

Sustituciones y simulacros o cómo ve Lope de Vega las relaciones franco-españolas en *Carlos V en Francia*

PHILIPPE MEUNIER
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

Recibido: 1 de agosto de 2018

Aceptado: 16 de septiembre de 2018

Abstract: In this article I analyze Lope de Vega's *Carlos V en Francia*. More concretely, I study the relation of this play with several chronicles of the Caroline era in order to study the strategies that Lope uses to reutilize and actualize history with a propagandistic goal.

Key words: Francois I, Charles V, Leonore of Austria, abnormal couples, dynastical politics.

Resumen: En este artículo se analiza *Carlos V en Francia* de Lope de Vega. Más concretamente, se analiza la relación de esta obra con unas crónicas de época carolina para estudiar las estrategias con las que Lope reutilizó y actualizó la historia con fines propagandísticos.

Palabras clave: Francisco I, Carlos V, Leonor de Austria, parejas disparatadas, política matrimonial.

Fecha en 1604 como consta en un manuscrito autógrafo y firmado por el mismo Lope, conservado en la biblioteca de la universidad de Pensilvania, la comedia *Carlos V en Francia* no pasó inadvertida por sus contemporáneos. Estrenada en el corral de Valladolid en 1607, la pieza estuvo en el repertorio de Antonio Granados, empresario teatral ya reconocido en la época, y según las sucesivas aprobaciones, fue representada hasta 1620-1621 (Capique Schneider 2014, 11-13). A continuación, fue publicada en *La Parte XIX y la mejor parte de comedias de Lope de Vega Carpio*. La comedia del Fénix cosechó pues éxito, el cual, sin duda, no fue ajeno a la materia histórica de un pasado español relativamente reciente y debidamente manipulado acorde con los fines propagandísticos del presente de escritura. Esta misma dimensión con lo que implica de cotejo con las crónicas coetáneas de la época carolina —no solo la de Sandoval *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, sino también la *Vita Dell'Invittissimo, e sacratissimo, Imperator Carlo V* de Alfonso de Ulloa, empleado a la sazón en la embajada española de Venecia, o *Crónica del emperador Carlos V* de Alonso de Santa Cruz— ha motivado varios estudios dedicados a la pieza: desde la edición paleográfica de A. Reichenberger de 1962 hasta la tesis de un joven hispanista francés, Luc Capique Schneider,¹ defendida en 2014 en la Universidad de Navarra, pasando por dos artículos (Guillaume-Alonso 2001, 127-144, y Saen-de-Casas 2007, 117-131). Estos están enfocados hacia las estrategias de manipulación de la materia histórica en las que, en su tiempo, ya llamó la atención Stephen Gilman (1981, 19-26).

Conforme con su título deliberadamente impreciso, la comedia lopesca se refiere primero a lo que va a ser la materia del primer acto, la cumbre de Niza del 17 de junio de 1538 bajo el patrocinio del papa Paulo III, a la que sigue el encuentro de los dos monarcas, el emperador Carlos V y el rey de Francia Francisco I, en la ciudad de Aguas Muertas al mes siguiente. Si Lope de Vega, fiel a los acontecimientos históricos, insiste en un primer momento en la negativa repetida del rey español a encontrarse con el de Francia, es para destacar la profunda y hostil desconfianza mutua que nutren ambos países vecinos uno hacia otro. Así se dirige Carlos V al Papa en un largo romance en *é-o*:

¹ El trabajo doctoral dirigido por los profesores Isabel Ibáñez y Enrique Duarte Lueiro se presenta bajo la forma de un estudio introductorio y una edición crítica con notas de *Carlos V en Francia*, consultable en línea. Es la edición que utilizamos tras careo con la de Reichenberger y la del Centro Virtual Cervantes.

Mas, ¿para qué te refiero
cosas de tiempos pasados,
cuando en los presentes vemos
las muchas causas por quien
del rey Francisco me quejo?
Cuando a la guerra de Túnez
pasé con piadoso celo,
hizo amistad con el turco
y le escribió de secreto.
Cartas se hallaron entonces
en que se vio y todos vieron
que enviaba a Barbarroja
municiones y dineros.
Esto contra mí sería.
Mas, ¿para qué trato desto,
si después de tantas guerras,
teniéndole en Madrid preso
y habiéndole regalado
como a un hijo, —que bien puedo,
decir que así le traté,
pues que le di en casamiento
mi propia hermana—, rompió
lo que fue en aquel acuerdo
por los dos capitulado
y con homenaje eterno? (vv. 551-575).

Los octosílabos citados bastan para pergeñar cuál fue el universo mental de la época y de sus acontecimientos dramatizados, dimanante de la situación política europea. Frente a las posesiones del emperador que cercan y encierran a Francia, esta no duda en renunciar a su neutralidad y “en ningún momento quiso posponer sus intereses nacionales a una política de defensa común contra el Turco” (Pérez 1999, 90-91). En rigor, más allá de los reproches precisos de Carlos V respecto a las promesas sin cumplir de Francisco I y de sus alianzas con los otomanos, tenemos el enfrentamiento de dos naciones entendido como rivalidad personal desde la elección imperial de 1519, como confrontación entre dos herencias, entre el pasado de dos dinastías (que se trate de la nostalgia carolina por la Borgoña de sus antepasados o de las pretensiones francesas sobre los territorios italianos); enfrentamiento igualmente comprendido como dos construcciones políticas radicalmente diferentes: por una parte, el sistema imperial de un mosaico de territorios y poblaciones dispares, por otra un reino

francés geográficamente coherente y políticamente reagrupado tras las amenazas de explosión de la Guerra de los 100 años (Bély 2001, 73). Frente a esa situación de hecho, queda una enmienda posible que estriba en una política dinástica de enlaces matrimoniales como la unión del soberano francés con Leonor de Austria, hermana de Carlos V en 1530, consecuencia del tratado de Madrid y de la firma de la *Paix des Dames* de 1529. Volveremos en su debido momento sobre lo que nos parece ser un punto clave alrededor del cual Lope de Vega construye la dramaturgia de la pieza. Apuntemos, sin embargo, que la reina francesa se reduce en los últimos versos del primer acto a una silueta fugaz y silenciosa, tan solo evocada por Francisco I que se dirige al emperador: “Ved a vuestra hermana, amigo” (v. 960); y que unos versos antes, el condestable Anne de Montmorency, el Mosiur de Memoranse del texto teatral, le pregunta a Francisco I tratando de su rival español: “Pues, ¿no le obliga / Leonor, su hermana, reina amada nuestra / y tu mujer? Muy poco amor te muestra” (vv. 893-895).

La segunda referencia titular tiene que ver con lo que se dramatiza en la tercera jornada, esto es, el viaje que emprende Carlos V por Francia camino de Flandes del 26 de noviembre de 1539 al 20 de enero de 1540, cuando se dispone a castigar la rebelión de la ciudad de Gante, recordándonos que “el emperador más peregrino de cualquier tiempo” (Carande 1959: 205) se pasó la vida en tránsito. Lope privilegia la estancia de ocho días del emperador en París, explayándose en la descripción de la *joyeuse entrée*, fiel a los pormenores de la crónica de fray Prudencio Sandoval (Reichenberger 1962, 50-53), y en las audiencias que va dando un Carlos V promovido rey de Francia. O sea, que este rápido resumen de la distribución de la materia de viaje deja libre nada menos que todo el segundo acto, un paréntesis de 950 versos. En efecto, en total contradicción con el título, el poeta dramático de manera más bien provocadora dedica el centro de su comedia a las cortes de 1538-1539 ubicadas en Toledo. Si bien es verdad que se convocaron las cortes para cobrar el impuesto de la sisa, imprescindible para sufragar las empresas bélicas del emperador, Lope de Vega “se descuida” omitiendo sorprendentemente los dos hechos principales del año de 1539, como por cierto no han dejado de mencionarlo los estudiosos, a saber, el rechazo contundente de la nobleza a pagar dicho impuesto y el fallecimiento de la emperatriz en la misma ciudad de Toledo el uno de mayo (Guillaume-Alonso 2001, 137). Bien parece que el Fénix se las arregla para que el lector-espectador se fije cada vez más en los personajes llamados “secundarios,” es decir, aquellas figuras

ficticias ideadas por el arte del dramaturgo, las cuales se incorporan a la Historia europea, verbigracia la dama de Niza que se enamora perdidamente del emperador hasta el punto de seguirle a las cortes de Toledo. No solo Leonor, así es su nombre, va cobrando a partir del segundo acto cada vez más protagonismo sino que recibe los apodos grotescos de “la emperadora” (v. 1331) o de “loca del Emperador” (v. 2732). En cambio, no creo en absoluto que tal lance amoroso, por mucho disparate que se trate, consume implícitamente un fracaso de escritura dramática, el de un enredo “principal” —político— rápidamente agotado y compensado por las agudezas de los personajes de las intrigas amorosas “secundarias” (Guillaume-Alonso 2001, 141 y 143). Creo que más que nunca hay que volver a la poética teatral del Fénix tal y como consta en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Adviértase que solo este sujeto
 tenga una acción, mirando que la fábula
 de ninguna manera sea episódica,
 quiero decir inserta de otras cosas
 que del primer intento se desvíen;
 ni que de ella se pueda quitar miembro
 que del contexto no derribe el todo. (vv. 181-187)
 [...]

Dividido en dos partes el asunto,
 ponga la conexión desde el principio,
 hasta que vaya declinando el paso,
 pero la solución no la permita
 hasta que llegue a la postrera escena,
 porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
 vuelve el rostro a las puertas y a las espaldas
 al que esperó tres horas cara a cara,
 que no hay más que saber que en lo que para (vv.231-239).

En 1604, Lope es un dramaturgo lo bastante experimentado y avezado en su propio arte como para saber que los enredos tanto político como amoroso se conjugan indisociablemente. La coherencia de una misma acción política impone, en efecto, que se mire la “solución” de *Carlos V en Francia* a partir de lo que dice y *hace* la pieza, esto es, la construcción de tres parejas indisociables de galanes y damas que permiten que emerja el discurso político e ideológico del Fénix no forzosa o únicamente en términos propagandísticos.

A este respecto es interesante describir cómo se abre la comedia mediante el personaje hartó problemático de Pacheco que no encaja

tan fácilmente, en efecto, en el estatuto de la figura del donaire (Carpique-Schneider 2014: 58-64). Inspirado en el consabido *miles gloriosus* de la tradición antigua, el soldado raso que es Pacheco hace alarde en su defensa contra los franceses de una temeridad exageradamente épica. Ahora bien, el objeto de la admiración del rey de Francia, no es tanto la braveza del español como el prestigio² que atañe a su apellido:

PACHECO	Soy español, y nací en el reino de Toledo con apellido que puedo osar decírtele a ti.
FRANCISCO	¿Mendoza te llamarás?
PACHECO	Pacheco soy.
FRANCISCO	¡Gran nobleza, gran valor, gran gentileza! ¿Del Duque deudo serás de Escalona? (vv. 25-33)

La primera impresión aún difusa en esta apertura de la comedia pero que se irá confirmando es que entre los oscuros personajes ficticios y los prestigiosos actores de la política europea de principios del siglo XVI, la distancia mental y social puede salvarse con harta facilidad. Y el hecho es que pronto Pacheco, que debe en realidad su ilustre apellido a una madre nodriza, se encuentra entre los allegados del emperador, siendo sucesivamente su lacayo (acto I), su tercero al presentarle, para mayor escándalo de Carlos V, a Leonor, la dama loca, ayo de esta (acto II), portero del palacio real en París (acto III); en fin, otras tantas funciones que van degradando al personaje. Pero al principio de este mismo acto III, Pacheco es capaz también de hacer las veces de cronista al contar el viaje del emperador por Francia, desde su acogida en Bayona por los príncipes herederos franceses hasta su encuentro con Francisco I y su entrada triunfal en la capital gala, con tal lujo de detalles tocantes al número, a la indumentaria, a la identidad de los miembros del séquito imperial, a las caballerías (vv. 1967-2126), que el oscuro y antiguo soldado de a pie se convierte en el avatar del prestigioso fray Prudencio Sandoval.

Para quien adopte una lectura prospectiva de la cita anterior, la pregunta del rey francés sobre la identidad de Pacheco: “¿Mendoza

² Lo que confirma Covarrubias: “[...] y así es cosa averiguada, por lo que los autores antiguos escriben, que en aquel tiempo avía en España el linaje de los Pachecos, y que eran señores poderosos y principales” (1984, 843).

vv. 1807), pisándole los talones a su galán desde Flandes, pasando por Niza, Toledo y París, es decir siguiendo a la *cohorte*, cual cortesana.⁴ En cuanto a don Juan, tiene la inconstancia sentimental de su identidad de soldado, pronto a requerir de amores groseramente a la otra dama, Leonor, asimilada a un nuevo tributo de guerra:

A Leonor

JUAN Alza del suelo la vista
que al sol a envidia provoca,
loca por el pensamiento
más alto que mujer tuvo,
[...]
Vuelve los ojos a ver
un caballero Mendoza
y loca despojos goza
de quien los gozaba ayer
de mil turcos y franceses. (II, 1748-1758)

Para obviar la ira de Leonor, no duda en seguirle el humor, presentándose como su “igual” (II, v. 1763), es decir como loco, y sobre todo sustituyendo grotescamente a “Carlos de Gante” (II, v. 1771) en un allanamiento de las distancias sociales.

La segunda pareja a la que elabora la pieza y que se asienta a partir del acto segundo es pues aquella conformada por la dama de Niza y por un galán prestigioso, nada menos que el propio Carlos V. Apenas le ve cuando Leonor se prenda de la gallardía del emperador tras haberla seducido su fama, y en su vesania decide ni más ni menos “gozarle” (I, v. 502). Presentada, según los personajes que hablen, como “bravo frenesí,” “loco amor,”⁵ “hazaña,” “milagro de amor,”⁶ “bravo amor,”⁷ “locura brava,”⁸ la loca pasión de Leonor la lleva a seguir al emperador y embarcarse en su galera rumbo a Barcelona, y compartir con él el espacio de las cortes de Toledo en el segundo acto. La coherencia dramática y poética de la pieza es la que exige que se acepte la unión disparatada de los dos personajes y se la considere como una variación

⁴ Lo sugiere por denegación Don Juan de Mendoza, refiriéndose a la loca Leonor: “Pero puesto que parece / liviandad dejar su casa / y que a tierra extraña pasa, / diverso nombre merece, / que no sigue un español / de los que en el campo van, / oficial o capitán.” (II, vv. 986-992) Dorotea, sí, peregrina, va en pos de un oficial o capitán.

⁵ Dorotea, I, v. 690-691.

⁶ Leonor, I, v. 702 y 716.

⁷ Pacheco, II, v. 1141.

⁸ Carlos V, II, v. 1660.

de la pareja teatral dama-galán. Es así como se puede explicar el que no se mencione la defunción de la emperatriz Isabel durante esas cortes de 1538 ni el porqué de la vestimenta negra que ostenta Carlos V cuando tiene lugar su entrada en París. Todo pasa como si la dama loca sustituyera al personaje histórico hasta tal punto de que la aserción grotesca de Leonor: “que yo soy la emperadora” (II, v. 1331) puede igualmente tomarse al pie de la letra. De hecho, el monarca tras querer librarse de ella, acaba por enternecerse y compadecerse: “¡Por Dios, / que me ha enternecido el pecho!” (II, vv. 1666-1667), aceptando mantenerla a costa del erario público y de los estipendios de Pacheco (II, vv. 1678-1683). Construida en el acto II, la pareja está presente en la jornada siguiente en la cual allegada al emperador, Leonor con “hábito de loca”⁹ se convierte en su truhán: “PACHECO Hase hecho tan graciosa / que gusta el Emperador / della en extremo. SERNA No hay cosa / como el mar, si no es amor. / ¡Qué notables mostros cría! / PACHECO Anda ya con su librea” (III, vv. 1938-1943).

La proximidad física y la intimidad de los dos personajes crean a la pareja, por muy monstruosa que parezca, como lo denuncia un tal Lidonio, tío de Leonor a lo largo de un parlamento en endecasílabos sueltos: “y movióme a vergüenza, Horacio amigo, / ver a Leonor, en traje tan extraño / del valor de su sangre, andar corriendo / con uno y otro príncipe a mil partes, / andar entre las damas y los reyes / y estar sentada entre los pies de Carlos” (III, vv. 2674-2679).

Lo sabe el espectador al igual que Leonor, las cortes están llenas de damas y de galanes que pueden ser reyes. Cuando Carlos V está por salir para Gante dejando a Leonor al cuidado de Francisco I, Leonor no puede sino denunciar la actitud de aquel que “N[n]o es buen galán / quien tiene dama y camina” (III, vv. 2808-2809).

Tres actos y tres parejas, ya que la tercera jornada permite la epifanía de los reyes galos en el momento de celebrar la presencia de Carlos V en París. Ahora bien, la homonimia nada fortuita —ya apuntada por la crítica (Guillaume-Alonso 2001, 140)— entre la dama loca y la hermana de Carlos V refuerza ese principio de labilidad y sustitución que define el sistema de personajes de la pieza. Dicho de otro modo, es necesario asistir previamente a las zozobras y al ataque de locura de Leonor durante el cual esta reivindica el título de reina para que en el acto siguiente la soberana francesa homónima salga por fin al escenario y se exprese.

⁹ Didascalia que precede a la salida de los soberanos franceses, entre los versos 2179 y 2180.

Las dos ocurrencias del sintagma “Reina Leonor” se movilizan durante la primera puesta en presencia del emperador y de la dama francesa. A Pacheco que le intima la orden de quedarse atrás estando presente el prócer, contesta humillada y airada Leonor: “¿Cómo? A *la Reina Leonor*¹⁰ / dicen que se tenga atrás? / Mal me trata vuestra gente, / marido, y muy sin respeto. / ¡Castigaldos! Vos prometo / de haceros a vos...” (II, vv. 1576-1580).

Réplica corta e igual de lábil en la que sin ruptura alguna, el mismo pronombre “vos” es capaz de designar al mismo tiempo, de modo muy familiar al emperador, y con desprecio y amenaza a Pacheco. En cuanto a la segunda ocurrencia, más interesante, esta se moviliza en pleno arrebató de la dama cuya locura tiene también sus visos de verdad. Leonor enumera todos los títulos reales ostentados por Carlos V a quien “solo Gran Turco os faltaba” (II, v. 1659), y que por tanto codicia la mano de “la hija del Sofí” (II, v. 1615): “Ea, haced las provisiones / Carlos Quinto, por la gracia / de Dios Gran Turco en Dalmacia, / en Scitia y otras regiones. / A vos *la Reina Leonor* / salud y gracia. Sepades / que nunca en desigualdades / halló buen despacho amor” (II, vv. 1662-1669).

En presencia del condestable Anne de Montmorency que a su vez se compadece de “tan bella mujer perdida” (II, v. 1631), y en la perspectiva del viaje francés de Carlos V que sustituirá de modo efímero a Francisco I, los reproches de la dama Leonor parecen apuntar a la política francesa de alianza con la potencia otomana, política que denunció repetidas veces el emperador como acometida a la integridad de los territorios del imperio y puesta en tela de juicio de *la universitas christiana*.¹¹ Solo falta por ver entonces a qué refiere el *topos* del amor desigual si aceptamos que detrás del discurso de Leonor, Lope apunta a la pareja de los soberanos galos.

Hay que esperar pues el último acto para que las dos parejas: los dos soberanos y las dos Leonor —la francesa y la española, el personaje

¹⁰ El énfasis es mío, igual que en las citas siguientes.

¹¹ Véase por ejemplo el discurso de despedida que Carlos V pronunció en francés en Bruselas el 25 de octubre de 1555 cuando su primera abdicación: “Je me suis efforcé de rétablir la paix et la sérénité dans la chrétienté; j’ai fait pour ma part l’impossible pour que soit convoqué et mené à bon terme le concile, et la réforme si nécessaire, afin de mieux attirer ceux qui se sont écartés et éloignés de notre foi; mais alors que grâce à Dieu tout était en bonne voie, le roi de France a finalement déclaré la guerre, sur mer et sur terre, sans aucune raison ni juste fondement, en faisant appel aux allemands qui félonnement s’allièrent à lui, et à la flotte turque, au grand détriment de la chrétienté, et spécialement de nos Etats et seigneuries menacés d’invasion [...]” (Escamilla 2001, 10-11).

ficticio y el personaje histórico— se encuentren por fin en situación de interlocución. Es también el momento en que la demencia de la dama de Niza alcanza su punto álgido y acaba por contaminar a la reina que decide seguirle el humor a su tocaya proponiéndole casarla con el emperador, haciendo de padrino el mismo Francisco I. He aquí la respuesta inmediata de Leonor: “Señor, / enviad a llamar al Papa / y haremos trapaltrapa / yo y Carlos, vos y Leonor” (III, vv. 2399-2402).

Más allá del significado y de la alusión sexual, lo que interesa en esta aglutinación de las dos palabras de origen onomatopéyico “trápala” y “trapa” es su configuración morfológica que empieza exactamente como termina ostentando las dos mismas sílabas, y convirtiéndose en la expresión semiótica de lo que no deja de *hacer* la comedia: la ausencia de solución de continuidad entre las dos parejas. Y por cierto es lo que se concreta en el encadenamiento de las réplicas, en particular en el momento de organizar los torneos caballerescos con motivo de la presencia de Carlos V en París: “FRANCISCO Vamos a hacer prevenir / las fiestas para mañana. / ALBA Mirad, reina soberana, / que un Toledo os va a servir. / LEONOR ¡Hola! Pues que sois Toledo /y tenéis el Nuncio allá, / decid que Leonor está / loca de amor y de miedo. / REINA A fe, que te he de casar / con Carlos aquesta noche” (III, vv. 2387-2396).

Si el duque de Alba se dirige a la reina como paisano suyo y, por tanto, mantenedor en su nombre del futuro torneo (III, vv. 2327-2340), es Leonor quien contesta creando mediante la agudeza “Toledo-Nuncio” nada gratuita, un nuevo vínculo de pertenencia geográfica. Ahora bien, si el casamiento contemplado a modo de chacota entre la dama loca y el emperador no es sino una burla grotesca, una “trápala”,¹² todo parece indicar que el matrimonio real histórico entre Francisco I y Leonor de Austria es a su manera un embuste.

Es preciso volver al principio de la puesta en presencia de los cuatro personajes, en que mudos Carlos V y la reina, Francisco I menciona con intención solapada al hijo del emperador, a la sazón el príncipe Felipe. Tal información provoca un ataque de locura en Leonor bajo la forma retórica de un políptoton “exasperado” a partir del verbo “parir” con no menos de cinco ocurrencias en quince versos:

¹² Soy consciente del anacronismo semántico que consiste en atribuir a la voz *trápala* el sentido coloquial de “embuste” que no se consigna, según Corominas, antes del siglo XIX. Sin embargo, me pregunto si Lope de Vega no intuye tal sema haciendo que Leonor la loca nombre de modo performativo lo que está pasando en las tablas y en el escenario de la política europea.

- LEONOR Si soy del Emperador
mujer y yo no *he parido*
a Filipe, ¿cómo ha sido?
- FRANCISCO Yo te lo diré, Leonor.
La Emperatriz Isabel
parió a Filipe.
- LEONOR [...]

Que Carlos es mi marido

y el Papa que nos juntó,

bulas de *parir* me dio

de Carlos y no *he parido*.

Rogalde vos, Rey francés,

destas gracias participe,

que yo *pariré* un Filipe

con sus ojos y sus pies (III, vv. 2215-2230).

Lo que dice y *hace* esta conjugación del verbo *parir* es referir ante todo la esterilidad de la pareja real, Francisco I y Leonor de Austria, reina española en Francia que vivió bajo la amenaza constante de ser repudiada o ver anular su matrimonio, cuando Francisco I le prefirió a su amante Anne de Pisseleu. Una vez viuda en 1547, la hermana de Carlos V muy pronto desapareció de la vida pública francesa, incluso antes de que se contemplara su vuelta a España, sin duda, víctima de la campaña de denigración en contra del emperador que se empeñaron en fraguar los letrados del entorno de Francisco I (Combet 2012, 21). Esta es la “solución” que nos libra por fin Lope de Vega al final de su pieza, no tanto el fracaso sentimental y fisiológico de una pareja real, sino el fracaso —el disparate— de toda una política dinástica.

Que no se llame a engaño el espectador del corral al contemplar antes de la caída del telón el arco de triunfo *en que estén España y Francia abrazadas y el Papa Paulo tercero detrás, bendiciéndolas. Un indio, un turco y un moro a los pies, y con la misma música vayan saliendo todos y entren después los Reyes de Francia trayendo al Emperador en medio*.¹³ Los años 1538-1540 no fueron sino un paréntesis, una tregua efímera, y pronto se reanudaron las hostilidades entre los dos países vecinos, entre dos políticas irreconciliables. Se entiende retrospectivamente por qué Lope de Vega no menciona la iniciativa y el papel de la reina Leonor en el encuentro entre los dos monarcas en Aguas Muertas, cuando cierta imaginaria popular la promueve con la ayuda de Montmorency al frente de un “partido” pro español o por la

¹³ Didascalia final entre los versos 2773 y 2774 de la edición consultada.

paz (Combet 2012, 18), paz condenada a estrellarse contra la *real politik* europea de la época. Pero hay algo más, los espectadores, coetáneos del estreno de la pieza en 1607, viven bajo los efectos de una paz frágil e inestable del tratado de Vervins firmado entre Henri IV y Felipe II en 1598. Si los historiadores han demostrado que nunca las monarquías española y francesa estuvieron tan estrechamente emparentadas como en los periodos de mayor conflicto (Larguier, Le Flem, Dedieu 2001, 13-37), Lope de Vega al principio del reinado de los Austrias menores no solo denuncia el simulacro de tal política de enlaces matrimoniales sino que detrás de la proliferación inquietante de la palabra “hermano” (Carlos V y Francisco fueron en efecto cuñados y primos hermanos) plantea también con asombrosa acuidad el problema de la longevidad o supervivencia de la dinastía de los Habsburgo. Fuerza es reconocer que el final del siglo confirmará sus temores.

Obras citadas

- Bély, Lucien. “La rivalité avec la France. Les historiens et l'impossible duel entre François I et Charles V.” *Carlos V: Europeísmo y Universalidad. Los escenarios del Imperio*. Ed. Juan Luis Castellano y Francisco Sánchez-Montes González. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001: 75-83.
- Carande, Ramón. “Carlos V: viajes, cartas y deudas.” *Charles Quint et son temps*. Paris: CNRS, 1959.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Primer Diccionario de la Lengua (1611)*. Madrid: Ediciones Turner, 1984.
- Combet Michel. “Eléonore d'Autriche, une reine de France oubliée.” *Etre reconnu en son temps: personnalités et notables*. Eds. Maurice Hamon y Ange Rovère. Paris: Editions du CTHS (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques), 2012 : 15-25.
- Escamilla, Michèle. “Le règne de Charles Quint: un bilan impossible.” *Charles Quint et la monarchie universelle*. Eds. Annie Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001: 5-22.
- Fernández Álvarez. Manuel. *Carlos V, el César y el hombre*. Madrid: Espasa Fórum, 1999.

- Gilman, Stephen. "Lope, dramaturgo de la historia." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981: 19-26.
- Guillaume-Alonso, Araceli. "Historicité et dramaturgie dans *Carlos V en Francia* de Lope de Vega." *Charles Quint et la monarchie universelle*. Eds. Annie Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001: 127-144.
- Larguier, Gilbert, Le Flem, Jean-Paul y Dedieu, Jean-Pierre. *Les monarchies espagnole et française au temps de leur affrontement*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2001.
- Pérez, Joseph. *Carlos Quinto*. Madrid: Temas de hoy, 1999.
- Saen-de-Casas, María del Carmen. "Carlos V en Francia de Lope de Vega: crítica y propaganda en la corte de Felipe III." *Anuario de Lope de Vega*. 13 (2007): 117-131.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- . *Carlos V en Francia*. Ed. Arnold Reichenberger. Philadelphie: University of Pennsylvania Press, 1962.
- . *Carlos V en Francia*. <http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/8_1_carlos_v_en_francia.shtml> (fecha de consulta: 30 de junio de 2018).
- . *Carlos V en Francia*. Ed. Luc Capique Schneider. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36815/1/Tesis_Luc_Capique.pdf> (fecha de consulta: 15 de junio de 2018).