muestran el abanico tan amplio de negociaciones y negaciones a que estuvo abocada siempre en España la Leyenda Negra.

### 3. UNA TRAGEDIA SIN TIRANO

La pieza anónima *El príncipe don Carlos* se compuso para el concurso de la Real Academia Española de 1798, que proponía premiar la mejor tragedia de tema histórico. Vencido el plazo a final del año, habían comparecido una decena de obras, de las cuales el jurado académico consideró parcialmente meritorias tres, entre las que no figuraba *El príncipe don Carlos*; se dejó el galardón desierto y se renovó la convocatoria en dos ocasiones los años inmediatos, permitiendo volver a presentar los mismos textos mejorados, oportunidad que este autor no quiso aprovechar (finalmente nadie obtuvo el premio). El manuscrito quedó arrumbado con el resto en el archivo académico, donde muy pocos estudiosos han podido consultarlo en un fondo que hasta hace poco estaba precariamente catalogado<sup>32</sup>.

---

30 José María Blanco White, "Prince Carlos of Spain and his father Philip II", *The New Monthly Magazine and Literary Journal* (Londres), V, 21-22 (1-IX y 1-X-1822), pp. 232-236 y 352-359.

31 Fernando Durán López, "Felipe II y el príncipe don Carlos", en *La mitificación del pasado español: reescrituras de figuras y leyendas en la literatura del siglo XIX*, eds. Elizabeth Amann *et alii*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 103-121.

32 Biblioteca de la Real Academia Española, sign. CER-1798-19. No hay ningún dato sobre su autoría. Las siglas que encabezan la portada son "N. C.", pero no tienen por qué corresponder con las del autor. Bajo ellas, en la pulcra letra de amanuense

El certamen, a propuesta de Jovellanos, poseía una doble intención cívica: literaria e ideológica. Se quería consolidar la siempre frágil naturalización en España del teatro según las reglas clásicas, en particular la tragedia, y a la vez promover el tratamiento de temas históricos españoles que sirvieran de ejemplo y enseñanza, dignificando los escenarios del país según los modelos franceses e italianos que los neoclásicos admiraban. La tragedia histórica reglada se concebía como parte de una literatura que coadyuvase a construir una ciudadanía y una identidad nacional modernas, de ahí sus implicaciones políticas y que se priorizasen temas de historia de España<sup>33</sup>. La creación de una tragedia reglada autóctona había sido durante cincuenta años una meta de difícil traslado al mundo escénico real, con desempeño accidentado y escasos logros. La Academia intentó darle un espaldarazo, pero una vez más el éxito se mostró esquivo: la teoría resultaba más asequible que la práctica.

Esto es clave para entender esta tragedia: se escribió para el certamen público de una institución semipública, que asumía funciones gubernativas en el ámbito de las bellas letras y la política cultural y de imagen de

---

que elabora la totalidad de la copia, puede leerse: *El príncipe don Carlos. / Tragedia, / presentada a la R.<sup>l</sup> Academia Española; / para concurrir al premio ofrecido por la misma, / en este presente año de 1798*. El manuscrito, de 40 hojas, está firmado y rubricado en el anverso de la hoja de guarda por los académicos que lo valoraron para el certamen: Fernández de Navarrete, Silva, Valbuena, Flores y Alamanzor. Sobre estos concursos véanse: María José Rodríguez Sánchez de León, *Los certámenes de la Academia Española en el siglo XVIII*, tesis de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 1985; y María José Rodríguez Sánchez de León, "Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época", *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, CCXLII (1987), pp. 395-425. En concreto sobre el concurso de tragedias, remito al estudio de uno de los candidatos (José Vargas Ponce, *Los hijosdalgo de Asturias. Tragedia*, ed. Fernando Durán López, Gijón, Trea, 2018, p. 14 y ss.). Actualmente este, como los demás manuscritos del certamen, está accesible en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid: <https://bit.ly/30Ac3rI>.

- 33 Así rezaban las bases que publicó la *Gaceta de Madrid* el 2-II-1798: "se proponen los dos asuntos siguientes. [...] *Para la poesía*. Una tragedia; y se preferirá en iguales circunstancias la que esté formada sobre alguna acción o pasaje de la historia de España". En ese sentido, el lema latino que se coloca para encabezar *El príncipe don Carlos* (f. 2<sup>o</sup>) no es muy original, pues se trata del trilladísimo lugar horaciano que prescribe "nacionalizar" el género trágico tratando en él de la historia propia y no solo imitando los modelos griegos: "Vestigia græca / ausi deserere, et celebrare domestica facta".

la corona y del país. Era la corporación a la que Floridablanca recurrió quince años antes para movilizar a los hombres de letras en desagravio de la nación española ante las críticas de Nicolas Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie méthodique*<sup>34</sup>; era una de las instituciones a que se encomendaba la censura gubernativa de libros<sup>35</sup>. Este concurso perseguía la difusión y exaltación de la historia de España en términos didácticos, pero también nacionalistas e ideológicamente intencionados. Cualquiera que acudiera al reclamo era consciente de que sería juzgado en tales términos y que tendría que articular unos hechos históricos alineados con el objetivo de reforzar mediante buenos y aleccionadores ejemplos una determinada identidad nacional. En ese sentido, nadie hubiera presentado un tratamiento hostil a Felipe II hasta el punto de que lo mostrase como un asesino, o de que plantease un adulterio en la cúspide de la familia real.

En cuanto a la preceptiva, *El príncipe don Carlos* respeta sus convenciones. Se emplea el endecasílabo en rima de romance, la forma más común de verso trágico en el neoclasicismo español entre un corto abanico de opciones<sup>36</sup>. Tiene 1241 versos (468 + 380 + 393, los actos), lo que la

---

34 Fernando Durán López, "1784. Premio de la Academia Española a la mejor apología de España y su progreso", en *Historia mundial de España*, dir. Xosé M. Núñez Seixas, Barcelona, Destino, 2018, pp. 452-458.

35 Elena de Lorenzo Álvarez, "Notas sobre la actividad censora de la Real Academia Española en el siglo XVIII", en *Instituciones censoras. Nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*, coord. Fernando Durán López, Madrid, CSIC, 2016, pp. 199-241.

36 En el manuscrito se aprecian diez versos marcados con un puntito al lado. A la luz de otros manuscritos del concurso —en concreto *Los hijosdalgo de Asturias* de Vargas Ponce—, esos puntos los colocaba el jurado en versos defectuosos rítmicamente o dignos de atención por cualquier otro problema: "¿No has visto cómo al sol caducas nieblas / desaparecen?" (f. 8<sup>v</sup>); "al acercarme yo de mi grandeza / perdí mi gozo" (f. 8<sup>v</sup>); "viviendo en una corte tan austera" (f. 9<sup>r</sup>, hipométrico salvo si se hace una inusual diéresis en "viviendo"); "calló, y fue tal de su dolor la pena" (f. 9<sup>v</sup>, hipométrico o con sinalefa forzada y arrítmica en "calló y"); "ya llegó el día, ya la malhadada" (f. 21<sup>r</sup>, igual problema que en el verso anterior); "¿qué dulce acento darme vida trata?" (f. 23<sup>r</sup>); "del capitán a vuestra esposa lleva" (f. 33<sup>r</sup>); "hoy de amargor y de tristura lleno" (f. 34<sup>r</sup>, probablemente por el lenguaje arcaizante); "do el amable pudor se mira impreso" (f. 34<sup>r</sup>, por lo mismo); "de tus funestos / malhadados instantes quizá sufres" (f. 35<sup>r</sup>). En lo sucesivo citaré el manuscrito por su foliación y adaptaré la ortografía a las reglas modernas en cuanto carezca de valor fonológico.

convierte en una pieza inusualmente corta, pues la mayor parte de las tragedias neoclásicas españolas se extienden entre 1500 y 2300 versos. En línea con esta concentración dramática, hay tres actos en vez de cinco (eso era admisible según las reglas, aunque menos usual), con una estructura muy acelerada de exposición, nudo y desenlace. La unidad de acción es estricta, pues no hay más argumento ni trama que la crisis final entre Carlos y Felipe, los intentos del primero de abandonar la corte y sus terribles consecuencias. La unidad de tiempo, por su parte, obliga a una radical alteración de los hechos, porque entre la prisión y la muerte de don Carlos transcurrieron seis meses, y el dramaturgo ha de comprimirlos bajo un único sol, a costa de la historia y la verosimilitud. Para justificarlo, el primer ardiente diálogo entre Carlos e Isabel concluye con la decisión de ambos de acelerar la partida de aquel: "si el rey me da licencia / de marchar en el día, y por lograrlo / suplicadle esta gracia" (f. 12<sup>o</sup>). Esto explica —lo intenta al menos— que el desenlace sobrevenga de inmediato.

En la unidad de lugar se sigue la modalidad flexible que determina que cada acto puede transcurrir en un espacio distinto de la misma ciudad o edificio, en este caso el alcázar real de Felipe II. El primer acto se ubica en una galería, el segundo en los aposentos de la reina y el tercero en un salón regio. Esas dos últimas localizaciones otorgan al espacio funcionalidad semántica, si bien limitada. Las acotaciones implícitas (las explícitas son muy escasas) subrayan esa función, como puede colegirse de los versos iniciales, donde bajo la indicación genérica de "*Decoración de galería*", el personaje sitúa la acción:

En esta galería retirada,  
próxima al gabinete de la reina,  
vengo a participaros, conde amigo,  
las dudas y temores que me cercan (f. 6<sup>r</sup>).

La obra dramatiza un triángulo amoroso en la cumbre de la monarquía, de ahí que su lugar natural sea el palacio, donde la galería representa un lugar común de paso, pero cercano a los aposentos privados de la reina, donde transcurre el segundo acto. El valor que adquiere esa intimidad de la soberana es patente, pues la mera presencia allí de un hombre amenaza la decencia cortesana. Así lo subraya Felipe II al encontrar a su hijo: "no ignorando el paraje donde estabas (*irónico*). / Sin duda que vendrás a ver

la reina" (f. 18<sup>v</sup>). Y finalmente el salón regio es el símbolo del ejercicio del poder, donde ha de dirimirse el desenlace.

La lista de "Personas" es muy reducida, de acuerdo con la preceptiva y la extrema concentración argumental. Las seis —sin contar figurantes— mantienen cerrada relación dialéctica y dramática: Felipe, Carlos e Isabel configuran el triángulo conflictivo, y van acompañados de los personajes espejo que les permiten expresarse a través del diálogo; Ruy Gómez de Silva (príncipe de Éboli desde 1559, aunque en la obra no se emplea ese título) es el ministro y consejero de Felipe, el conde de Lerma hace análoga función con Carlos y Leonor es la dama francesa acompañante de Isabel, puramente funcional. Sobre estas simples alianzas y oposiciones binarias se construye una trama sobria, lineal y sin giros. De hecho, la mayor tacha de la tragedia es su esquematismo y la falta de evolución de los caracteres. No hay mejor ejemplo que la primera escena, en la que conversan Ruy Gómez y el conde de Lerma, y se desvela el planteamiento de una manera tan precipitada que deja sin posible desarrollo cuanto queda por ocurrir. Gómez ha llamado a Lerma para exponerle que se avecina una crisis por el odio que don Carlos ha acumulado por el quebrantamiento de su compromiso con Isabel de Valois. Sorprendentemente, él mismo se acusa de intrigar, traicionar y manipular:

Desde entonces don Carlos, sospechoso  
en situación tan triste, tan funesta,  
me hace principal móvil de esta intriga,  
y en efecto es así: mi ambición ciega  
estorbó cuanto pudo su himeneo (f. 6<sup>v</sup>).

Gómez pide el apoyo de Lerma para hacer caer al príncipe: "y antes que caiga yo, don Carlos muera" (f. 6<sup>v</sup>). Tal sorprendente declaración en el verso 34 anuncia el verdadero culpable antes incluso de que salgan a escena los protagonistas. Felipe II tampoco queda bien parado, pues no se le describe como dueño de su destino, algo que ni el peor de sus enemigos le negó nunca:

Al crédulo monarca aconsejemos  
cuanto en perjuicio de don Carlos sea,  
y dueños absolutos de Filipo,

no tendremos más bien, más complacencia,  
que el mando, el despotismo y la venganza  
contra quien se opusiere a nuestra fuerza (f. 6<sup>v</sup>)<sup>37</sup>.

Así pues, la desgracia de don Carlos es un complot urdido por el ministro para eliminar trabas a su propio despotismo, del que Felipe es víctima más que instrumento. El príncipe de Éboli y el conde de Lerma establecen una simetría perfecta en esta versión: mientras que el aristócrata castellano representa un consejero virtuoso, movido por la lealtad y el honor, el arribista portugués funge de cortesano intrigante. Entre ellos hay odio de clase, el que separa a la nobleza rancia de los *homines novi*. Lerma le espeta con rabia su superioridad en la escena primera, recordando en clave bien poco ilustrada que su rango es de nacimiento, no adquirido:

¿Osas hablarme así? ¿Te se [sic] ha olvidado  
que nací Sandoval, conde de Lerma?  
¿Posible es que tu pecho en su ojeriza  
no distinga mi lustre y mi nobleza?  
¿Juzgas que puedo yo prestarme nunca  
para una acción tan vil y tan ajena  
de mi gloriosa sangre? (f. 7<sup>r</sup>).

Lerma, fuera de toda verosimilitud, insta a Gómez a deponer sus ruines intenciones y le promete callarlas si lo hace. Eso mueve al ministro a acelerar sus planes, lo cual posibilita que se produzca el drama. En la siguiente escena, ya ausente Lerma, llegan los reyes, a quienes Gómez adula. Felipe está malcontento con las ausencias de Carlos, que la reina justifica por una "indisposición", la cual atribuye el malévolo Gómez a que "una melancolía le atormenta" (f. 8<sup>r</sup>), sembrando la semilla de la duda. Felipe trata con galantería a su mujer: "¡Cielos!, guardadme / su virtud, su hermosura y su modestia" (f. 8<sup>r</sup>); es un marido enamorado. Pero, como queda claro en la siguiente escena entre la reina y su dama Leonor, Carlos e Isabel se quieren tan tierna como virtuosamente. Por edad, belleza y destino ese

---

37 Más adelante, en la primera escena en que sale el rey, este se lamenta de que llegan malas noticias de Flandes y parece fiarse solo de la opinión del ministro: "Ven, Ruy Gómez, veremos qué remedio / para calmar la rebelión inventas" (f. 8<sup>r</sup>).

amor idealista, pues ni siquiera se conocían, quedó sellado de oídas desde el compromiso: "mi feliz delirio, / mi soñada pasión, que amor engendra, / cuando la fama me publica a voces / del joven Carlos las amables prendas" (f. 9<sup>r</sup>). El desposorio truncado es, pues, el pecado original que provoca la tragedia. Para enfatizarlo, se alteran los hechos históricos afirmando que el compromiso se deshizo al llegar a España Isabel:

y que apenas  
holló del Pirineo la alta cumbre,  
cuando el monarca destinó su diestra  
a la misma Isabel, privando amante  
que se encendieran las nupciales teas  
entre los dos esposos prometidos (f. 6<sup>v</sup>).

Isabel se sacrifica ante el bien público a costa de su dicha: "y muero como víctima de Estado, / por guardar mi virtud y mi inocencia" (f. 9<sup>v</sup>). Así pues, esa razón de Estado —inversa a la que habitualmente se atribuye a los fríos actos de Felipe— arruina la paz del rey, la felicidad de la reina y las esperanzas del príncipe. Los tres quedan atrapados en un nudo fatal, en que ninguno tiene culpa<sup>38</sup>, pero que enfrenta los deberes familiares y políticos con sus puros sentimientos. La tragedia no se moverá un ápice de esa situación inicial, ni ninguno transgredirá los límites de la decencia, limitándose a sufrir y a declamar sus sufrimientos. Ese es el nudo trágico, que el autor no sabe dotar de grandeza histórica o sublimidad moral. El vivo deseo de Carlos de abandonar Madrid no es queja contra su padre, sino modo de evitar sucumbir a su amor o morir de pena por no satisfacerlo. Los coloquios entre hijo y madrastra —escenas amorosas refrenadas— intercambian lamentos sin fin. Carlos pide a Isabel que convenza a Felipe de dejarlo partir a Flandes: "yo le ofrezco / sosegar los rebeldes, si en mi diestra / pone el bastón: no quiero más ventura / [...] que la de conseguir victoria o muerte" (f. 11<sup>r</sup>), esto es, sin proponer una política pacificadora<sup>39</sup>. Las enfermedades del príncipe nacen de su aflicción. Isabel

---

38 El error de trocar los novios en el enlace con Francia es aquí culpa de Ruy Gómez, y en la tragedia solo se acusa a Felipe por énfasis retórico: "CARLOS: pensad cuanto tormento habré pasado / viendo robarme vuestra mano bella" (f. 12<sup>v</sup>).

39 Más adelante Isabel se refiere al plan del príncipe así: "Carlos por mí rendidamente

no quiere dejarlo marchar para que su vida no peligre en Flandes, pero finalmente se persuade de que es lo mejor y se apresta a "severa / sacrificarme toda por la patria, / aliviando al vasallo en su miseria" (f. 13<sup>r</sup>).

Las maniobras de Ruy Gómez y las inseguridades del rey se alían para frustrar esa casta separación de los enamorados. Cuando la reina intercede por el viaje a Flandes, Ruy Gómez inyecta su veneno en Felipe: Carlos y Lerma planean "las traiciones más horrendas" (f. 14<sup>v</sup>), pues el príncipe "tal vez piensa / coronándose en Flandes, venir luego / a declararos una horrible guerra" (f. 15<sup>r</sup>). Después contaría "con la gracia segura de la reina" (f. 15<sup>r</sup>). Felipe queda atónito... dos versos, antes de entregarse a Gómez y pedirle que disponga guardias y espías contra el supuesto complot. Nuevamente parece débil y manipulable, y su reacción luce dramáticamente inconsistente. Pasan ocho versos desde que recibe la noticia hasta que da esta orden: "si es forzoso, préndase a mi hijo; / muera el conde también" (f. 15<sup>v</sup>). A pesar del enérgico discurso de Lerma contra Gómez y en defensa del príncipe, Felipe solo retrasa su castigo a la espera de, como rey justo, seguir un debido proceso.

En el segundo acto Carlos se dispone a huir de palacio, pero necesita primero hablar con la reina; Lerma le aconseja esperar permiso de su padre, pero el príncipe solo piensa en el insoportable dolor de tener que ver a su amada y "no exponer de la virtud los brillos" (f. 18<sup>r</sup>). Felipe y Carlos se enfrentan con duros reproches, que Éboli remacha con insidias: "¡Cuántos males el cielo te prepara / con hijo tan cruel, padre infelice!" (f. 19<sup>r</sup>). En un soliloquio, Felipe duda del adulterio, pero concluye que, aunque Carlos ame a la reina como dice Gómez, "¿cómo puedo creer que me agraviara / mujer tan virtuosa? No es posible" (f. 20<sup>r</sup>). Sin embargo, al encontrarse con Isabel en la escena inmediata le arroja insinuaciones malintencionadas, como un marido a quien los celos apartan de la severa templanza propia de un rey. Isabel determina no volver a ver a Carlos: "y ya que no feliz, sea inocente" (f. 21<sup>v</sup>). Su determinación dura escasos versos, porque Lerma le pide que lo reciba para despedirse y ella enseguida lo concede. El diálogo es análogo al anterior entre ambos, pero con tono más sombrío:

---

os pide / le deis permiso de ir a las flamencas / provincias, cuya audacia domar quiere, / movido del valor que su alma alienta" (f. 13<sup>v</sup>). *Domar* no expresa voluntad conciliadora hacia los rebeldes.

con mi ausencia  
compro vuestra quietud, pasando plaza  
de hijo perjuro, de traidor vasallo;  
pues así mi destino me lo manda.  
Solo quiero paguéis esta fineza  
con hacer bien a mi querida patria,  
con que améis a mi padre cual merece,  
y os recordéis tal vez que os fueron gratas  
mis tiernas amorosas expresiones (f. 22<sup>r</sup>).

El patetismo de la separación provoca el desmayo de Carlos. Isabel no puede evitar asistirle y al recobrar el sentido ambos se abrazan. Lerma insta a Carlos a marcharse ya, pues "juran nuestra pérdida atrevidos / un privado y los celos del monarca" (f. 24<sup>r</sup>). Mas en ese momento irrumpen el rey, Gómez y unos guardias. Felipe ordena encerrar a Carlos y Lerma por separado. Enfurecido, impone su autoridad sin atender a súplicas ni razones, pero casi confiesa que su móvil no es digno de un rey, sino de un marido:

¿No te contentas ya con usurparme  
el cariño...? [mas, celos, ¿quién me manda (*aparte*)  
revelar la razón que os justifica?] (f. 25<sup>r-v</sup>).

Gómez corona su intriga cuando el rey pide consejo sobre el castigo. Es él quien propone la sentencia de muerte, dándole apariencia de legítima por medio del Consejo:

no hay medio  
para salvar vuestra persona sacra,  
y hacer de polo a polo respetable  
vuestro imperio en las voces de la fama,  
como dar muerte al príncipe don Carlos;  
no con fiera traición, no con infamia,  
sino con un legítimo pretexto  
que sabrá autorizar vuestra venganza (f. 26<sup>r</sup>).

Felipe, en quien aflora la majestad de un rey justo, rechaza usar los celos como argumento del castigo y pide a Gómez que le indique "¿qué culpas

cometió contra el Estado, / que cual reo convicto me le tratas?" (f. 27<sup>v</sup>). El ministro acusa al príncipe de conspirar con los rebeldes de Flandes para derrostrar a Felipe, y añade que sus espías le confirman que pretendía coronarse rey y casarse con Isabel, y que Lerma le aconsejaba "un atroz parricidio para colmo / de traiciones tan fieras y nefandas" (f. 27<sup>r</sup>). Felipe ordena sustanciar el proceso ese mismo día con todo sigilo. El argumento político, pues, solo sirve aquí para salvar el desnivel entre el delito privado y el delito público, y así dejar claro que Felipe mira por el bien de la corona y su único fallo es dejarse engañar por un intrigante.

El acto tercero comienza con un esperanzado monólogo de Gómez, que cree haber triunfado: "con eso, / despótico del crédulo Filipino, / me veré de su espíritu ser dueño" (f. 27<sup>v</sup>). El rey entra y se muestra "acobardado, triste y vacilante" (f. 28<sup>r</sup>). El deber de rey y el amor de padre pugnan en su cabeza; cree a Gómez, pero se resiste a aceptar que su hijo pensase matarlo. Éboli recula y sugiere que ese crimen habrá sido urdido por Lerma, pero que lo han de decidir los jueces. Felipe hace venir a Carlos. Mientras tanto se desgarrar de dolor, convencido de haber obrado con rectitud, pero agitado una vez más por el agravio del honor calderoniano:

¿No es dolor suficiente en un marido  
la imaginaria sombra de los celos,  
y más cuando procura contenerle  
en la oprimida cárcel del silencio?  
Dígalo quien amare con ternura (f. 29<sup>r</sup>).

Carlos consigue hablar a solas con Felipe despidiendo a Éboli. El rey lanza duros reproches: él se somete a las leyes, y Carlos no tiene más ley que sus deseos. El príncipe acusa a Felipe de no amarle y escuchar a envidiosos; no es que él no tenga ley, sino que Felipe ha entregado su poder a un privado y le dar más crédito que a su hijo y heredero. Tras el agrio choque, Carlos pide morir ya. Felipe dice que, si no fuera por lo que le debe a España, se inclinaría por la clemencia, pero que conspirar para un parricidio regio no puede perdonarse. Carlos estalla y se dispone a recibir "afrentosa y larga muerte" (f. 32<sup>v</sup>). Sacan al príncipe y entra Gómez con la sentencia de muerte del Consejo. Felipe la lee demudado: "¡Dura razón de Estado, cruel decreto!" (f. 33<sup>r</sup>). Quiere que Gómez le justifique ser clemente, pero este le repone que no hay remedio, que su fama solo se salvará mediante

“este fallo justiciero” (f. 33<sup>r</sup>) que antepone el Estado a sus sentimientos paternos. Para rematar el golpe, como cada vez que Felipe flaquea, afirma que el príncipe ha estado enviando billetes secretos a la reina. Eso acaba de decidir al rey: “Muera al instante quien así me agravia!” (f. 33<sup>v</sup>). A Lerma lo manda al cadalso y a Carlos le dejará elegir su muerte. Felipe queda entregado a su destino y convencido de la traición de Isabel.

Llega esta a su presencia para interceder por Carlos. Confiesa a Felipe que ha amado al príncipe como su futuro esposo, pero que, resignada, fue ella la que quiso que Carlos abandonase la corte, por lo que la culpa es suya. Felipe reprocha a Isabel que ese amor es la causa de que Carlos sea un traidor, y que la traición no puede disculparla un rey por afecto de padre. Isabel le lee la única carta que Carlos le ha enviado, donde muestra su lealtad y patriotismo, y acusa a Gómez de todo. Felipe en un instante se da por convencido de su inocencia y manda llamarlo, pero Carlos ya se ha herido mortalmente. Isabel lanza una queja desesperada, confiesa su amor por el príncipe e increpa a Felipe:

Carlos..., mi bien..., en vano es ya ocultarte,  
pérfido esposo, mi voraz incendio.  
No te quise jamás, pero ya ahora  
te abomino, ¡cruel!, sí, te detesto (f. 36<sup>r</sup>).

Felipe le da la razón y reconoce su yerro. Al instante ordena desterrar a Gómez y perdonar a Lerma. Carlos entra moribundo para los últimos patéticos parlamentos; disculpa a su padre del castigo, culpando a los jueces, y ordena a Isabel que lo olvide y ame al rey. Muere en escena y lo sacan fuera; Felipe también abandona la escena incapaz de aguantar la visión de su hijo muerto. Es Isabel la que protagoniza la escena final, anunciando su pronta muerte por pena de amor. Ofrece sus brazos: “*En el acto de darlos se desmaya, a cuyo tiempo deberá caer el telón*” (f. 37<sup>v</sup>).

La tragedia no brilla por la construcción de los personajes o la verosimilitud de su evolución, precipitada y brusca, carente de auténtica emoción dramática o verdad moral. Pero no son las cualidades teatrales lo que interesa para este estudio, sino el tratamiento del tema. El conde de Lerma, en una súplica directa a Felipe, le hace esta ominosa advertencia, que puede entenderse como una declaración del destino que la Leyenda Negra tiene reservado al Rey Prudente:

No un exceso enojo os precipite;  
temed no cubra una injuriosa mancha  
vuestra sangre inocente, pura y tersa.  
Ved que es hijo la víctima acusada (ff. 24<sup>v</sup>-25<sup>r</sup>).

Esta tragedia trata de justificar esa mancha que, en efecto, ha venido ensuciando desde entonces el honor del monarca español. Y lo hace, inevitablemente, manejando códigos estéticos y políticos de fines del XVIII. En esa clave hay que interpretar un vector central del argumento: la imposibilidad de depositar una condena frontal sobre la conducta de un rey y la paralela necesidad de construir a su lado la figura de un ministro malvado que actúe como pararrayos moral y político de la condena histórica. En las tragedias neoclásicas el tema más frecuentado es el del monarca tiránico y los abusos de poder, y a menudo la representación del tirano es contundente y acaba, de un modo u otro, con la muerte del rey que ha excedido los límites de su autoridad, incluso cuando se fabula a su lado un avieso consejero que atraiga la odiosidad del público y preserve lo esencial de la majestad regia. Esta tragedia marca ambas polaridades de modo mucho más radical: Felipe no es pintado en absoluto como tirano, todo lo más como un hombre atezado por la duda y el temor, con ribetes de marido calderoniano; sin grandeza, pero sin maldad. En cambio, Ruy Gómez funge como villano absoluto. Incluso en un género como la tragedia neoclásica, donde el mal consejero tiene un papel centralísimo, es difícil encontrar un ejemplo tan enfático<sup>40</sup>. Y evidentemente rey

---

40 El papel de Ruy Gómez como intrigante aparece en muchas obras dedicadas al tema. En cambio, en la estirpe literaria que hereda a Saint-Réal y a Schiller es más frecuente dar prioridad o añadir como figura siniestra a un inquisidor, por ejemplo en el *Don Carlos or persecution*, tragedia inglesa de 1822 donde el Gran Inquisidor "logra, por sus artimañas, hacer creer al Rey que su hijo trata de alzarse con la corona y robarle su esposa" (Erasmus Buceta, "El *Don Carlos* de Lord John Russell", *Revista de Filología Española*, XIII, 3, 1926, pp. 290-293, p. 291). Nuestro autor ha reducido el conflicto a lo esencial, pero en el itinerario del tema suele aparecer otro triángulo formado por el rey, Ruy Gómez y la esposa de este, la princesa de Éboli. Esa otra trama tendrá más relevancia en la parte de la Leyenda Negra sobre Felipe II que atañe al asesinato de Juan de Escobedo, a la prisión y huida de Antonio Pérez, a don Juan de Austria, y más adelante a los sucesos de Aragón. Todo eso ocurrió diez

y ministro están en relación dialéctica: a mayor responsabilidad del uno, menor será la del otro. El eje político entre el rey atribulado y el ministro que lo manipula es el centro de la tragedia y las maniobras de Ruy Gómez para obtener sus fines el verdadero motor de la trama.

El autor se guarda mucho de aplicar la nota de tiranía a su Felipe II. Una de las debilidades de *El príncipe don Carlos* es su inocuidad ideológica; se representa solo el conflicto privado entre rey, príncipe y reina, con un leve trasfondo de las luchas de poder promovidas por Ruy Gómez y un decorado remotísimo de la guerra de Flandes, que sin embargo carecen de peso real en el drama. No hay reflexión sobre Felipe II como monarca, ni sobre su política religiosa, acción imperial o gobierno interior. Es llamativo que se omita cualquier punto de religión o Iglesia, y que ni siquiera se mencione a la Inquisición. Don Carlos solo manifiesta virtudes privadas y una conducta honorable, pero no expresa un ideal alternativo, de hecho no manifiesta ninguna idea política ni se opone en nada a su padre, con lo cual es un personaje ideológicamente inactivo. Si sumamos el maquiavelismo atribuido al príncipe de Éboli, nos encontramos a un Felipe II de poca grandeza, pero sin culpa insalvable y que sigue respondiendo, salvo por su flaqueza como hombre celoso y su fallida elección de consejero, al ideal de rey justo.

Por consiguiente, Felipe en esta tragedia está desprovisto de mensaje político, y en ausencia de este, queda tácitamente justificado; a pesar de recurrir al triángulo amoroso urdido por Saint-Réal, el argumento se aleja de la Leyenda Negra por la vía de la trivialización y la despolitización. Aquí los dos planos de la Leyenda Negra, el político y el literario, se han disociado de nuevo, preservando solo la explicación dramática de la desdicha familiar, sin usar esta para apuntalar la condena al imperialismo español y al despotismo de Felipe. Y en este caso concreto, la mera omisión de esas facetas supone una apología de Felipe ante las versiones europeas.

---

años después de la muerte de Carlos, pero es tentador para muchos enlazar ambos episodios. Otro personaje central en Schiller, pero no creado por este, es el marqués de Poza (o Posa), aliado del príncipe de quien el rey también sospecha amores con la reina y por ello lo hará asesinar mediante sicarios (cf. Emilio J. González García, "Der Marquis von Posa, Abgeordneter der ganzen Menschheit: génesis y desarrollo de su leyenda hasta *Don Carlos* de Friedrich Schiller", *Revista de Filología Alemana*, 9 (2001), pp. 85-102).

Pero desde el punto de vista teatral, el resultado de dichas omisiones es que, si no se reemplaza una interpretación ideológica por otra y la única catarsis procede del conflicto familiar y el choque entre los deberes de padre y los de rey, la tragedia queda convertida en una nadería sin trascendencia. Eso seguramente fue, más allá de reformular la Leyenda Negra en forma propicia al soberano, lo que valoró el jurado académico al no apreciar mérito alguno, ni siquiera parcial, en esta obra.

Ahora bien, esta desactivación del sentido político e histórico del tema de don Carlos puede ponerse al servicio de otros sentidos contextuales que acaso al autor y a la Real Academia Española les parecieran más relevantes. En efecto, esta tragedia habla de un ministro vil y arribista, Ruy Gómez de Silva, un segundón de la baja nobleza de la periferia del reino (Portugal) que ha ganado la confianza de Felipe desde la infancia en que le sirvió como paje; el rey ha cubierto de honores y cargos a Gómez para ponerlo a la altura y por encima de los más encumbrados títulos de Castilla, lo ha hecho duque, príncipe y grande de España, además de conferirle altos empleos en la corte y el gobierno. Ese ministro intriga con el rey para enfrentarlo a su hijo el príncipe de Asturias, y a otra alta dignidad del gobierno, miembro de la antigua alta nobleza castellana, el conde de Lerma. La analogía con el otro triángulo formado por el rey Carlos IV, el príncipe de Asturias Fernando y el hidalgo extremeño Manuel Godoy, que en 1798 ya había sido honrado con los campanudos títulos de duque de Alcudia y príncipe de la Paz, entre otros, salta a la vista peligrosamente. También Godoy había ofendido con su valimiento y su meteórico ascenso de *homo novus* a la alta nobleza que quería recuperar su privilegiado rango en la cumbre del poder, desgastado desde décadas atrás con la promoción de letrados y covachuelistas de la hidalguía provincial. En 1798 la rivalidad entre Carlos IV, Fernando y Godoy no había alcanzado el grado con que estallaría en 1807, pero el ejemplo de don Carlos parece apuntar ominosamente a esa posibilidad.

Esta lectura en clave es tentadora, aunque no hay que olvidar que, como ya se ha dicho, la figura del ministro traidor es obsesiva en la tragedia neoclásica y puede explicarse al margen de claves coetáneas cifradas. Pero si tal fuera la intención subyacente, nos encontraríamos con una curiosa repolitización del caso de don Carlos, en la que las personalidades propuestas para el triángulo regio protagonista se acomodarían no a

la realidad histórica del XVI, ni a la Leyenda Negra, ni a su refutación apologética, sino al significado político buscado para fines del XVIII. La literatura histórica siempre es una reflexión sobre el presente y desde los valores del presente, de ahí viene su poder significativo.

#### 4. UNA APOLOGÍA REACCIONARIA

Antes incluso que la exitosa obra de Juan Antonio Llorente ya mencionada, otro autor del mismo apellido, pero de bien distinta ideología, había promovido en Europa una visión más favorable a Felipe II en lo relativo a este asunto. Al contrario de su homónimo riojano, que pretendía hacer historia crítica, el jesuita expulso valenciano Mariano Llorente (1752-1816) formuló una abierta apología y exaltación del rey, que participa de la defensa de la cultura e historia españolas desarrollada por los expulsos desde Italia. Mariano Llorente había publicado en Parma en 1804 una obra más conocida, refutando otro puntal de la Leyenda Negra: *Saggio apologetico degli storici e conquistatori Spagnuoli dell'America*<sup>41</sup>. La conquista de América era en la España del XVIII un tema más acuciante que Felipe II. Con título parecido e igual intención de polemista patriótico, publicó su *Ricerche storico-apologetiche sulla prigionia e morte del Principe D. Carlo*, en cuya dedicatoria proclama paladinamente "il desiderio di tributare quest'omaggio ben dovuto ad uno de' più gloriosi de' nostri sovrani"<sup>42</sup>, por más que se envuelva en protestas de imparcialidad y rigor crítico.

El tono es agresivo y enfático frente a lo que describe como una malévolas conspiración de países rivales y enemigos del catolicismo, que los filósofos del siglo ilustrado han aceptado y divulgado con parejo entu-

---

41 Nùria Soriano Muñoz, "Tiempo de memoria, olvido y manipulación. Los jesuitas españoles expulsos y la vindicación de la conquista de América", *Manuscripts. Revista d'Història Moderna*, 31 (2013), pp. 137-162; Antonio Astorgano Abajo, "Mariano Llorente", en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, [www.rah.es](http://www.rah.es), consultado el 28-IV-2019).

42 [Mariano Llorente], *Ricerche storico-apologetiche sulla prigionia e morte del Principe D. Carlo, figliuolo di Filippo Secondo, Re di Spagna*, Venecia, Tipografia Santini, a spese dell'Autore, 1815, p. 7.

siasmo. La reconstrucción del episodio sigue de cerca la versión oficial y la ofrecida por Luis Cabrera y otros historiadores coetáneos extranjeros, traídos a colación siempre que remen a favor; es bastante parecida a la de Juan Antonio Llorente, pero con fuentes menos variadas y espíritu mucho más partidista, ya que se atiene a rajatabla a que la muerte del príncipe fue por causas naturales y en gran parte debidas a su desequilibrio mental. Y al contrario de lo que hará el otro Llorente, este no admite una sola tacha en la virtud y grandeza de Felipe:

Se la semplice esposizione del fatto, e l'indole, ed i pericolosi andamenti del principe bastano essi soli per giustificare la condotta di Filippo; il carattere religioso e politico di questo Sovrano, e la sensibilità del paterno suo cuore, sono una prova assai luminosa de' giustissimi e gravissimi motivi che lo costrinsero a fare il sacrificio della libertà del figliuolo al bene, ed alla tranquillità dello stato<sup>43</sup>.

A continuación, dedica bastante espacio a refutar el contrarrelato presentado por el historiador francés De Thou y desacreditar sus fuentes. Algo menos se ocupa en impugnar a Saint-Réal en cuanto al supuesto papel de la reina y su posterior muerte; de la infinidad de escritores que siguen el relato de Saint-Réal, solo pasa revista a Alfieri, Alessandro Pepoli y Ann Radcliffe<sup>44</sup> a modo de representación de todos ellos.

## 5. Y SIGUE Y SIGUE

La obra de Mariano Llorente es una apología absoluta, en términos categóricos, que no negocia con la Leyenda Negra en ningún aspecto, sino que la niega en su integridad. Este ensayo histórico haría juego así con los "Panteones de El Escorial", que estarían en el extremo contrario al asumir por entero el relato antifilipino. Ambos puntos nos delimitan el marco en que la cultura española se mueve y contextualizan mejor esos otros escri-

---

43 *Ibidem*, p. 23.

44 Por la novela francesa *Le tombeau*, de 1800, que se publicó como traducción de un manuscrito inédito de la novelista inglesa, lo que en realidad era una impostura del editor para aprovechar su fama. Llorente no ahorra sarcasmos misóginos en este caso.

tos más numerosos, históricos o literarios, que en España sí afrontaron esa negociación con unos juicios que venían de fuera, cargados de tintes sombríos y mortificadores para el orgullo nacional. Porque, al menos en cuanto a las representaciones literarias, la posición del exjesuita no fue seguida, ni tampoco cuajó la dulcificación despolitizada que hemos visto en *El príncipe don Carlos*. El triángulo formado por Felipe, Carlos e Isabel, y su conflicto de honor —más calderoniano que edípico por el papel que en él juega la apariencia y el sigilo—, sus intrigas y asesinatos secretos, era demasiado potente y estaba demasiado asentado en la conciencia colectiva de la cultura continental. España, como todos los países, solo podía aspirar a tratar dialécticamente con las imágenes creadas sobre ella desde fuera, no a sustituirlas ni destruirlas; las identidades nacionales suelen tener poco de nacionales, en realidad, son por definición transnacionales. Con el Romanticismo ese relato dramático cobrará mayor fuerza, a despecho de verdades históricas o reivindicaciones patrióticas. Felipe II será proclamado villano con mayor contundencia, también en España:

A su condición de personaje retratado, mayoritariamente, con tintes negativos por la Literatura romántica, se opondrán los personajes considerados "héroes". De esta manera, es frecuente la presencia de ciertos personajes históricos en las obras literarias, tal es el caso del desdichado príncipe Carlos que, cual personaje calderoniano, vive encarcelado por su propio padre o la desgraciada Isabel de Valois. Ambos serán retratados positivamente. Frente a un Felipe II, siempre tirano, se elogiarán figuras como la del Justicia Mayor de Aragón que, en pos de la libertad, defenderá los fueros. Lo mismo sucederá con el personaje del Pastelero de Madrigal que, cual Mesías, vendrá a libertar a Portugal. Un monarca que en su periplo literario será perseguido por las sombras de la Inquisición, Antonio Pérez y Juan de Austria<sup>45</sup>.

Noemí Catalán analiza esta imagen negativa (con diferentes matices) en varias obras: Eugenio de Ochoa, *Auto de fe* (1837); José Muñoz Maldo-

---

45 Noemí Catalán Romero, "Felipe II", en *El tratamiento del personaje histórico en la literatura del Romanticismo: reyes, impostores y revolucionarios*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2016, parte II, cap. IV, pp. 157-194; p. 158. <https://bit.ly/2Jyr4Ve>.

nado, *Antonio Pérez y Felipe II* (1837); duque de Rivas, "Una noche en Madrid en 1578", de sus *Romances históricos* (1841); José María Díaz, *Últimas horas de un rey* (1849); Pedro Calvo Asensio, *Felipe el Prudente* (1853); Ramón Ortega y Frías, *El diablo en palacio* (1857). En la mayoría, el tema de don Carlos es solo aludido o secundario. Las novelas de Ochoa y Ortega y Frías son las más cercanas a la Leyenda Negra; en el drama de Calvo Asensio, en cambio, el planteamiento no anda demasiado lejano de la tragedia neoclásica ya estudiada, por su intento de desplazar la responsabilidad a los aduladores del rey y plantear amores platónicos entre Carlos e Isabel; esa versión incluso avala que el príncipe conspiraba contra su padre, pero este está dispuesto a perdonarlo y solo la baja intriga de un bufón hace que Carlos caiga envenenado. Es evidente la intención de librar a Felipe de los cargos más graves<sup>46</sup>.

Así pues, en medio de un marco general negativo, se continúan negociando lecturas menos agresivas para el orgullo patriótico. La incomodidad hacia Schiller es buena prueba de que la Leyenda Negra filipina, en su seca integridad, era difícil de asumir para el espacio público español<sup>47</sup>.

---

46 No son las únicas obras dedicadas al tema en el XIX. Elena Liverani (*Un personaggio tra storia e letteratura. Don Carlos nel teatro spagnolo del XIX secolo*, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Florencia, La Nuova Italia Editrice, 1995) estudia ocho versiones teatrales: dos escrituras diferentes del título *Don Carlos de Austria*, de Basilio Castellanos de Losada, escritas en 1834 y 1844; *Felipe II*, de José María Díaz, de 1836; *Isabel de la Paz*, de José Lorenzo Figueroa, de 1839; otro *Don Carlos de Austria*, de Eugenio Olavarría, de 1851; el ya citado *Felipe el Prudente*, de 1853; *El haz de leña*, de Gaspar Núñez de Arce, de 1872; y un *Don Carlos*, de José Güell y Renté, publicado en una edición sin fecha, pero de fines del XIX. José María Torrijos añade un *Felipe II* de Manuel Lorenzo d'Ayot, manuscrito sin fecha que también aborda el tema desde los parámetros de la versión francesa ("Felipe II, personaje del teatro español", en *Felipe II y su época. Actas del Simposio. I. 1/5-IX-1998*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 1998, pp. 371-413, cita en p. 387).

47 "Ninguna traducción al castellano de *Don Carlos* se publicó [...] durante casi ochenta años después de las diferentes versiones para las representaciones de estreno en distintos puntos de Alemania y de su publicación en la revista *Thalia*, sesenta años más tarde de la versión definitiva. Tampoco tuvo la misma recepción ni el mismo éxito que en otros países [...]. La primera traducción al español conocida, firmada por Eduardo Delius, fue enviada a Juan Eugenio Hartzenbusch el 16 de marzo de 1860 (BN mss. 12977/36) y, presumiblemente, no había pasado mucho tiempo

El *Felipe II* (1836) de José María Díaz representaría un ejemplo de adaptación hispánica del drama de Schiller y ofrece por lo tanto una versión muy cercana a aquel. "De toda la riqueza de elementos temáticos presentes en la obra de Schiller, José María Díaz seleccionó solo uno, el de la pasión romántica entre Isabel de Valois y don Carlos, y para mostrarla reunió los recursos que en aquellos momentos el público aplaudía más en el teatro"<sup>48</sup>. Pero a la vez introduce datos históricos más realistas y equilibrados, que le alejan del original alemán. Su Felipe posee poca grandeza, es cobarde e hipócrita más que malvado, y se le atribuye el asesinato de la reina. Por su parte, Núñez de Arce, en *El haz de leña*, de 1872, mostrará otra trama sin triángulo amoroso creando el personaje de Carolina "a pure and simple girl, who loves the Prince and is loved by him"<sup>49</sup>. La intriga presenta a Carlos como conspirador y de mala naturaleza, aunque la crueldad del rey con los flamencos y el papel siniestro de la Inquisición quedan también de manifiesto.

En fin, si damos un salto a los años del franquismo, el tema sería tratado, en línea con el nacionalismo aislacionista del régimen, en clave apologética, por reaccionarios tan significados como José María Pemán (*Felipe II. Las soledades del rey*, 1958), quien presenta a don Carlos como un individuo sediento de poder y encaprichado con su madrastra, que pone a prueba la prudencia y virtud del rey, en una perfecta inversión axiológica de la versión francesa. En otro previsible giro, la literatura antifranquista

---

desde su elaboración" (Ana Isabel Ballesteros Dorado, "Cuando la traducción está prohibida: *Don Carlos* de Schiller en la España decimonónica", 1611. *Revista de historia de la traducción*, 6 (2012), pp. 1-9, p. 1). Esta autora cree que, tras 1833, el problema dejó de ser de censura, ya que se permitieron obras originales muy agresivas con Felipe II, y se debió a cuestiones de gusto teatral, por las convenciones escénicas más dinámicas de España, alejadas de los parlamentos largos y densos propios del teatro alemán. La del malagueño Delius, que ofrece un texto abreviado, nunca se publicó, pero ese mismo 1860 salió una traducción completa, por otro traductor, en la Imprenta Gil de Montes de Málaga (Mercedes Martín Cinto, "La traducción malagueña de *Don Carlos Infante de España*, de Friedrich Schiller", en *En las vertientes de la traducción e interpretación dell'al alemán*, ed. Silvia Roiss, Berlín, Frank & Timme, 2011, pp. 309-320).

48 Ana Isabel Ballesteros Dorado, *op. cit.*

49 Gaspar Núñez de Arce, *El haz de leña*, ed. Rudolph Schevill, Boston, D. C. Heath & Co., 1904, p. XIII.

volverá a recurrir a la tenebrosa figura de Felipe II para denunciar la España negra y sus continuidades en el presente, como en la esperpéntica *Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos*, escrita por Carlos Muñiz en 1972, prohibida por la censura y representada años después. Entre ambos extremos de ambas Españas, podría ubicarse el *Don Carlos* en verso del exiliado Salvador de Madariaga, de 1945, pero hay más obras tanto de tendencia crítica como apologética<sup>50</sup>. España seguía —sigue— tejiendo y destejiendo su propia imagen por encima de la imagen ajena, como una Penélope atrapada en una Ítaca eterna.

---

50 Véanse José María Torrijos, *op. cit.*; Raquel García Pascual, "La mirada del bufón de corte. *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz", *Dicenda*, 24 (2006), pp. 95-116; y Marta Olivas Fuentes, "Leyenda negra y leyenda azul: la visión de Felipe II y el Infante don Carlos en el teatro español del siglo XX", *Dicenda*, 32 (2014), pp. 83-99.