



HAL
open science

¿Cómo ha de ser el privado?, o como el tiempo dramático modela el tiempo histórico.

Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Françoise Gilbert. ¿Cómo ha de ser el privado?, o como el tiempo dramático modela el tiempo histórico.. Tiempo e historia en el teatro español del siglo de oro, Congreso XVI de la AITENSO, (Aix en Provence, 25-27 de septiembre de 2013), Isabelle Rouane Soupault et Philippe Meunier, Sep 2013, Aix en Provence, Francia. <http://books.openedition.org/pup/4528>. halshs-01937120

HAL Id: halshs-01937120

<https://shs.hal.science/halshs-01937120>

Submitted on 27 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

¿Cómo ha de ser el privado?, o como el tiempo dramático modela el tiempo histórico.

Françoise GILBERT

(Toulouse, FRAMESPA-CLESO)

La única obra dramática completa de Quevedo en haber llegado hasta nosotros, la comedia *¿Cómo ha de ser el privado?*, se ganó más lectores, aquí en Francia, por figurar en la bibliografía de las oposiciones de “Agrégation” sobre el tema de los Validos, hace dos años. Y de hecho, la característica que más comentarios de los investigadores suscitó es la dimensión histórica¹ de la obra: comedia de encargo² destinada a ensalzar la figura de Olivares en un periodo de dificultades políticas, *¿Cómo ha de ser el privado?* se hubiera representado en palacio a finales del año de 1629³, quizá con ocasión de las bodas de la Infanta María con Fernando III, rey de Hungría⁴. Se estudiaron abundantemente⁵ las referencias más o menos implícitas a la actualidad de esta primera década del reinado de Felipe IV, especialmente el episodio novelesco de la llegada a Madrid del príncipe inglés Carlos de Gales, pretendiente secreto de la infanta María Ana, en la primavera de 1623; las fiestas que se dieron en la corte para agasajar al príncipe; el rechazo, por razones religiosas, de la Infanta y finalmente la reacción agraviada del inglés, que intentó abordar con su flota en el puerto de Cádiz en 1625, rompiendo así la tregua instaurada entre España e Inglaterra por el tratado de Londres en 1604. También se subrayaron las referencias a otros acontecimientos de estos años, como la muerte de la hija de Olivares, ocasión en la que el privado demostró una fuerza de ánimo admirable, la captura de la Flota de la Plata en otoño de 1628, y las bodas de la infanta María Ana con el rey de Hungría y Bohemia, el 12 de octubre de 1629.

Bajo seudónimos transparentes, se perfilan así en la comedia las figuras del rey (nombrado Fernando en la obra), de su valido (el marqués de Valisero), de la Infanta (llamada Margarita) y del príncipe inglés (danés en la obra) que la corteja, Carlos. Lo que me interesa, ahora, no es descodificar las diversas alusiones histórico-políticas, ni enumerar las varias fuentes que pudo usar Quevedo al redactar esta comedia —fuera refundición de una comedia suya de 1624⁶, o de una obra ajena⁷, o un “collage” de varias obras de índole y procedencia diferentes, identificadas ya en gran parte por la crítica.

¹ Véase, entre muchos, Germán Vega, 1993, p. 119: «La originalidad del planteamiento quevediano no se fragua en los criterios poéticos o dramáticos adoptados, sino en la intervención de factores extraliterarios», e Iglesias, 2005 (a) y (b).

² Véase Urrutia, 1982, p. 176.

³ Véase Elliott, 1982, p. 235.

⁴ Véase Arellano, 2009, p. 209.

⁵ Véase Iglesias, 2005 (a) y (b).

⁶ Véase Iglesias, 2005 (a), p. 274.

⁷ Véase Artigas, 1927, pp. 49-50.

Mi perspectiva es otra: generalmente, no se le concede a la comedia de Quevedo el mínimo mérito teatral, y se le reprocha sobre todo su «falta de acción dramática⁸» en comparación con las muy dinámicas comedias de su contemporáneo Lope. Quisiera, en un primer momento, cuestionar esta apreciación tan negativa, que para mí radica en un contrasentido inicial muy equitativamente difundido entre los críticos, y que María Fernández Hernández sintetiza perfectamente, sin desmentirlo, en su reciente tesis sobre el teatro de Quevedo:

Cómo ha de ser el privado se sustenta sobre tres acciones dramáticas fallidas. La acción principal es, como apostilla el título de la obra, la descripción del valido perfecto, que arranca desde el primer acto. Las dos acciones secundarias –el matrimonio de la Infanta y los devaneos amorosos del monarca– se resuelven desde el principio y abaten la expectación con su previsibilidad. Por encima del suspense, Quevedo atiende a una interpretación ética de la historia⁹.

El fallo de esta percepción, a mi parecer, estriba en la confusión del tema de la obra («la descripción del valido perfecto») con su argumento («el matrimonio de la Infanta y los devaneos amorosos del monarca»). El título *¿Cómo ha de ser el privado?* induce una respuesta estática, y absoluta en su ejemplaridad ética, como precisamente la que proporciona el Almirante en los últimos versos del tercer acto: «Si pregunto a los oyentes / cómo ha de ser el privado, / creo dirán: “Desta suerte”» (vv. 1107-1109). Lo cual confiere a la comedia en su conjunto una dimensión icónica ejemplar, y a la figura del privado un estatus antonomástico. Al contrario, la índole dramática de la obra implica un dinamismo interno que, por supuesto, no se puede legítimamente esperar de un tema tan exclusivamente definitorio. A no ser que las dotes teatrales excepcionales de Quevedo hayan logrado superar esta aporía, lo que obviamente tampoco es el caso con esta comedia.

De ahí mi hipótesis que, en este drama quevediano, la acción principal no fracase en proponer una definición moral dinámica, sino que, sencillamente, sea otra. Y que, en vez de triple, la acción sea, en realidad, dos veces doble: política y amorosa en ambos casos. En esta perspectiva, el desarrollo dramático se centra principalmente en la tentativa fracasada de alianza matrimonial entre la infanta de Italia y el príncipe de Dinamarca, muy enamorado de ella, mientras asistimos, en paralelo y con un mismo grado de importancia, al desarrollo de una intriga amorosa imposible entre el joven soberano y una dama de su corte. En ambas intrigas, los consejos dispensados con discreción constante por Valisero ilustran la función de privado ideal, a la vez que orientan el discurso de la acción, sin determinar de modo absoluto la trayectoria de los personajes.

⁸ María Fernández Hernández, 2009, p. 270: «El principal motivo por el que se ha menospreciado el teatro serio de Quevedo deriva de la falta de acción». No desmiente la doctorante la apreciación negativa casi general de la crítica.

⁹ María Fernández Hernández, 2009, p. 269.

Del contrasentido inicial, y de los a priori relativos a las obras de encargo¹⁰, procede también la voluntad de los estudiosos de clasificar este texto como una comedia de privanza¹¹. A pesar del contexto cortesano, y de la figura del privado presente hasta en el título, la comedia no dramatiza una trayectoria ni ascensional ni decadente del valido: la consagración inicial de Valisero, escogido entre tres candidatos por el rey novel desde los primeros versos del primer acto, nunca será puesta en tela de juicio por un antagonista envidioso ni una desaprobación cualquiera del monarca. Por otra parte, a lo largo de los tres actos de la comedia, el valido sufrirá con ecuanimidad y firmeza senequista los accidentes de Fortuna que puntúan su ministerio sin que ellos amenacen su estatuto de privado¹². De ahí que este personaje no sea el protagonista de la obra, al contrario de lo que afirma María Hernández Fernández, a la zaga de Urrutia: «el rey ha quedado relegado a un segundo plano en detrimento del consejero»¹³.

Esa jerarquización no funciona porque, primero, no corresponde con las posiciones ideológicas de Quevedo, cuya prioridad absoluta es que el valido perfecto no eclipse al rey, como expone ampliamente en su *Discurso de las privanzas* y otros escritos políticos¹⁴. Pero se dan casos en que el propio Quevedo se contradice...

La razón principal es porque, textualmente, no se conciben ambos papeles como perteneciendo a una misma categoría dramática: el personaje del privado, si bien omnipresente, ocupa desde el principio un papel ilustrativo, de representación de la privanza perfecta a manera de tela de fondo, mientras que los protagonistas de la obra, es decir los que actúan y evolucionan, son las dos figuras emblemáticas de la monarquía: el joven rey de Italia y su hermana la Infanta, y sus correspondientes parejas dramáticas, Serafina y el príncipe de Dinamarca, involucrados todos en una intriga política y una intriga amorosa, por muy ténues que fuesen.

La única investigadora, que yo sepa, en profundizar verdaderamente¹⁵ la dimensión dramática de la comedia, fue Susana Hernández Araico. En dos artículos muy logrados¹⁶, mi

¹⁰ María Fernández Hernández, 2009, p. 189: «el carácter “por encargo” de estas obras implica cierta premura de composición, de improvisada apelación a los tópicos dramáticos y la falta de pulimento literario».

¹¹ Véase Hernández Fernández, 2009, p. 249.

¹² Me fundamento en la definición que Teresa Ferrer Valls da de la comedia de privanza en Ferrer Valls, 2004, p. 9: «[...] estas obras son a las que denomino “dramas de la privanza”, no porque su protagonista sea el “privado” de un rey (aunque en alguno de ellos puede llegar a serlo), sino porque desarrollan, sobre un fondo histórico, un tipo de conflicto dramático que tiene que ver con el proceso de ascenso del protagonista en el “piélagos de la corte” y las intrigas palaciegas que desata. He de advertir que aunque en alguna ocasión se ha utilizado el marbete “dramas de privanza” o —en sentido más amplio, sin atender al carácter genérico de las piezas—, “comedias de privanza”, se ha hecho habitualmente para definir obras que tenían como protagonista, o entre sus protagonistas, la figura de un valido y/o que tocaban el tema del valimiento. Mi definición atiende más al conflicto dramático que plantea la pieza».

¹³ Fernández Hernández, 2009, p. 270.

¹⁴ Ver *El discurso de las privanzas*, edición de Eva Díaz Martínez, 2000.

¹⁵ No me parece bastante profundizado el análisis propiamente dramático de Gentili, 2004, pp. 46-48.

colega no se contenta con invalidar acertadamente algunos prejuicios vehiculados por la crítica desde Cotarello, como la ineficacia dramática de la obra por la ausencia de conflicto¹⁷, o la afirmación tajante de que «el rey ha de antemano decidido refrenar su pasión»¹⁸. La investigadora va hasta emitir la hipótesis de que «el monarca notablemente idealizado por medio de su valido se muestr[e] al fin el rey galán más admirable que haya aparecido en el teatro clásico, debido al vehemente autorrefreno erótico que él y su dama disfrazan en versos de insuperable elocuencia pictórica»¹⁹.

También analiza Susana con precisión el carácter estático de la comedia de Quevedo, y demuestra que este «estatismo», lejos de constituir un fallo, es el resultado de un propósito deliberado del autor. Fundamentando su demostración en un estudio extremadamente fino de los dos sonetos que intercambian el Rey y Serafina en el acto III, explora «el carácter especial de ese par poemático en la lírica de Quevedo, con un enfoque en el manejo de la perspectiva de la pintura»²⁰. De la misma manera que los sonetos funcionan como «pintura simbólica de paisajes abstractos»²¹, explica cómo la descripción detallada de las fiestas que se da al principio del acto II no es sino una pintura, si bien estática, destinada a la exaltación del poderío real²².

Quisiera ahora prolongar y ensanchar la lectura de mi colega, mostrando cómo dicho estatismo pictórico no procede sólo del talento poético del autor en generar puntualmente lo que llama ella una «visualización retórica». Es también un componente estructurante fundamental de la comedia, que transparece en su organización del tiempo dramático, y en su misma arquitectura especular.

El tiempo representado en la comedia abarca unas pocas horas de tres días diferentes repartidos en tres actos, que todos se desarrollan en palacio. Cada acto forma lo que se llama un cuadro único²³, con un espacio constante y un tiempo indeterminado, vuelto aún más abstracto e impalpable por el alejamiento metafórico a Italia. Dentro de cada acto, las entradas y salidas de nuevos personajes ritman el paso ininterrumpido del tiempo, y los cambios de versificación destacan las grandes etapas dramáticas, como aparece en el cuadro adjunto. La distancia entre el primer acto y el segundo no supera algunos meses (la duración de la estancia

¹⁶ Hernández Araico, 1999 y 2000.

¹⁷ Hernández Araico, 1999, p. 462.

¹⁸ Hernández Araico, 2000, p. 31.

¹⁹ Hernández Araico, 2000, p. 32.

²⁰ Hernández Araico, 2000, p. 30.

²¹ Hernández Araico, 2000, p. 30.

²² Hernández Araico, 2000, p. 30: «De hecho, ambos trozos retóricos constituyen pinturas o cuadros en que, mediante la visualización retórica, el receptor teatral sale del ambiente dramático cerrado de palacio y la imaginación se recrea y respira».

²³ Véase Vitse, 2010, p. 52.

del pretendiente danés en la corte italiana), y el tiempo dramático entre el acto II y el tercero abarca el tiempo necesario para que el príncipe vuelva a su país y organice una expedición militar contra Taranto. La gran mayoría de los acontecimientos aludidos en el primer acto se distribuyen, en la realidad histórica, entre el año de 1621, con la llegada al trono de Felipe IV, y marzo de 1623, momento de la llegada del príncipe de Gales a Madrid. Los acontecimientos relatados en el acto segundo se pueden situar entre marzo de 1623 y septiembre del mismo año, en que el príncipe de Gales decepcionado se volvió para Inglaterra. El tercer acto abarca datos que se produjeron entre 1625 y 1629, año que sigue la pérdida de la flota de la Plata, y dio lugar a las bodas efectivas de la Infanta con el rey de Hungría.

Estas contracciones o dilataciones del tiempo histórico en su transposición dramática no constituyen ningún procedimiento novedoso, y se pueden observar en cualquier drama histórico²⁴. Del mismo modo, el hecho de conocer el desenlace real de antemano no difiere de lo que pasa con la representación de cualquier episodio histórico, bíblico, mitológico o folklórico. Tal vez la dimensión de “actualidad reciente” de nuestra comedia genere una consciencia más aguda de la manipulación del tiempo dramático, pero no se le puede imputar la supuesta falta de suspense de *¿Cómo ha de ser el privado?*, sino más bien al hecho de buscarlo en donde no puede estar. En cambio, lo que sí participa en el fenómeno de paralización del tiempo dramático es la repetición de algunos acontecimientos y motivos.

El estatismo de la acción radica de hecho en la organización a la vez binaria y especular del desarrollo dramático: desde el primer acto, ya lo hemos dicho, se plasman dos intrigas, ambas de carácter a la vez político y amoroso. La primera de ellas, más sentimental, concierne al nuevo rey y a la dama Serafina. El conflicto surge precisamente de la incompatibilidad entre la nueva función real y la prolongación de un previo galanteo. Así, durante la primera confrontación entre los amantes, el rey decide ignorar «a quien la vista se inclina / por un oculto poder / de las estrellas» (I, vv. 481-483). Pero, a pesar de afirmar: «he de vencerme a mí. No quiero que el galanteo / aumente la inclinación, / la inclinación, la afición, / y la afición el deseo» (vv. 485-489), se fija en que Serafina y Porcia están mirando un retrato —el del rey de Dinamarca—, lo cual esboza un cruce ente las dos intrigas político-amorosas. A pesar de los celos que siente²⁵, Fernando se aleja celebrando para sus adentros esa modesta victoria sobre sí mismo: «podré decir que hoy he sido / si mis afectos modero / otro romano Scipión / con poder: galantear / no es otra cosa que dar / casa a la mormuración» (vv. 500-505). Pero el segundo encuentro de la pareja, al final del acto, no dejará que el rey

²⁴ Véase Roquain, 2011.

²⁵ «Mirando están un retrato. / ¡Qué graciosa cosa! Cielos / amagos hacéis de celos / para acusarme de ingrato», vv. 494-497.

consiga excusar de nuevo su deseo de mirar a Serafina: («Vencéreme, aunque a los ojos / dé la inclinación asaltos», vv. 867-868), a pesar de la verdadera batalla intestina que sufre: «con mis afectos batallo; / los ojos quieren mirar, / la razón los ha enfrenado. / Ojos, no habéis de vencer», (vv. 877-881). Aunque ilusionado con su previa victoria sobre sí mismo, Fernando se prepara a nueva lucha: «No hay cosa que no venza» (v. 899), cuyo desenlace contradice el episodio precedente. En el momento en que piensa haber vencido, y ya se felicita por su fortaleza («No hizo más Alejandro ; / vencedor soy de mí mismo», vv. 904-905), una última mudanza lo precipita en la tentación, y al final del primer acto, se deja dominar por su deseo, lo que la dama no deja de percibir: «Rey-Descuidéme y vila. ¡Ay, Cielos! / Venzamos, razón, venzamos» / «Serafina-Parece que me miró. / ¡Qué poco alienta [] un engaño!» (vv. 909-912).

La segunda intriga, de índole más político-diplomática, atrae secretamente al príncipe de Dinamarca a la corte italiana para pedir la mano de la Infanta, de la que está locamente enamorado. Pero la religión de ella le impide siquiera imaginar tal alianza, que su hermano el rey sin embargo considera por razones políticas. El dilema se sitúa aquí entre los sentimientos del pretendiente y la integridad político-religiosa de la Infanta, que va en contra de la razón de estado. Se densifica esta intriga con la existencia de otro pretendiente, el príncipe de Dacia o Transilvania, y el hecho de que, de manera simétrica, las dos damas de la Infanta, Serafina y Porcia, soportan a un candidato distinto, con lo cual se entrecruzan ya ambas intrigas.

Al final del primer acto, estas dos líneas de fuerza argumentales, aunque a primera vista muy poco sustanciales, quedan abiertas y sientan las bases de varios conflictos donde quedarán imbricado lo íntimo con lo político. En el acto segundo, la trama de la comedia cobra una densidad efectiva gracias a la reduplicación de los motivos principales. Así, en un primer momento, reaparece la figura del segundo pretendiente de la Infanta, el Transilvano, mediante un retrato suyo llevado por Violín. La duplicación del motivo pictórico, en eco a la de la existencia de dos pretendientes, sirve para alimentar tanto la primera intriga como la segunda: recuerda la competencia política latente, a la vez que permite que Serafina investigue las causas del real desdén: «no me espanta la muerte / como la ira de sus ojos (del rey)» (vv. 411-412). Ella es quien ahora teme el impacto de los ojos del amado. De ahí que la dama finja quedar dormida para evitarlos, mientras el soberano sigue con su propio miedo a los ojos de la dama: «Dormidos / dos linceos he visto allí» (vv. 534-535).

A raíz de este cruce entre las dos intrigas, se complica la especularidad con un juego escenográfico de intercambio de los retratos: movido por la curiosidad y los celos, el rey aprovecha el fingido sueño de Serafina para sustituir al cuadro que lleva la dama en sus manos un retrato diferente, pero del mismo príncipe. Por otra parte, por más que Fernando

trate de autoconvencerse de su propia indiferencia («¿Por qué, celoso, me estimo? / ¿Por qué, libre, no me voy? / ¿Qué burlas y veras finjo?», vv. 569-572), cuando despierta Serafina, es patente su turbación y no encuentra otro pretexto para disculparse que el haber confundido la dama con la Infanta: «desvaríos / de la vista fueron. / *Aparte* Vencimos, valor, vencimos» (vv. 616-618). «Valor, de victoria vamos» (v. 636). El juego sobre las miradas se hace confusión de las identidades, redundante con el intercambio de retratos.

Se construye una escena paralela cuando la Infanta, decidida en no aceptar al pretendiente protestante, pero forzada por las conveniencias a entrevistarse con él, imagina su contraofensiva: «No he de miralle: los ojos / mi confusión mostrarán / que, si a Carlos se los dan, / él salva á estos enojos» (vv. 667-670). Carlos la requiebra en vano, antes de capitular e irse: «Rey-Despidióle con silencio. / Alm-Respondió con no mirar» (vv. 747-748). El segundo acto se clausura luego con la negativa oficial de la corte española a satisfacer la petición del príncipe de Dinamarca, y el privado Valisero, quien abogó por esta resolución, la anuncia al pretendiente, poniendo un término aparente a esta vertiente de la intriga política: «Todos, Señor, deseamos / el gusto de Vuestra Alteza. / Pero consejos, letrados, / religiosos y seglares / todos aclaman que estando / rebelde a las condiciones / que el Papa pide, y negando / Vuestra Alteza libertad / de conciencia a sus vasallos, / no se debe efectuar / este notable tratado» (vv. 949-959). Pero la reacción agraviada del príncipe de Dinamarca («Príncipe-Siempre he entendido que estamos / opuestos los dos», vv. 965-966), y sus amenazas de venganza dejan augurar de nuevas peripecias.

De hecho, reanudamos con la intriga política, en su vertiente transilvana, con el personaje del Embajador de Dacia, al principio del tercer acto, que duplica la figura –aludida sólo– del Embajador de Dinamarca del primer acto (vv. 432-433). La posterior noticia del ataque de Taranto por el príncipe danés agraviado, y su derrota con la ayuda de Dios, ponen un término a la vertiente danesa de los trámites diplomáticos.

Por otra parte, se prolonga la intriga amorosa con las confidencias del soberano a su privado, y su petición de consejos: «y pues sabes que me inclina / algún astro a Serafina, / y sabes que la suspendo / fingiendo con ella enojos, / para resistir con arte / quiero, Marqués, preguntarte / ¿qué he de hacer? Ya que mis ojos / se ven libres y seguros» (vv. 612-620). El discreto valido aconseja acabar con esta relación: «No pienso, Señor, que son / en un discreto varón / amores castos y puros / impedimento al valor. / [...] Mas si estáis / libre de esa inclinación, / no finjáis indignación: / merced es bien que la hagáis, / porque semejanza tiene / con un tirano desdén / querer bien y no hacer bien», vv. 621-624 y 628-634.

Sin embargo, a continuación se desarrolla una nueva entrevista entre el rey, cuya fortaleza se ve amenazada de nuevo, y la dama, que se queja de los rigores reales²⁶: en eco a la entrevista del acto anterior, esta escena reactiva el motivo pictórico para unirlo ahora, explícitamente, al de la mirada: «Y tanto temor me dais, / que, aun si os miro en la pintura / que honra aquestas galerías, / pienso que sus ojos usan / de vuestro mismo rigor» (vv. 719-724). Contra toda prudencia política, culmina el intercambio amoroso con los dos sonetos que dramatizan el mútuo refreno de las pasiones, tan bien analizados por Susana Hernández Araico:

La pintura de los sonetos que rey y dama se recitan conscientemente como poema constituye un desplazamiento retórico de la pasión en paisajes lejanos. La intencionalidad pictórica se prelude con los retratos de los príncipes pretendientes de la infanta pero más inmediatamente con la referencia de Serafina al efecto que produce en ella un cuadro con la imagen del rey. Pero si ese cuadro representa al rey estático en su poderío político, la pintura de los sonetos transfigura paralelamente la pasión de los interlocutores en una inmovilidad paisajista²⁷.

Remito a los dos artículos de Susana para el estudio pormenorizado de estos sonetos, y me contentaré con insistir en el «enmarcamiento de la pasión en imágenes»²⁸ que constituyen. Sólo añadiré que, desde un punto de vista dramático, y a pesar del parecer de ciertos críticos, en vez de perjudicar el desarrollo de la intriga amorosa, estos sonetos la resuelven en un cuadro de pasión superada, o diciendo, con las palabras de Susana, que «en el enfrentamiento lírico de los dos amantes esquivos se da un congelamiento retórico, un enfriamiento únicamente verbal, un estatismo erótico de gran tensión por contradecir la realidad de sus sentimientos»²⁹. La concertada resignación en designar estos sentimientos como «amistad»³⁰, a sabiendas de que en realidad se trata de amor, deja abierta esta intriga amorosa al final del acto: el rey puede jactarse de prudencia («si otros suelen vencer / siguiendo, yo pienso ser / vencedor de mí, si huyo» (vv. 735-737), mientras Serafina se felicita de la reafirmación mutua del imposible amor: «Rey- ¡Gracias a Dios que vencí!» / «Ser- ¡Gracias a Dios que no pierdo!», vv. 846-847. El *statu quo* al que llegan los protagonistas de la intriga amorosa al final del tercer acto acaba de inmovilizar el tiempo dramático de la obra entera: su victoria

²⁶ Acto III, vv. 686-698: «Su Majestad ni me habla, / ni me responde, ni gusta / que le sirva o le suplique. / No hay acción que no descubra / enojos en su semblante; / y los ojos, que acostumbran / lo risueño y lo apacible, / la piedad y la blandura, / cansancio me pronostican. / Y como son lenguas mudas / que nos dicen las pasiones / que en el alma están ocultas, / todo es miedo cuanto veo».

²⁷ Hernández Araico, 2000, pp. 30-31.

²⁸ Hernández Araico, 2000, p. 31.

²⁹ Hernández Araico, 2000, p. 32.

³⁰ Acto III, vv. 799-800, y v. 841.

consiste en que hayan logrado que no pase nada entre ellos, vencándose el rey a sí mismo como un héroe calderoniano³¹.

La intriga política, por su parte, se resuelve en un segundo desenlace positivo de su vertiente transilvana: en una escena final simétrica a la llegada del príncipe de Dinamarca disfrazado en el primer acto, vuelve a funcionar el recurso dramático de la identidad fingida, con la aparición inesperada del pretendiente de Transilvania durante una mascarada destinada a celebrar el anuncio de la boda de la Infanta.

Para concluir, volveré sobre la dimensión estática de lo que no deja de ser, aunque de logro modesto, una comedia nueva³², con su debida dosis de peripecias, intrigas entrecruzadas, paralelismos y coincidencias. En *¿Cómo ha de ser el privado?*, la dramatización del tiempo histórico gracias al disfraz meridiano de personajes e situaciones reales no se contenta con una servil imitación de la historia con metas meramente encomiásticas. Quevedo redistribuye los acontecimientos a lo largo de su comedia, dilatando ciertos periodos históricos y contractando o eludiendo otros, de modo a sacar un provecho dramático de los aspectos ya irónicamente repetitivos de esta realidad histórica de la segunda década del XVII. A esta configuración de un tiempo dramático así paralizado, contribuyen ampliamente los motivos de la mirada y de la pintura, declinados de modo a reforzar esta arquitectura dramática estática. Para contestar a la pregunta epónima de *¿Cómo ha de ser el privado?*, Quevedo decide privilegiar, como se podía esperar de su ideología, la hazaña de un rey debidamente aconsejado, hazaña —¿calderoniana más que lopesca?— que consiste en vencerse a sí mismo: sabe renunciar tanto a sus pasiones íntimas³³ como a los beneficios políticos de una alianza diplomática que se opondría a «las leyes / y mandamientos del cielo» (A III, vv. 1065-1067), recordados por la voz de la razón del privado idealmente discreto.

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

Artigas y Ferrando, Miguel, *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo* y Villegas, ed. M. Artigas, Madrid, Real Academia Española, 1927, pp. 5-80.

Camínero, Juventino: *Quevedo. Víctima o verdugo*, Kassel, Edition Reichenberger, 1984, p. 50.

Ferrer Valls, Teresa, «El juego del poder: los dramas de la privanza». *Seminario Internacional Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I*. El noble, 23-24 de abril de 2001, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, pp. 15-30.

³¹ Véase Hernández Araico, 2000, p.

³² Véase Calderón de la Barca, *Saber del mal y del bien*, acto III, «Ya sabrán vuestras mercedes, / que en el punto que se casan / las damas de la comedia, / es señal de que se acaba», p. 243b.

³³ Hernández Araico, 2000, p. 32.

- Gentilli, Luciana, Introducción a Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*, ed. L. Gentilli, Viareggio/Lucca, Baroni, 2004.
- Hernández Araico, Susana, «Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *Hispania*, 82, 1999, pp. 461-71.
- , «Pintura y estatismo teatral en la comedia *Cómo ha de ser el privado*», *Ínsula*, 648, 2000, pp. 30-32.
- Hernández Fernández, María, *El teatro de Quevedo*, tesis doctoral dirigida por Rosa Navarro Durán, Barcelona, 2009,
http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/1702/01.MHF_VOL_I.pdf?sequence=1.
- Iglesias, Rafael (a), «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*, 2005, pp. 267-298.
- (b), «Las fuentes literarias de *¿Cómo ha de ser el privado?* de don Francisco de Quevedo», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 57.2 (2005), pp. 365-405.
- Roncero López, Victoriano, «Aspectos de la ideología quevedesca en la *España defendida*», *Actas del IV Congreso de la AISO*, 1996, pp. 1415-1426.
- Roquain, Alexandre, « La poétique du temps dans le théâtre de Lope de Vega. Structures et figures de la temporalité dans la *Comedia nueva* », thèse doctorale soutenue le 18/11/2011 au Mans.
- Urrutia, J., «Quevedo en el teatro político» en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 173-85.
- Vitse, Marc, «*Partienda es comoedia*: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75, <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04.html>.
- Vega García Luengos, Germán, «*La privanza desleal y voluntad por la fama*: el encuentro, al fin, con una comedia perdida atribuida a Francisco de Quevedo», *Manuscript. Cao* (Edad de Oro, Univ. Autónoma de Madrid Spanish Dep., Carleton University, Ottawa), V, 1993, pp. 109-21.