La dramatización de un *ars gubernandi: Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo

Luciana Gentilli
Universidad de Macerata
Dipartimento di Studi Umanistici
Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia
Corso Cavour, 2 – 62100 Macerata
Italia
luciana.gentilli@gmail.com

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 17, 2013, pp. 121-136]

Tras muchos años de silencio el interés por *Cómo ha de ser el privado,* la única pieza teatral de Francisco de Quevedo que ha llegado íntegra hasta nosotros, se hace ahora palpable a través de una serie de ensayos de reciente aparición[1] y sobre todo a través de dos nuevas ediciones críticas que han salido a la luz en poco más de un lustro. Me refiero a la edición del 2004 por mí misma cuidada[2] y a la más reciente todavía, llevada a cabo por Arellano y García Valdés[3]. Ahora bien, esta renovada atención no ha conllevado el completo rescate del texto dramático del gran polígrafo, que en mi opinión sigue viéndose perjudicado por la lacra del presentismo. La tentación de enjuiciar el pasado con ojos y criterios del presente –el llamado prejuicio actualista[4]– es, en efecto, portadora de anacronismos conceptuales, de ordinario ajenos a los horizontes mentales de la época[5].

Desde este prisma considero necesario replantearnos el significado global de la comedia, puesto que su atipicidad ha dado pie a la proliferación de opiniones y de juicios críticos a menudo injustos y a veces hasta disparatados. Al tratarse de un texto ya suficientemente conocido, me limitaré a una rápida síntesis de sus elementos definitorios[6]. La

1. Ver especialmente De Armas, 2004; Gentilli, 2004b; García Valdés, 2004 y 2007; Iglesias, 2005a, 2005b y 2010; Carrasco, 2009, pp. 181-187; Profeti, 2010, pp. 126-129.
2. Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Gentilli.
3. Ver Quevedo, *Teatro completo,* ed. Arellano y García Valdés, pp. 125-242.
4. Bouza, 1999, p. 22.
5. Puntualiza al respecto Riandière La Roche, 2000, p. 348: «Quevedo no escribió para los lectores de hoy sino para los de su tiempo. Por ello, para entender a Quevedo, es menester tratar de descubrir en sus obras el sentido que les atribuyeron los lectores contemporáneos».
6. Para un análisis más pormenorizado de la comedia ver Gentilli, 2004a.

RECIBIDO: 24-2-2012 / ACEPTADO: 2-4-2012

ficción dramática cubre un lapso temporal que va desde 1621 –año de la muerte de Felipe III y de la subida al trono de su hijo– hasta 1629, momento en el que se celebró el casamiento por poderes de la Infanta María de Austria; evento principal de esta revisión detallada de la tercera década del siglo es el fallido enlace matrimonial entre la susodicha Infanta y el Príncipe de Gales, cuya fase culminante está representada por el viaje a Madrid en 1623 del mismo heredero de la corona inglesa[7]. Sin embargo, numerosos son los acontecimientos históricos rememorados, a partir de la muerte de doña María de Guzmán (el hijo de Valisero en la pieza: vv. 1170-1195)[8], pasando por la ejecución en el cadalso de Rodrigo Calderón (vv. 114-117), hasta algunos famosos episodios bélicos, como la recuperación de Bahía (vv. 2091-2113) o la frustrada invasión de Cádiz en 1625 (vv. 2121-2145; 2382-2405) o, en el cierre de la obra, la captura de la flota de Indias en Matanzas (vv. 2904-2911). A pesar de la ambientación napolitana, al receptor del siglo XVII no le debía suponer ninguna traba descifrar personajes, lugares y acontecimientos, «porque Quevedo desea que se reconozcan, empezando por el rey Fernando, identificado con Felipe IV[9]». Efectivamente la cadena de las correspondencias es de lo más intrigante, comenzando por Valisero, cuyo nombre es cristalino anagrama de Olivares, para seguir con Carlos, príncipe de Dinamarca, cuya identidad onomástica facilita la asociación con Charles Stuart, o con el caso del embajador de Transilvania, cuya correlación con Fernando, rey de Hungría y Bohemia, se desenmascara a través de su mismo nombre «César», alusivo quizá a aquel título de Majestad Cesárea que le corresponderá a partir de su elección como rey de Romanos en 1636. El juego de referencias cruzadas se completa, finalmente, con las asociaciones de Margarita con María de Austria y del duque de Sartabal con Baltasar de Zúñiga, ayo y maestro de Felipe IV, a la vez que tío de Olivares, con el cual compartió la privanza desde abril de 1621 hasta el 7 de octubre de 1622, fecha de su muerte.

Si la perfecta combinación de *res factae* y *res fictae* es, pues, la nota señera de esta comedia en clave, en la que lo coyuntural, es decir la revisitación del presente histórico, es la cifra reveladora de su significado, no es nada extraño que la obra mal se preste a ser encasillada dentro de unas específicas coordenadas génericas, presupuesto éste por muchos considerado como insoslayable para una valoración objetiva. Esta incapacidad de poner un rótulo, una etiqueta cierta y unánimemente condivisible al experimento dramático de Quevedo ha implicado, sin embargo, no solo su desvalorización en ámbito crítico, sino también la negación de sus mismas cualidades. Consecuentemente lo que me gustaría hacer es limpiar ante todo la hojarasca de los cómodos clichés, con

7. Para un puntual estado de la cuestión sobre el tema ver Sanz Camañes, 2002, pp. 41-79; Brown y Elliott, 2002, pp. 17-40 y 142-191; Redworth, 2003.

8. Todas las referencias a *Cómo ha de ser el privado* proceden de la edición de Gentilli.

9. Arellano y García Valdés, 2011, p. 22.

el fin de poner al descubierto la originalidad de un texto que, dentro de lo que cabe, se resiste a ser impunemente violentado.

La historia de la desvalorización de la comedia quevedesca se funda en el reiterado desconocimiento de su efectividad como obra dramática, es decir lo que más se pone en tela de juicio es su capacidad de intrigar al espectador virtual de la época, amoldándose a los cánones de la dramaturgia lopesca. En 1927 Artigas, el primer editor de la pieza, abría el camino al vapuleo:

> Era tan escaso el interés dramático de la pieza, tan floja y diluida la acción, que solo por el agridulce del fondo político y de las personas podía despertar la curiosidad. Tampoco es muy notable su valor como pieza de literatura[10].

Una veintena de años más tarde, Cotarelo Valledor, pese a constatar que la comedia «es de la hechura usual en el tiempo, con mudanzas de escena, amores, discreteos, relaciones largas, gracioso (*Violín*), boda y abundante polimetría», no se abstenía de subrayar «su poco interés dramático, su acción floja y diluida»[11]. Pero el récord de la aspereza de juicio le corresponde a Urrutia, según el cual la obra es «un fracaso absoluto como pieza teatral», en cuanto su acción está organizada «a base de discursos interminables y actuaciones sin emoción alguna»[12]. La unanimidad, afortunadamente, no es empero absoluta. En años más recientes, Hernández Araico se ha esforzado por demostrar cómo la pieza «no se ha visto en sus propios términos teatrales», aunque luego, con su defensa del «efecto teatral de la inacción» y de su «insólito estatismo»[13], parece confirmar aquella misma ausencia de conflicto dramático tan censurada a lo largo de todo el siglo xx.

En mi opinión, en esta obra es el tema el que moldea la acción, hasta el punto de que la unidad dramática se establece sobre todo gracias a este primer componente. En efecto la trama, o mejor las tramas, son múltiples, puesto que en *Cómo ha de ser el privado* hay numerosos hilos argumentales que se cruzan reiteradamente entre sí, organizándose alrededor de un único eje estructural, es decir «el tema mayor del buen gobierno»[14]. Bajo esta luz la comedia puede interpretarse como una *ars gubernandi* teatralizada, un 'espectáculo didáctico', fundado en la compenetración de imágenes vivificadas y palabras. Todos los personajes son a la vez figuras reales y ficticias, representación de un cuerpo histórico presente, que en cuanto 'retratos vivos' son los mejores simulacros. Decisiva resulta la dialéctica entre realidad y ficción, ya que se pretende crear la ilusión dramática de una realidad envolvente que se realiza

10. Artigas, 1927, pp. L-LI.
11. Cotarelo Valledor, 1945, pp. 64-65.
12. Urrutia, 1982, pp. 177 y 184.
13. Hernández Araico, 1999, p. 462.
14. Arellano, 2009, p. 203.

casi simultáneamente al desarrollo de la acción en el tablado. Además lo que hace de la pieza una cabal materialización teatral de avisos para gobernantes experimentados es su traducibilidad al plano de lo real. El ideal arquetípico del modelo se ve aquí constreñido a confrontarse con su histórica corporificación, aspecto éste que se le escapó a Melvina Somers. La estudiosa, a la que va reconocido el mérito de haber reivindicado ya en 1956 la necesidad de un nuevo enfoque –«[the play] may be viewed as a dramatic illustration of the doctrine propounded in the *Política de Dios*»[15]–, no capta la gran novedad de Quevedo: hacer viable el paso del enjuiciamiento teórico al pragmático del valimiento, a través del suministro de concretos modelos de actuación. La búsqueda de ejemplaridad subyace aquí a la impactante necesidad de confrontarse con el principio de verificabilidad. Si, por lo tanto, como atinadamente opina Roncero López, en su *Política de Dios* Quevedo colocaba «el listón muy alto tanto para el rey como para su ministro», puesto que los dos habían de «comportarse como lo hicieron Jesucristo y sus apóstoles»[16], en su pieza de teatro, en cambio, a través de una sucesión de escenas, o cuadros en vivo, que recrean unas específicas circunstancias políticas contemporáneas, muestra «cómo ha de ser el buen rey, / *cómo ha de ser el privado*» (vv. 1914-1915)[17].

En el personaje de Valisero el Conde-Duque puede contemplar un *exemplar* de sí mismo, estableciendo una comparación entre lo que debería ser en esencia y lo que es en realidad, lo cual le brinda la posibilidad de discernir vicios y virtudes tanto de su artificial modelo, como de su propio ser. A través del adiestramiento a la autopercepción, facilitado por la ficción escénica, el potente valido de Felipe IV hubiera podido aprender qué estrategias desplegar y qué límites no transgredir. La obra desarrolla con pormenor fáctico el tema de la importancia de la recta actuación del privado[18] y a tono con este objetivo está la exhibición del héroe a través de sucesivas pruebas. En el entramado argumentativo de Quevedo la ineludible necesidad del monarca de compartir las responsabilidades de gobierno (vv. 127-136) va asociada a la necesaria limitación de las competencias del valido, de manera que el grueso de la argumentación gira en torno al riesgo de la *deminutio* de la autoridad regia (vv. 241-264). En el texto prima la idea de un comportamiento virtuoso del privado, anclado en la desnudez de afectos y pretensiones (vv. 149-

15. Somers, 1956, p. 261.

16. Roncero López, 2009, p. 183.

17. Acojo, pues, en todo las reservas de Arellano y García Valdés, 2011, pp. 26-32, con respecto a las perspectivas interpretativas propuestas por De Armas, 2004 y por Iglesias, 2005a, ambas fundadas en el presupuesto de que Quevedo, «bajo la cobertura engañosa de las alabanzas», esconda su frustración ante la política de Felipe IV y de su privado. Nada convincente resulta en particular la articulación del discurso crítico de F. de Armas, 2004, p. 27, alrededor de «cuatro areas problemáticas en la presentación de Fernando / Felipe IV», es decir «su crueldad, su afeminamiento, su homoerotismo y su donjuanismo».

18. Sobre la concepción quevediana de la privanza ver especialmente Peraita, 1997, pp. 11-41, y Roncero López, 2009.

164; 1948-1951) y en la limpieza de manos (vv. 2480-2487). Además la congruencia entre la acción humana y la ley de Dios encuentra su apoyatura en la conducta mantenida por Valisero / Olivares en la gestión del así llamado *Spanish Match,* contingencia en la que se aprecia la posición estructural de la religión católica en el mantenimiento del reino y en la identidad del sistema institucional (vv. 739-775; 1772-1851).

Este esmero en representar la *optima facies* del favorito se ajusta a la idea de que su elogio redunda en el mayor prestigio del rey: en palabras de Juan Antonio de Vera y Figueroa, en efecto, «la justificación del valido es gloriosa alabanza del príncipe»[19]. Quevedo, hacia la mitad de los años 20 del siglo, consideraba la restauración de la realeza como una precondición indispensable para la restauración de todo el reino, por eso bautiza con el nombre de Fernando al doble teatral de Felipe IV, anticipándose a Gracián y Saavedra Fajardo en la *laus ferdinandi*[20]. Además, como de forma más cabal ya lo había hecho en sus *Grandes Anales,* el autor nos presenta a un Felipe IV compuesto un tanto «archimboldescamente» como un compendio de las virtudes de sus antecesores[21]. Su modelo de monarca moderno, actuante encarnación de las ansias de resurrección de España, no representa empero la imagen teórica del soberano perfecto: como ya en el caso de Valisero, el paradigma dramático no constituye solo un recordatorio de obligaciones, sino también una ocasión de aproximación pragmática a la difícil tarea regia. En esta línea, sumamente sugestiva me parece la observación de Manuel Montoya, según la cual

> le privado est une figure de travestissement du prince: puisque la monarchie repose sur les deux, ce que l'on dit de l'un est applicable à l'autre et les critques que l'on peut formuler contre celui qu'il appelle Premier Ministre peuvent être étendues au Prince, ce qui n'est finalement pas très éloigné des critiques formulées par Quevedo[22].

Efectivamente a la vez que celebra la *dignitas* de la persona política, Quevedo no se abstiene de censurar los defectos de la persona natural, ya que como queda explicado en su *Marco Bruto,* «yo hago oficio de espejo, que les [a los Príncipes] hago ver en sí, lo que en sí no pueden ver»[23]. Los titubeos de Fernando en su trato con Serafina, su lucha por conquistar el autocontrol sobre sus propias pulsiones amorosas (vv. 484-485; 905-911; 1533-1535; 2650-2653), no solo le humanizan, haciéndole teatralmente más convincente, sino que podían servir como

19. Vera y Figueroa, 1787, p. 147.

20. Ver Peraita, 1997, p. 47: «Fernando el Católico es sin duda el monarca del que Quevedo se ocupa con mayor atención y el único rey que aparece en su obra como posible modelo de gobernante para Felipe IV. El escritor se ocupa extensamente del Rey Católico […] en dos escritos: la *Carta* y la "Cuestión política" de la *Vida de Marco Bruto*».

21. Roncero López, 1987, p. 215, y Peraita 1997, p. 44.

22. Montoya, 2009, p. 36.

23. Quevedo, *Marco Bruto,* p. 841.

aviso para navegantes al gobernante del momento, Felipe IV, y para aquéllos por venir. Semejante instrumento de auto-conocimiento, además, bien le cuadraba a un joven monarca como Felipe IV, notoriamente adicto a los escarceos amorosos y, por consiguiente, necesitado de virtuosos modelos para poder vencerse a sí mismo.

Quevedo, pues, crea la ilusión de autenticidad y veracidad de lo representado gracias a la identificación de los actores con las figuras históricas a las que dan voz, manteniendo así un estrecho vínculo entre los componentes ficcionales y el escorzo temporal que los enmarca. Bajo esta perspectiva es evidente que la reconstrucción de la temporalidad desempeña un papel fundamental en la obra, a tal punto que no parece arriesgado hablar en este caso de teatro documental o noticiero. El Quevedo dramaturgo manipula hábilmente la narración cronística –pienso sobre todo en el sinfín de relaciones de sucesos que se ocuparon de la estancia madrileña del Príncipe de Gales y de los festejos que se organizaron en su honor[24]– y a través de un trabajo de selección, de acumulación y de condensación de los hechos consigue adecuarla a la sintáxis escénica. Bajo esta luz los avances de prospección temporal –por ejemplo la anticipación de la muerte de la hija de Olivares (30 de julio de 1626) al momento de la visita de Carlos Estuardo en 1623 o la simultaneidad instituida entre la captura de la flota en el puerto cubano de Matanzas en septiembre de 1628 y la celebración del casamiento por poderes de la Infanta el 25 de abril de 1629– más que mentiras o falsificaciones deben interpretarse como una transformación del detalle histórico de tal forma que destaque la ejemplaridad de los protagonistas, seres modélicos en la tolerancia del dolor o en la perseverancia en el bien contra toda adversidad, conceptos ambos procedentes del ideario senequiano.

Es evidente que el exceso de cercanía cronológica, la falta de distancia, no solo amplificaba el impacto de los hechos historiados en los que hubieran podido asistir a la representación, sino que hacía más compleja la misma conceptualización del pasado. Ahora bien, como se ha visto, Quevedo no se limita a ofrecer una mera dialogización de unos cuantos acontecimientos reales o a re-pautar la temporalidad, sino que pretende brindar una relectura, una reinterpretación de los acontecimientos tratados, fundándose en la complicidad y en la capacidad comparativa de sus receptores. En su papel de observador partícipe[25], se esfuerza por restaurar las fallas que estaban quebrando la popularidad del valido[26],

24. Para una puesta al día sobre esta cuestión ver Ettinghausen, 2006, y Sánchez Cano, 2006.

25. La primacía otorgada a la autopsia –a la observación con sus propios ojos– es por aquel entonces una constante de las revisitaciones históricas de Quevedo (Gentilli, 2004a, pp. 13-14).

26. En el *Memorial de los Caballeros de España,* dirigido a Felipe IV en junio de 1629 y atribuible quizá a la pluma del Duque de Sessa o del Conde de Salinas, se podían leer las siguientes acusaciones en contra del Conde-Duque: «pierde a España, y España lo conoce, […], ya con pragmáticas sin fruto […], ya con la baja de moneda, tan sin tiempo,

remodelando su imagen a través de un espejo de conducta capaz de impactar a la pública opinión[27]. Puesto que en este caso Quevedo hace propia la opinión de Luis Cabrera de Córdoba, según la cual «quien escribe lo que sucedió en su edad merece más crédito»[28], cabe interrogarse sobre los motivos de esta elección ya que, como nos recuerda Victoriano Roncero López[29], sus preferencias en cuanto historiador no fueron siempre lineales.

La clave para captar la compleja significación de *Cómo ha de ser el privado* se halla, en mi opinión, en la estrecha *liaison* que la pieza mantiene con el contexto de producción y de fruición. Si, como yo considero probable, la redacción de la obra se remonta a la época del casamiento por poderes entre la Infanta María y el Rey de Hungría y Bohemia (25 de abril de 1629) –en cuanto momento integrante de los festejos previstos para solemnizar el suceso, y cuya puesta en escena no llegó a realizarse posiblemente a causa de la terciana que padecía Felipe IV[30]–, no nos sorprende el hecho de que Quevedo advirtiera la necesidad de 'justificar' ante la opinión pública internacional la nueva política matrimonial sostenida por los Habsburgos de España, desmantelando a la vez las acusaciones dirigidas a Olivares por su tenaz oposición al casamiento inglés[31]. Al transformar el fracasado acuerdo matrimonial en uno de los grandes éxitos experimentados por el valido en su política exterior, Quevedo rendía tributo a una razón de estado catolizada, que castigaba la anteposición de consideraciones temporales a la religión, en plena sintonía con el juicio que el mismo Conde-Duque daba del asunto:

> En el negocio de Inglaterra será el mundo buen testigo de la puntualidad con que se trató y la justificación con que en él se procedió sin faltar a ninguna palabra, y anteponiendo cuanto se debió a la religión a todas las otras

ya con pérdida de la flota por su culpa, […], ya con guerras en Italia, comenzadas por su antojo, mal prevenidas y en peor sazón, sin gente, sin dineros y sin razón» (Elliott y Peña, 1978-1980, p. 8).

27. Ver Vivar, 2002, p. 51: «Quevedo pretende que el texto tenga un efecto, que no se quede solo en el decir sino que pase al terreno del hacer, que sus palabras sean *armas*. Por eso se preocupa de persuadir al lector, al que quiere influir para conformar su opinión».

28. Cabrera de Córdoba, 1611, p. 37v.

29. Roncero López, 1991, pp. 40-46.

30. «Y aunque este desposorio se tenía por cierto se había de hacer público con la solenidad y fiesta que convenía por la enfermedad del Rey y por la priesa que pedían los negocios no se pudo dilatar porque quiere Dios en los mayores gustos de la tierra hacer memoria a los Reyes como todo pende de su voluntad siento [sic] esto lo que las conviene a su servicio» ([Anónimo], *Relación del desposorio de la Sma. Infanta D. María de Austria, hija de los señores D. Phelipe tercero deste nombre y de la Doña Margarita de Austria y hermana del Rey D. Phelipe cuarto con el Ssmo. Rey de Hungría y Bohemia en esta Villa de Madrid, Miércoles día de San Marcos Evangelista,* en Simón Díaz, 1982, pp. 371-373, 373).

31. El recuerdo del malogrado negocio dejó una huella negativa en la memoria de los contemporáneos, como comprueba la acritud con que en 1630 Pellicer de Salas y Tovar reconstruía el suceso: ver Pellicer de Salas y Tovar, 1971, pp. 692-693.

> consideraciones políticas, premiando nuestro Señor mi celo con la opinión y reputación del mundo y con los sucesos que a ellas se han seguido[32].

Además, al librar de toda culpa al Conde-Duque, Quevedo remodelaba positivamente tanto la imagen del monarca, como la de María de Austria. El doble *restyling* era necesario para una reconstrucción de los hechos propiciatoria al nuevo enlace matrimonial.

> El fracaso de las negociaciones del casamiento de la infanta con el príncipe de Inglaterra abría nuevas expectativas de estrechar la colaboración entre las dos ramas de la casa de Austria, de modo que, en otoño de 1624, el emperador sondeó las opiniones, a través de su embajador en Madrid, Franz Christoph Khevenhüller, en relación a si la corte española consideraba o no factible una petición formal de la mano de la infanta María para casarse con el hijo del emperador[33].

El nuevo compromiso matrimonial se contrajo en 1626, mientras que –como ya se ha dicho– la celebración del desposorio data de finales de abril de 1629; la Infanta-Reina emprendería, por fin, su viaje al Imperio en el mes de diciembre de 1629[34].

El respeto de la cadena evenemencial resulta, pues, fundamental para Quevedo a la hora de recrear en las tablas el curso de los sucesos. Desde la atalaya de sus propios conocimientos, el escritor estaba determinado a ofrecer a los regios destinatarios, a la corte y a su 'alter rex', el privado, una puntual escenificación de lo acaecido, reformulando sin embargo los acontecimientos so capa de una preceptiva de conducta. Finalmente, la deuda por él contraída con Juan Vera de Figueroa, deuda admitida por todos los estudiosos hasta el punto de que a menudo se ha hablado de *Cómo ha de ser el privado* como de una posible dramatización de los *Fragmentos históricos de la vida del Conde de Olivares,* corrobora la datación propuesta, puesto que la redacción de la susodicha semblanza se remonta al bienio 1627-1628[35], convirtiéndose así en el término *ante quem* para la composición del texto teatral. La biografía de Vera no solo comparte con la pieza quevediana la misma pasión en refutar las críticas que se lanzaban contra Olivares[36], sino que se presenta como un hipo-

32. *Resumen que hizo el rey don Felipe IV del estado de su Monarquía, a los 6 de haber entrado a gobernarla, al Consejo de Castilla* en Elliott y Peña, 1978-1980, p. 245. Para los dos historiadores (pp. 245-246) el *Resumen* se debe al mismo Olivares en virtud de las numerosas analogías que el documento mantiene con el célebre *Memorial Genealógico* del 26 de julio de 1625. Su disconformidad con la alianza matrimonial se vio recompensada además en 1624 por un breve de Urbano VIII: ver Vera y Figueroa, 1787, pp. 216-217.

33. Elliott, 1998, p. 254.

34. Ver Simón Díaz, 1982, pp. 392-395.

35. Fernández-Daza Álvarez, 1995, p. 149, recuerda cómo, al concluir Vera y Figueroa los *Fragmentos históricos,* el 27 de marzo de 1628 «Felipe IV le hacía merced del título de conde de la Roca».

36. Así elogiaba, por ejemplo, Vera y Figueroa, 1787, p. 214, la conducta mantenida por Olivares en ocasión del desposorio hispano-inglés: «En pocos negocios verdadera-

texto ya activo desde las escenas iniciales de la comedia de Quevedo. La cercanía entre ambas obras, por ejemplo, se manifiesta de manera patente en la anécdota narrada por Vera con respecto al aprendizaje al oficio de rey por parte de Felipe IV, anécdota retomada por Quevedo en los vv. 235-239:

> Tan desinteresadamente hacía esto el Conde, que leyendo al rey en su presencia la historia de cierto antecesor suyo, y diciendo alguno de los presentes que había sido gran Príncipe, replicó el Conde: «Tuvo, Señor, una falta muy grande, por ser demasiado dependiente de sus privados, pues el Rey sujeto a su valido es más miserable que los brutos»[37].

Si se considera, además, el realce dado al tratamiento de los malogrados casamientos de Carlos Estuardo y María de Austria en la visión retrospectiva de la vida de Olivares[38], incontrovertible aparece la función de soporte de la memoria desempeñada por el texto del Conde de la Roca con relación a toda la escritura de *Cómo ha de ser el privado*[39].

En una línea parecida, cabe mencionar la posibilidad, a la que alude Rafael Iglesias:

> ciertas cartas intercambiadas entre Olivares y Quevedo en 1630[40] demuestran que en el año anterior Quevedo había estado trabajando por orden del privado de Felipe IV en una obra y que ésta tenía tema inglés[41] […]. Teniendo en cuenta lo poco habitual que eran las referencias a Inglaterra en la obra de Quevedo, es más que probable, en cualquier caso, que *Cómo*

mente fue ningún Rey servido de su Privado y ministros como el Rey don Felipe IV».

37. Vera y Figueroa, 1787, p. 293.

38. Ver Vera y Figueroa, 1787, pp. 189-217.

39. Poco probable, por consiguiente, me parece la hipótesis de Arellano y García Valdés, 2011, pp. 33-34, según la cual la primera redacción de la comedia se remontaría «hacia fines de 1623». En cuanto a la «vieja noticia» –así la define Jauralde Pou, 1999, p. 585– referida por Henri Mérimée, según la cual la pieza formaría parte del repertorio de Roque de Figueroa y de su esposa Mariana de Avendaño en marzo de 1624 (ver Mérimée, 1913, pp. 169-170), la ausencia de cualquier dato esclarecedor sobre la fuente de la información por parte del hispanista francés no corrobora la fiabilidad de la misma.

40. Iglesias se refiere a las cartas CXXIX («De Francisco de Quevedo y Villegas al Conde-Duque de Olivares», 1630/12/? Madrid) y CXXX («Del Conde-Duque de Olivares», 1630/12/20 [Del Aposento]): en Sliwa, 2005, pp. 462-463.

41. Efectivamente así escribe Olivares en la carta CXXX: «Lo de Inglaterra me embarazó, por el estado que iba tomando la paz que se ha concluido; y así, es menester mudarlo. […] quiero que Vuestra Merced trabaje en esto hasta ponerlo en perfección» (Sliwa, 2005, p. 463).

ha de ser el privado sea la obra[42] a la que se refieren Quevedo y Olivares en su correspondencia[43].

Finalmente, la pertenencia de *Cómo ha de ser el privado* a la llamada «trilogía del Conde-Duque»[44], muestra cabal del buen avenimiento entre el escritor y el valido en aquella coyuntura política, no solo avalora la oportunidad de un estrecho cotejo entre los tres textos a nivel de exposición factual, sino también como clave interpretativa global de la misma pieza, en cuanto reduplicación teatral del arte de la privanza perfecta.

La originalidad de *Cómo ha de ser el privado,* su condición transgenérica de comedia histórico-ficcional, nos impone por último un esfuerzo para valorar, más allá de los apriorísticos clichés, su misma articulación teatral. Como en parte ya se ha podido comprobar, la crítica es casi unánime en su evaluación negativa. Solo a modo de muestrario, me limitaré a reproducir unos cuantos pareceres, a partir de Melvina Somers, a la que sin embargo debemos –cabe recordarlo– una de las primeras apreciaciones de la obra: «As a dramatic production, the play has been considered ineffective. [...] the happenings are all off-stage»[45]. Si ahora oteamos las más recientes contribuciones críticas, la situación aparece invariada: «l'intérêt de cette composition de circonstance de plus de deux mille huit cents vers assez insipides» –afirma Carrasco– «est ailleurs»[46]; más tajante todavía es la opinión de Profeti: «Quevedo quema en aras de una función didáctica total cualquier intento de establecer dinámicas dialógicas. [...] El conflicto no pasa a través de las acciones, sino a través de las palabras»[47].

En cuanto representación operativa, eficaz y persuasiva de una ciencia de gobierno desplegada en las tablas, resulta indudable en el texto la voluntad adoctrinante e instructiva, lo cual no supone, sin embargo, ni falta de intriga, ni incapacidad en perfilar teatralmente a los distintos personajes. De la adecuada textura escénica de las *dramatis personae* –a partir del mismo Valisero que, pese a ser espejo de su carnal modelo, no aparece nunca prisionero de la copia– ya he hablado difusamente en mi edición, así que en esta circunstancia me limitaré a realizar una llamada de atención sobre la figura de Violín. La hipótesis por mí propuesta de

42. Para Urí Martín, 1998, p. 16, en cambio, «Quevedo habla de una obra que estaba en manos del Conde-Duque desde hacía más de un año, lo que coincide perfectamente con las fechas en que se redactó el *Chitón*». En cuanto a las noticias de Inglaterra contenidas en este opúsculo quevediano, éstas se reducen a una rápida mención al ataque de la armada anglo-holandesa en la bahía de Cádiz en 1625, a la ayuda española a Francia en La Rochelle en 1627, y a dos sucesos más lejanos, como la derrota de la Armada Invencible y la toma y saqueo de Cádiz en 1596.

43. Iglesias, 2005a, p. 270, n. 16.

44. A parte del *Chitón de las tarabillas,* el tríptico se completa con el poema *Fiesta de toros literal y alegórica,* compuesto antes del 17 de octubre de 1629, fecha del nacimiento de Baltasar Carlos, por las alusiones al embarazo de Isabel de Borbón.

45. Somers, 1956, p. 263.

46. Carrasco, 2009, pp. 181 y 183.

47. Profeti, 2010, pp. 126-127.

una posible identificación entre el gracioso y el bufón portugués Manuel Rabelo de Fonseca adquiere mayor credibilidad a la luz del siguiente bosquejo del personaje trazado en 1626 por Cassiano del Pozzo:

> Un bufón de Su Majestad llamado Ravel […] era festivo y alegre y dijo infinitas delicias [a los asistentes] mofándose pero sin herir a muchos de los que estaban en la mesa. Dicen que solo hizo una cosa mal, [que] fue cuando dijo al rey que tenía que darle una mala nueva *porque el año presente no hay aceitunas,* y en el *venidero no habrá mas Olivares,* aludiendo al conde. Imitaba maravillosamente tanto los gestos como las voces de diversas personas, tanto hombres como mujeres de la corte, e incluso imitaba las voces de diferentes animales como papagayos y periquitos, perros que luchan, gallinas que cantan, [o] niños que lloran, [así como hacía lo propio con] la artillería, el rumor de la caza, o el murmullo de las instrucciones y de las voces de la galera cuando están de viaje, asimismo emitiendo diversos sonidos con un caramillo fabricado con dos trozos de caña[48].

Como se ve el ente de ficción ideado por Quevedo comparte muchas de las características de su posible refente real. Además, su carácter burlón y despreocupado, sus groserías, su gusto por los cuentecillos, junto con una mímica grotesca y una kinésica extremada[49], se amoldan a los rasgos configuradores del gracioso. El personaje, sin embargo, se resiste a las fáciles etiquetaciones, saliendo de lo trillado gracias a unas marcas específicas que le confieren un rol privilegiado dentro de la comedia. Violín, en efecto, es un doblete caricaturesco, un complemento del mismo Valisero[50] y, en cuanto tal, un intérprete desacralizante del régimen del valimiento. Al poner en solfa lo duro de la privanza y al iconizar textualmente, sin inútiles rodeos, las dificultades propias del *officium,* el gracioso quevediano se convierte en el mentor del Marqués[51], en su consejero más fiable[52]. La inevitable equiparación, que se produce entre ambos personajes, es rica en consecuencias: por un lado suaviza el aspecto docente, impidiendo que las recomendaciones sobre el valimiento acaben en un estéril didactismo, por otro evita que Valisero se convierta en una figura unidimensional, empalagosa y casi superhumana.

48. Del Pozzo, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini,* pp. 136-137. Para más noticias sobre Rabelo de Fonseca ver Bouza, 1996, pp. 106-110.

49. Ver sobre todo la secuencia en la que Violín, con capuz y anteojos, finge su propia muerte con el fin de sonsacarle dinero al Marqués de Valisero (vv. 1684-1741).

50. «Violín: en descanso y en paz / tendremos al rey los dos, / trabajando por él vos / y yo dándole solaz» (vv. 297-300).

51. «Violín: Marqués, la privanza es hueso, / y si la hay, es poca pulpa. / Nunca fue infiel consejero / quien lo que aconseja hace; / guíate por mí» (vv. 383-387).

52. Esta inusual función de Violín queda en parte confirmada por un detalle del que nos da noticia Elliott, 1998, p. 507: «Todo aquel que visitaba al conde-duque en su aposento de palacio tenía que pasar primero por una pequeña galería de cuyas paredes colgaban retratos de locos y bufones. Tal vez, el conde-duque había preparado esa estrafalaria decoración como recordatorio de la vanidad de la inteligencia humana y de las locuras a las que conducía la *hybris* de los poderosos de este mundo». Para esta idea del bufón como consejero y hombre de confianza, ver Sánchez Paso, 1985-1986.

La funcionalidad significativamente múltiple de Violín queda por último respaldada por su esencia de personaje puente entre la trama A (es decir la parte en la que predomina la materia histórica) y la trama B (destinada a las intrigas amorosas entre el rey Fernando y Serafina). Su guiño burlón facilita la asunción de un punto de vista distanciado, que apela a la atención del espectador, como se desprende del siguiente fragmento, certera parodización del argumento histórico-ficcional de las bodas de la Infanta:

VIOLÍN Di, rey, ¿por qué no despenas
a este príncipe, que tiene
cosas de Amadís de Gaula?
[…]
Entríegale a Margarita,
que parecerá muy bien.
REY ¿Y al transilvano?
VIOLÍN También,
y de este enfado te quita;
porque es gran lástima vellos
uno ausente y otro aquí;
y si no, dámela a mí,
pues tengo más tierra que ellos.
REY ¿Cómo?
VIOLÍN Vergüenza no tengo.
REY Así lo dice el refrán.
Salte de aquí.
VIOLÍN ¿Soy yo can?
(vv. 1746-1762)

Desde esta misma perspectiva merece la pena señalar cómo este personaje, al pagar tributos a una serie de tópicos teatrales, brinda al observador de la puesta en escena una visión revitalizada de esos mismos estereotipos, como puede apreciarse en el motivo del canje de retratos, tan de moda en las prácticas de galanteo:

VIOLÍN Señora Porcia, es en vano
buscar con porte o sin porte
en toda esta inmensa Corte
un retrato transilvano.
Está acabado el lugar
de retratos y me pesa,
que ha sido tanta la priesa
de las Porcias a buscar
retratos, que no hallarán
alguno por un rubí;
uno me dan del Sofí
y otro del Gran Tamorlán.

Vuestras dos señorías vean
por cuál les da parasismo:
que, en retratos, es lo mismo
que se digan o que sean.
A mí me han dicho que tengo
de transilvano aparato;
ved, si queréis, mi retrato. (vv. 1340-1358)

Considerando lo compacto de la estructura dramática, en cambio, hay que cuestionar ante todo la inapelabilidad de ciertas aseveraciones. De sucesos «off-stage» se puede hablar –así como suele ocurrir en el teatro aurisecular– solo en relación con los grandes acontecimientos históricos evocados en la comedia: la coronación del nuevo soberano, las fiestas solemnes organizadas para la entrada del Príncipe de Gales, la muerte de la hija de Olivares, la toma de Bahía, el ataque inglés contra Cádiz, o la captura de la flota de las Indias son todos episodios que no tienen concreción escénica, reviviendo únicamente a través del recuerdo de algún personaje y en sus pormenorizados relatos. Al contrario, las demás intrigas o subintrigas están pensadas para tomar vida en el mismo escenario, como bien lo demuestran las secuencias en las que se procede a la elección del valido o se definen sus cualidades (interesantes, al respecto, las dúplices escenas de las audiencias públicas: vv. 1198-1254; 2224-2365) o como se comprueba en la *micro-play* dedicada a los amoríos entre el rey y Serafina y, más aún, en la acción de las bodas de la Infanta, el pilar alrededor del cual se vertebra la trama hasta el desenlace con la duplicación de los casos de agnición (vv. 3005-3010).

En su severo enfoque de la obra, Profeti da sin embargo en el blanco, al vislumbrar la posibilidad de una doble clave de lectura y de decodificación:

> Como en los cuadros de Velázquez, el Rey y el Privado miran hacia el espectador desde su lejanía astral; y el espectador no tiene ninguna posibilidad de identificación. Pero si la comedia fue pensada para una representación de palacio, funcionaría perfectamente como «espejo» inalterable, en el cual se proyectarían los deseos de los cortesanos[53].

Ni duda cabe de que la interpretación en mi opinión preferible es la que avalora la función política y formativa del texto en ámbito palaciego; el grado de receptividad y el fruto, que de esta realización teatral de un arte de buen gobierno hubieran podido sacar tanto el monarca como el privado, depende en gran medida de la primacía otorgada a la praxis sobre la teoría, es decir de la transmisión de patrones de comportamiento persuasivos, pero no coercitivos. Afirmaba Quevedo en el *Discurso de todos los diablos:* «No escribáis lo que había de ser, que esa

53. Profeti, 2010, p. 128.

es dotrina del deseo; no lo que debía ser, que es lición de la prudencia; sino lo que puede ser»[54].

No solo Quevedo «no escapó a la fascinación de las tablas»[55], sino que supo ver en la comedia un apropiado instrumento de interlocución con el monarca, capaz de capear el *impasse* de la adulación cortesana, para hacerse trámite de provechosas enseñanzas, como bien lo certifica su Prólogo a la versión castellana de la *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, y como también hoy en día podría apreciarse de aceptar el reto azoriniano[56] a una visión 'dinámica' y no 'estática' de la literatura:

> [la Comedia] enseña a vivir bien, moral y políticamente, acreditando las virtudes y disfamando los vicios con tanto deleite como utilidad, entreteniendo igualmente al que reprehende y al que alienta. […] este entretenimiento decente a soberanas ocupaciones, que el ocio de los reyes tiene estatutos de majestad y no debe admitir alivio que no sea calificado. Por esto tiene lugar en los oídos de los príncipes este de las comedias, a quien han dado su atención contra la proligidad de los cuidados los más y mejores monarcas del mundo, sin que a esto ofenda lo que algunos malician, para reprobar los ingenios que dichosamente ocupan en esta composición, ni el entretenimiento, que es gustoso y docto, y ejemplar[57].

Bibliografía

Arellano, I., «*Cómo ha de ser el privado* y el modelo de privanza en Quevedo», en *L'Espagne des validos (1598-1645),* ed. R. Chaulet, Paris, Ellipses, 2009, pp. 203-220.

Arellano, I., y C. C. García Valdés, «Introducción» a F. de Quevedo, *Teatro completo,* ed. I. Arellano y C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 11-103.

Artigas, M., «Introducción» a *Teatro inédito de Quevedo y Villegas,* Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1927, pp. v-lxxx.

Azorín [Martínez Ruiz, J.,], «Nuevo Prefacio a *Lecturas Españolas*» [1920], en *Charles-Augustin Sainte-Beuve, ¿Qué es un clásico?,* Madrid, Casimiro Libros, 2011, pp. 29-32.

Bouza, F., *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias,* Madrid Ediciones Temas de Hoy, 1996.

Bouza, F., *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos xvi y xvii*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999.

Brown, J. y J. Elliott, ed., *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.

54. Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* pp. 215-216.

55. Arellano y García Valdés, 2011, p. 13.

56. Ver Azorín, «Nuevo Prefacio a *Lecturas Españolas*», p. 30: «Hemos experimentado la inutilidad hacia toda tentativa de ver la literatura clásica como un valor *dinámico,* no *estático.* […] Hay un tipo sancionado de Cervantes, otros de Quevedo, otros de Góngora, etc. […]. Pero esos juicios no pueden ser modificados; […] De atreverse un crítico a juzgar por cuenta propia, se producirá el escándalo».

57. Quevedo, «A los que leyeren esta comedia», en *Comedia Eufrosina.*

Cabrera de Córdoba, L., *De historia, para entenderla y escribirla,* Madrid, Luis Sánchez, 1611.

Carrasco R., *L'Espagne au temps des validos. 1598-1645,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009.

Cotarelo Valledor, A., «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 24, 1945, pp. 41-104.

De Armas, F.A., «En dos pechos repartidos: Felipe IV y su valido en *Cómo ha de ser el privado*», *Hispanófila,* 140, 2004, pp. 9-20.

Del Pozzo, C., *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini,* ed. A. Anselmi, Aranjuez, Ediciones Doce Calles / Fundación Carolina, 2004.

Elliott, J. H., *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia,* Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998.

Elliott, J. H., y Peña, J. F. de la, *Memoriales y cartas del Conde-Duque de Olivares. II. Política interior: 1627 a 1645,* Madrid, Alfaguara, 1978-1980.

Ettinghausen, H., «The Greatest News Story Since the Resurrection? Andrés de Almansa y Mendoza's Coverage of Prince Charles's Spanish Trip», en *The Spanish Match. Prince Charles's Journey to Madrid, 1623,* ed. A. Samson, London, Ashgate, 2006, pp. 75-89.

Fernández-Daza Álvarez, C., *El primer Conde de la Roca,* Badajoz, Junta de Extremadura, 1995.

García Valdés, C. C., «Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio», en *Quevedo en Manhattan,* ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor, 2004, pp. 111-134.

García Valdés, C. C., «El teatro de Francisco de Quevedo», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda,* ed. F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 475-498.

Gentilli, L., «Introducción» a F. de Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. L. Gentilli, Viareggio / Lucca, Baroni, 2004a, pp. 9-54.

Gentilli, L., «La riscrittura della storia in Francisco de Quevedo: *Cómo ha de ser el privado*», en *Scrivere la storia. Atti del convegno di Macerata (28 maggio 2003),* ed. S. Valeri, Firenze, Le Monnier, 2004b, pp. 5-25.

Hernández Araico, S., «Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *Hispania,* 82.3, 1999, pp. 461-471.

Iglesias, R., «El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005a, pp. 267-298.

Iglesias, R., «Las fuentes literarias de *Cómo ha de ser el privado* de don Francisco de Quevedo», *Bulletin of the Comediantes,* 57.2, 2005b, pp. 365-405.

Iglesias, R., «*Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo y la tradición española antimaquiavélica de los siglos XVI y XVII», *La Perinola,* 14, 2010, pp. 101-127.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.

Mérimée, H., *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630),* Toulouse / Paris, Édouard Privat / Auguste Picard, 1913.

Montoya, M., «"Ecce Somniator": le valido au miroir de ses contemporains», *Les Langues Néo-latines,* 351, 2009, pp. 5-46.

Pellicer de Salas y Tovar, J., *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote,* Hildesheim / New York, Georg Olms, 1971.

Peraita, C., *Quevedo y el joven Felipe IV. El Príncipe cristiano y el arte del consejo,* Kassel, Reichenberger, 1997.

Profeti, M. G., «Funciones teatrales y literarias del personaje del privado», en *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV,* ed. H. Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 113-129.

Quevedo, F. de, «A los que leyeren esta comedia», en *Comedia Eufrosina traducida de lengua portuguesa en castellana por el Capitán Don Fernando de Ballesteros y Saavedra,* Madrid, Imprenta del Reino, 1631.

Quevedo, F. de, *Cómo ha de ser el privado,* ed. L. Gentilli, Viareggio / Lucca, Baroni, 2004.

Quevedo, F. de, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado,* en *Obras Completas. I. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 197-226.

Quevedo, F. de, *Marco Bruto* en *Obras Completas. I. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 818-887.

Quevedo, F. de, *Teatro completo,* ed. I. Arellano y C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.

Redworth, G., *The Prince and the Infanta. The Cultural Politics of the Spanish Match,* New Haven / London, Yale University Press, 2003.

Riandière La Roche, J., «Entender y anotar los textos políticos de Quevedo: las exigencias de la Historia», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 345-366.

Roncero López, V., *Historia y política en la obra de Quevedo,* Madrid, Editorial Pliegos, 1991.

Roncero López, V., *Los Grandes Anales de quince días de Quevedo. Estudio,* Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

Roncero López, V., «El valido y los validos en Quevedo», en *L'Espagne des validos (1598-1645),* ed. R. Chaulet, Paris, Ellipses, 2009, pp. 176-202.

Sánchez Cano, D., «Entertainments in Madrid for the Prince of Wales: Political Functions of Festivals», en *The Spanish Match. Prince Charles's Journey to Madrid, 1623,* ed. A. Samson, London, Ashgate, 2006, pp. 51-73.

Sánchez Paso, J. A., «La sociología literaria de don Francés de Zúñiga», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 34.2, 1985-1986, pp. 848-865.

Sanz Camañes, P., *Diplomacia hispano-inglesa en el siglo XVII. Razón de Estado y relaciones de poder durante la Guerra de los Treinta años, 1618-1648,* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

Simón Díaz, J., *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

Sliwa, K., *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645), Caballero de la Orden de Santiago, Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad y sus parientes,* Pamplona, Eunsa, 2005.

Somers, M., «Quevedo's Ideology in *Cómo ha de ser el privado*», *Hispania,* 39, 1956, pp. 261-268.

Urí Martín, M., «Introducción» a F. de Quevedo, *El chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998, pp. 7-49.

Urrutia, J., «Quevedo en el teatro político», en *Homenaje a Quevedo,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 173-185.

Vera y Figueroa, J. A., *Fragmentos históricos de la vida de D. Gaspar de Guzmán, Semanario Erudito,* II, 1787, pp. 145-296.

Vivar, F., *Quevedo y su España imaginada,* Madrid, Visor, 2002.