

**Propaganda e imperio: el asesinato de Albrecht von Wallenstein (1583–1634)  
según *El prodigio de Alemania* (1634), de Calderón de la Barca**

Jacobó de Camps  
(University of Oxford)

*Introducción*

El domingo 26 de marzo de 1634, las noticias de la supuesta traición y de la muerte del general Albrecht von Wallenstein (1583–1634) llegaron a la corte española desde Viena. Los principales actores políticos en el ámbito hispano quedaron atónitos, pero también los comediantes y el público teatral.<sup>1</sup> El mes anterior se representó en el palacio del Buen Retiro una comedia histórica, escrita por Calderón y Antonio Coello y titulada *La muerte del rey de Suecia*, que elogiaba la figura de Wallenstein.<sup>2</sup> Según Hieronimus Welsch, un viajero alemán que asistió a la representación, probablemente el jueves 23 de febrero de 1634, las hazañas de Wallenstein se exageraron hasta tal punto que toda la ciudad tuvo algo que decir al respecto; el giro en los acontecimientos en tan breve espacio de tiempo debió de llamar la atención.<sup>3</sup> La comedia fue prohibida, y *El prodigio de Alemania* (1634), por Calderón, fue escrita para sustituirla.<sup>4</sup> Según Germán Vega García-Luengos, quien descubrió el manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid en el año 2000, esta comedia representa la respuesta oficial del reino en forma dramática, “encargada de lavar la mancha del teatro con teatro” (803).

Aunque los estudios sobre *El prodigio* todavía son escasos, la crítica ha puesto el foco casi exclusivamente en su función propagandística.<sup>5</sup> García-Luengos defiende que la comedia presenta el episodio Wallenstein principalmente desde las razones personales del protagonista, que caracteriza en forma de soberbia o endiosamiento, y que no se pronuncia sobre “la compleja situación de la política internacional en la Europa de la Guerra de los Treinta Años” (811). Antonio M. Rueda ha matizado y ampliado esta posición en dos artículos recientes, en los que sitúa la comedia en el contexto del conflicto europeo y demuestra que, en contra de lo que se había pensado, Calderón tuvo amplio conocimiento sobre la vida de Wallenstein (2012, 91). Como García-Luengos, Rueda considera que la comedia representa una extensión en forma teatral de la política internacional del conde-duque de Olivares (1587–1645): “la obra se carga de un fuerte tono propagandístico que justifica el asesinato de un general al que se le acusó de conspirador sin prueba alguna” (2012, 106).

---

<sup>1</sup> A pesar de sospechas y temores de traición, el conde-duque de Olivares también creyó hasta el último momento que el concurso del general era imprescindible para la causa de los Habsburgo (Elliott 1998, 522).

<sup>2</sup> Sobre el palacio del Buen Retiro, véase John Elliott (1980).

<sup>3</sup> Esta comedia no ha sido conservada, posiblemente como consecuencia de su posterior prohibición. Para la reconstrucción de su temática a partir de testimonios contemporáneos, véase Černý, Sullivan (2000) y García-Luengos. Sullivan ha destacado la fascinación que causó la figura de Wallenstein en España y el gran número de comedias sobre su figura que se representaron durante la década de 1630 (2010, 750). Rueda sugiere que Olivares utilizó la figura de Wallenstein, muy apreciada hasta su asesinato, para “engrandecer la imagen de España” (2012, 107).

<sup>4</sup> La crítica, e incluido el editor de la comedia, ha supuesto que *El prodigio* fue escrita por Calderón y por Antonio Coello, pero nuevos estudios estilísticos digitales parecen indicar que el autor fue únicamente Calderón.

<sup>5</sup> La tesis que el teatro barroco español representa un instrumento de propaganda monárquica fue popularizada por José Antonio Maravall y ha sido desarrollada por múltiples estudiosos, entre ellos José María Díez Borque, quien destaca que el drama histórico español pone “la historia al servicio de la causa” (186). En los últimos años, sin embargo, esta tesis está siendo cuestionada; véase, entre otros, Melveena McKendrick; Jonathan Thacker y Roy Norton; y Sofie Kluge.

En este artículo argumento que el foco propagandístico, predominante en la crítica sobre *El prodigio*, distorsiona la atmósfera de incertidumbre y desconfianza de la obra. Continúo así la labor de Sofie Kluge, para quien el tema principal no es la instrumentalización política de Olivares, sino el enigma que representó Wallenstein a ojos españoles, una característica que García-Luengos y Rueda reconocen, pero no desarrollan. Según Kluge, *El prodigio* puede entenderse como un drama de misterio detectivesco, porque representa la inesperada transformación de Wallenstein de héroe a villano desde un abanico de perspectivas irreconciliables (176, 179). Kluge apunta así hacia una cuestión fundamental en el teatro calderoniano, que sin embargo ha sido pasada por alto en el estudio de este drama histórico: la representación de las limitaciones de la perspectiva humana y la dificultad de discernir entre verdad y apariencias.<sup>6</sup> Como demuestro en este artículo, estas características barrocas de la comedia informan los espacios en los que se desarrolla la trama y en los que se construyen los personajes, y además ponen de relieve la fragilidad del proyecto imperial.

### *La traición del valido de Wallenstein*

La comedia comienza *in medias res* una vez terminada la batalla de Lützen (1632) y muerto el rey Gustavo II Adolfo de Suecia (1592–1632), enemigo del Emperador. El capitán de Bros y Roberto, participantes en la batalla, están de camino a la corte para informar de lo sucedido. Dejan detrás de sí un paisaje desolador: una tormenta cubre los montes y el diluvio, tal como nos cuentan, impide el vuelo de la paloma “de la paz anunciadora” (1. 45). El Euro, viento del Este, y el Noto, viento del Norte, golpean los montes con fuerza, hasta tal punto que “arrancan, talan, destruyen” (1. 58) las plantas; arruinan los frutos de la primavera (“todo el imperio de Flora”, 1. 59). Todavía más: el Bóreas, Dios del viento invernal del norte, hace crujir las encinas y las convierte en “cadáveres del campo” (1. 63). La muerte, que reina sobre el mundo animal y vegetal, impide o frustra el devenir de las estaciones, así como corta las flores, tala los árboles y siega vidas humanas.

La situación de los personajes al comienzo de la comedia es característica del drama calderoniano: el capitán y Roberto se encuentran en un espacio liminal, intermedio entre el campo de batalla y la corte. En este espacio clarooscuro es difícil distinguir entre verdad y apariencia, y Roberto matiza “si no me engaño” (1. 64) antes de decir que se encuentran cerca de la quinta de Isabela.<sup>7</sup> El capitán reacciona como si el destino lo hubiese convocado a ese lugar, pues Isabela es una bella dama de la que está enamorado, pero se propone continuar su camino, porque debe informar al Emperador de lo acontecido en la guerra: “no conviene a mi fama detenerme / amor perdona” (1. 78–79).

El contraste entre el deber hacia el Emperador y el amor hacia Isabela plantea el primer dilema de la obra, y el capitán expresa su voluntad de escoger el bien del imperio sobre su amor, que considera una preferencia individual. Los acontecimientos le desengañarán, ya que en el camino hacia la posada descubre que los entresijos políticos de la corte, así como las consecuencias de la batalla de Lützen, se entremezclan en la figura de Isabela. Justo cuando el Capitán y Roberto, perdidos “en el monte ... con la noche tenebrosa” (1. 198–99), preguntan por el camino real a la pareja de graciosos de

<sup>6</sup> Estas características del drama calderoniano han sido señaladas en numerosas ocasiones, pero a menudo se han pasado por alto en los estudios del drama histórico. Véase, entre otros, Alexander Parker, Norton y Kluge (170–88).

<sup>7</sup> Esta incertidumbre epistemológica es característica del drama calderoniano en particular y del barroco español en general, y ha sido ampliamente estudiada. Véase, entre otros, Jeremy Robbins (2005).

Laureta y Morelludo, Isabela aparece en escena huyendo del mariscal, el valido de Wallenstein o duque de Frislán.

El capitán acude a su llamada de socorro y le pregunta por lo sucedido. Isabela comienza su respuesta describiendo los acontecimientos previos al asalto del mariscal, que tienen lugar en el monte cerca de su aldea:

[ISABELA]. a esta montaña, que su falda oprime,  
 cuando de fuego el sol rayos esgrime  
 esta tarde salí peinando el monte 325  
 que es rústica guedeja a tu horizonte,  
 cuando en la margen de una fuente pura,  
 cristalina lisonja a su hermosura,  
 un venado descubro, en cuya frente  
 la edad pude leer bien fácilmente 330  
 que en hojas de sus puntas había impreso  
 el tiempo con caracteres de hueso. (1. 323–32)

En su paseo por el monte Isabela descubre, como si fuese un milagro, un venado “en la margen de una fuente pura” (1. 327). Llama la atención su cornamenta, así como el agua cristalina, porque ambos dibujan una imagen clara y hermosa: la cornamenta refleja la edad del animal y el agua su belleza. La idealización de la escena la resalta inmediatamente Laureta, su criada, que interrumpe la narración para añadir “Ojalá que en el mundo esto pasara / porque nadie los años se quitara” (1. 333–34). En la tradición de la poesía pastoril, este es un lugar ameno e idealizado: aquí reinan la belleza y la claridad epistemológica en lugar de la violencia bélica y la disimulación cortesana.<sup>8</sup>

Esta alegoría no ha sido tenida en cuenta por la crítica, pero reverbera a lo largo de la comedia: como en el caso del Emperador, la figura del venado se caracteriza por su vulnerabilidad, y la idealización de la escena es amenazada por los enemigos del imperio:

ISABELA. Mas apenas sintió mi nombre, cuando 335  
 la silvestre melena repelando  
 con los dientes del peine de su frente,  
 llegó a pasar del río la corriente.  
 Yo que desde su margen le miraba,  
 barco viviente entonces le juzgaba 340  
 pues cuando los cristales dividía,  
 de jarcias la enramada le servía,  
 pies y manos de remos, de piloto  
 el temor que causaba mi alboroto,  
 pretendiendo veloz, queriendo asperto 345  
 en la margen opuesta tomar puerto  
 prevengo este arcabuz, sierpe que aborta,  
 veneno en plomo, y que a temor exhorta. (1. 335–48)

El venado huye inmediatamente cuando oye el rumor de ruidos humanos. Su imagen le recuerda a Isabela a un “barco viviente” (1. 340) y, a pesar de la belleza de la

---

<sup>8</sup> Sobre el tópico del *locus amoenus*, véase el clásico estudio de Ernst Robert Curtius. La relación entre el género pastoril y el drama barroco ha sido estudiada por Daniel Weidner de la mano de Walter Benjamin, si bien su análisis se centra únicamente en la tradición germánica (131–34).

comparación, la referencia naval anuncia la llegada de la guerra a este espacio idílico: es disparado inesperadamente, e Isabela compara el arcabuz con una serpiente, de resonancias diabólicas, por el veneno mortal que escupe.<sup>9</sup> La naturaleza, que antes lisonjeaba al animal con su claro reflejo, ahora conspira en su contra:

Salió a la luz aquel parto de su seno,  
 y al animado barco dio barreno  
 y el que cortando el líquido camino,  
 estaba ya del puerto tan vecino, 360  
 en calma deja en medio de su curso,  
 sin gobierno, ni orden, ni discurso,  
 adonde el agua que antes le temía,  
 burladora a sus ondas le mecía.  
 El viento que a su curso le ayudaba 365  
 a que choque en las peñas le llavaba,  
 las ramas que de jarcias le servían,  
 mas con su peso allí le sumergían,  
 los pies y las manos, que sus remos fueron  
 de estorbo, no de alivio le sirvieron, 370  
 los peces que en sus grutas se escondían,  
 al verle de antes ya se le atrevían,  
 quedando en fin su altivo pensamiento  
 por risa del cristal burla del viento. (1. 357–74)

La tristeza de la escena infunde un sueño profundo en Isabela, lo que arroja dudas sobre la existencia de este lugar idílico, que Isabela había encontrado por casualidad y había podido observar a hurtadillas. Al despertar, la cruda realidad la invade, pues lejos queda la cristalina fuente y el hermoso venado, y cerca, en cambio, se encuentra el mariscal, dispuesto a forzarla contra su voluntad, quien podemos suponer ha sido el autor del disparo. El mariscal, “con las alas de valido” (1. 390) del duque, se propone aprovecharse de ella: “su loca voluntad siempre había sido / . . . / que hiciese la traición lo que no el ruego” (1. 389–392).

El capitán acude rápidamente a la llamada de socorro de Isabela y descubre una trama de consecuencias políticas más grandes de las que podría haber imaginado. Si creía que el desvío hacia la aldea le iba a alejar de la causa imperial, el encuentro con Isabela le desengaña: la violencia con que actúa el mariscal arroja las primeras sombras sobre Wallenstein, ya que la traición del valido refleja la futura traición del general.<sup>10</sup> La comedia trunca así las expectativas del público; como señala el viajero alemán Welsch, previamente se había representado en escena una imagen de Wallenstein excesivamente laudatoria, que había puesto en boca de todos sus hazañas.<sup>11</sup> Calderón amplifica este

<sup>9</sup> Las resonancias demoníacas de la representación de Wallenstein en España han sido acertadamente destacadas por la crítica. Véase, entre otros, García-Luengos (810–14) y Sullivan (2000, 106), quienes remiten al auto sacramental *Auto del santísimo sacramento de la muerte de Frislán*, escrito por Álvaro Cubillo de Aragón, cuyo *dramatis personae* se refiere al duque de Frislán como al demonio.

<sup>10</sup> Para una contextualización histórica del asesinato de Wallenstein, véase Peter Wilson (534–42).

<sup>11</sup> En palabras de Welsch: “und also darbey seine Person und heroischen Kriegsactionen vielmehr als in der Wahrheit es jamals gewesen, erhebt, gross gemacht und also belobt, dass maenniglichen in der ganzen Stadt darvon zu sagen wusste” (citado en Sullivan 2000, 109) (“y así exaltó, magnificó y alabó su persona y heroicas acciones de guerra mucho más de lo que habían sido en realidad, hasta el punto que, toda la ciudad sin excepción tuvo algo que decir al respecto” [la traducción es mía]). Antonio M. Rueda ha explicado que Felipe IV todavía insistía “en convencer a Wallenstein de unirse a la creación de una

asombro en la comedia: sugiere la traición de Wallenstein mediante pistas y señales, como es el caso del reflejo de su valido, con el fin de enfatizar la dificultad de percibir la verdad en el complejo contexto político de la Guerra de los Treinta Años.<sup>12</sup>

*La amenaza interior*

La llegada de Wallenstein a la aldea es anunciada con un clarín, que Isabela compara a un “instrumento con lengua de metal [que] asusta el viento” (1. 403–04). Si el Mariscal, con su disparo envenenado, había penetrado el espacio idílico del bosque y del venado, y había asaltado a Isabela, la fuente de la amenaza es ahora Wallenstein. En un primer momento, el Mariscal teme que el Duque imparta justicia y restablezca el orden, pero pronto descubre que goza de sus favores: el crimen no solo quedará impune, sino que será recompensado. El Duque confiesa que ha ordenado al Capitán que transmita las noticias de la batalla al Emperador para poder conspirar libremente junto a su círculo más fiel de allegados, y que intercederá a favor del Mariscal a pesar del lazo de amor de Isabela con el Capitán, porque su valido está dispuesto a morir por él si fuese necesario. La entrada del Duque en escena valida el comportamiento alevoso de su valido, ya que los dos quieren doblegar la voluntad de Isabela. Así como el disparo del Mariscal perturba la naturaleza, y de la misma forma que perturba el sueño de Isabela, así la llegada del Duque perturba la tranquilidad de la aldea.

El espacio de la aldea le recuerda al duque el tiempo en que fue cesado de su cargo como generalísimo, cuando pasaba los días feliz y contento. Siguiendo la tradición de la vida retirada, la aldea es un lugar pacífico e idílico, cuyo sosiego se ve amenazada por la llegada de la guerra y de la política. Cuando el Emperador decide volverlo a llamar a la batalla, el duque acata sus órdenes con resentimiento, y ahora compara su situación a la de un perro dormido, cuyo despertar alienta su rabia contra “[el] dueño que lo alimenta” (1. 633). Desconoce el asalto de su propio valido sobre Isabela, que ha ocurrido mientras ella dormía, por lo que no es consciente del alcance de sus propias palabras cuando exclama “pues despertar a quien duerme / acción nunca ha sido cuerda” (1. 628–29). Pero la audiencia sí podrá atar los cabos. El mariscal ha cometido un delito similar al que, según Wallenstein, ha cometido el Emperador: si el primero despierta con violencia a Isabela, el segundo despierta al duque y desata su violencia.

La descripción que hace el capitán de la batalla de Lützen una vez llega a la corte del Emperador ha sorprendido a algunos críticos: Rueda se pregunta “por qué el Capitán presenta una imagen tan positiva del Wallenstein”, y añade acertadamente que su figura está repleta de ambigüedades (2012: 98). El capitán comienza contextualizando la batalla mediante la descripción del enemigo exterior del imperio, el Rey de Suecia, y para ello utiliza dos metáforas que más adelante resonarán como explicaciones de la traición de Wallenstein, el enemigo interior:

CAPITÁN. Después que llegó triunfante  
de Alemania a los contornos, 890  
cual suele el airado rayo,  
de las esferas aborto,  
que taladrando las nubes,  
es barrena de sus globos,

---

liga antifrancesa” tres días después del asesinato del duque, “del que no se tenía constancia en Madrid” (2022, 137).

<sup>12</sup> Para las influencias neostoicas y escépticas de la representación de la incertidumbre en la literatura española del siglo XVII, véase Jeremy Robbins.

derribar soberbia torre, ..... o como la mina oculta de la llama el primer soplo, arrancar inmóviles peñas que del fuego artificioso impelidos suben tanto, que en el alcázar lustroso del sol quieren ser columnas. (1.889–905)	895  900  905
--	---------------------------

El paisaje en el que aparece Gustavo Adolfo es el de la naturaleza perturbada: su fuerza es comparada a un rayo y a la llama de una mina por su fugacidad y potencia. Movido por “el odio / ... el soplo de sus iras / y el fuego de sus enojos” (1. 914–16), su ejército destruye todo a su paso, “desde la humilde cabaña / al más alto capitolio” (1. 919–20), por lo que “le acreditan como monstruo” (1. 926). A diferencia de la naturaleza idílica que Isabela había presenciado, en el que las aguas cristalinas reflejaban la belleza del venado, aquí los elementos naturales conspiran entre sí: el fuego arranca la tierra, en forma de “peñas” otrora inmóviles, y la proyecta hacia el sol. Como Ícaro, estas peñas finalmente fracasarán en sus intentos por erigirse en “columnas” del sol, por lo que volverán a descender hacia el suelo.

Las dos metáforas, la de la mina y la del rayo, prefiguran la caída del Rey de Suecia, que sin embargo solo será derribado una vez el Emperador vuelva a llamar a Wallenstein a filas. Si la fuerza de la explosión le había hecho creer a Gustavo Adolfo que podía erigirse como columna del sol, sinónimo del imperio, el capitán presenta a Wallenstein como columna del Emperador: “Duque de Frislán heroico, / que general de tus armas, / es su columna y apoyo” (1. 943–45). Su traición representa una amenaza comparable, si no mayor, a la del Rey de Suecia, pues es disimulada bajo un manto de apariencias y aspira así a derribar el imperio desde dentro.

*¿El error del Emperador?*

La comedia está repleta de símbolos y señales que prefiguran la traición de Wallenstein, desde las referencias a la naturaleza perturbada y a su soberbia hasta el asalto de su valido sobre Isabela, incluyendo sus intentos de prometerlos en casamiento. Sin embargo, en su monólogo ante el Emperador, el capitán todavía exalta la figura del general: “Ya el Águila de Alemania / por inconstante y por loco / mató el hijo que en sus rayos / no pudo fijar los ojos” (1. 1089–1092). Este error de juicio es peligroso para el imperio, pero la comedia lo presenta como comprensible en el contexto de la guerra en el que, según nos ha explicado el Capitán, “el mismo sangriento Marte / . . . / no se juzgaba seguro” (1. 974, 976). Es por ello que el Emperador, honesto como el venado, no sospecha del duque, y proclama “las gracias demos / al cielo, y de que tenemos / tan valiente general / como el Duque” (1. 1110–1113). Su confianza transmite una imagen de monarca benigno y agradecido con sus súbditos, pero no está exenta de riesgos: como hemos visto en el caso de la alegoría inicial, las virtudes de la honestidad y de la confianza derivan en ingenuidad y credulidad en el contexto bélico, y ponen en peligro el proyecto imperial. La incertidumbre, así como la incapacidad de distinguir entre verdad y apariencia, desestabiliza el imperio, porque dificulta tomar decisiones correctas y distinguir entre amigos y enemigos; da alas a los traidores y a los malos consejeros que, movidos por las pasiones y los motivos personales, utilizan el engaño a su favor. Tanto el Emperador como el duque cometen errores de juicio: mientras que el primero se equivoca doblemente acerca de Wallenstein, a quien destituye y restituye sin

prever las consecuencias, el segundo, enfatuado por el poder, cree que su pretensión al trono está justificada.

El contraste entre verdad y apariencia estructura la obra, pues no solo explica el error del Emperador, sino también la traición de Wallenstein. El duque justifica su traición en un largo soliloquio en el que describe su retiro del ejército ya no como ameno e idílico, sino más bien como sobrenatural y monstruoso:

DUQUE. Esta selva inculta pues,  
 de prodigios y horrores,  
 segunda madre a mi infancia,  
 porque sus hijos me informen  
 el denuedo y la fiereza, 1485  
 segunda vez concibiome  
 en las robustas entrañas  
 de sus espantosos montes. (vv. 1481–1489)

Wallenstein se describe a sí mismo en términos similares a como el capitán de Bros había descrito al Rey de Suecia, su enemigo en el campo de batalla: así como la fuerza de Gustavo Adolfo es comparada a una explosión monstruosa, fraguada en el interior de las montañas, así el general se refiere a sí mismo como un ser engendrado en las entrañas de la tierra, al igual que la lava que escupen los volcanes en erupción. La comparación con el mundo natural inscribe la trayectoria de los dos enemigos imperiales, el exterior y el interior, en un contexto político descoyuntado, en el que el orden de la naturaleza ha sido perturbado por las ansias de poder:

DUQUE. Mas la envidia, que al abrigo  
 del ocio infame se acoge  
 a fraguar viles defectos 1545  
 y en las más puras acciones  
 su diente armó venenoso  
 contra mi fama, creyoles  
 Fernando, y en mengua mía  
 lisonjeó a los traidores. (vv. 1543–50) 1550

Desde esta perspectiva, el imperio es vulnerable a la habladuría, ya que la distancia del Emperador con los acontecimientos le obliga a recurrir a intermediarios.<sup>13</sup> La ofensa contra Wallenstein pervierte su lealtad y alimenta el odio que mueve su traición, tal y como ya había dirigido la fuerza del Rey de Suecia. Los paralelismos entre los dos enemigos del imperio cobran sentido en el contexto de la guerra, pues la naturaleza ha sido perturbada: en un paisaje infernal en el que los árboles se alimentan de la sangre de los combatientes, que corre a raudales por el campo de batalla, no es de extrañar que, en forma de serpiente, la naturaleza envenene la voluntad del general: “un áspid mora en mi pecho / que las entrañas me rompe” (2. 1563–64). La figura de Wallenstein toma así la forma del diablo, y el Emperador queda retratado cuando vuelve a necesitarlo en el campo de batalla:

---

<sup>13</sup> El peligro que acarrear los malos consejeros para la educación del príncipe y el buen gobierno es un lugar común de la literatura de la época, y en especial de los tratadistas políticos. Véase, a modo de ejemplo, la empresa XXX de Diego Saavedra Fajardo, en la que se advierte: “No va en menos en la buena elección dellos [de los ministros] que la conservación y aumentos de un estado; porque de sus aciertos pende todo: más reinos se han perdido por ignorancia de los ministros que de los príncipes” (2: 55).

DUQUE. Me envió a llamar el César  
 fuese, porque reconoce  
 que estaba libre mi pecho  
 de las supuestas naciones, 1590  
 o fuese porque me habían  
 menester sus escuadrones  
 que los fueros del enojo,  
 la necesidad los rompe. (2. 1587–94)

Así como el Emperador comete el error de volver a confiar en el Duque, así el duque comete el error de confiar en sus oficiales. Su monólogo solo inspira la lealtad del mariscal y del conde, aunque los otros dos, el capitán de Bros y el coronel Cordón, disimulan sus verdaderas alianzas para no levantar sospechas. La comedia señala así las limitaciones de la perspectiva individual: envalentonado por el falso apoyo, el duque proclama que su fuerza se sustenta en sus cuatro oficiales o “basas”, es decir, en las cuatro columnas que según él sostienen la autoridad de los imperios (vv. 1777–81). Si previamente el Capitán se había referido al duque como columna del Emperador, es ahora el duque el que depende de sus propias columnas. Asimismo, el mariscal le asegura al duque que el Emperador le necesita como columna de la estructura imperial: “que a no ser tú la columna / caducara aqueste imperio” (2. 1448–49).<sup>14</sup> El imperio queda retratado como una edificación frágil, vulnerable a las envidias que promueve su propia estructura de poder y autoridad. La traición, en este contexto, es especialmente peligrosa: la dificultad de distinguir correctamente entre verdad y apariencia, así como entre amigo y enemigo, implica que la lealtad se convierte en el único contrapeso que mantiene la edificación en pie.

*El desenlace de la trama amorosa y política*

La competición entre el mariscal y el capitán por Isabela dramatiza dos maneras opuestas de relacionarse con el imperio. Por un lado, el mariscal, valido del duque, no tiene reparos en abusar de su poder. Por otro lado, el capitán no solo socorre a Isabela, sino que está dispuesto, en más de una ocasión, a renunciar a su amor en favor del bien colectivo. Y la intervención de Wallenstein, que favorece al mariscal, refleja su soberbia, ya que su intento por doblegar la voluntad ajena atenta contra la naturaleza, que inclina, pero no fuerza el albedrío.

Isabela, por su parte, tiene poco margen de libertad: el sistema patriarcal del imperio la aparta de los espacios de la guerra y de la corte en los que se toman las decisiones políticas. La única manera en que se le permite afirmar su autonomía es mediante el engaño y la disimulación, si bien solo para proteger al capitán, su enamorado. En un primer momento, Isabela rechaza con vehemencia la unión con el mariscal, pero finalmente decide comprometerse para no enemistar a su verdadero amado, el capitán, con el duque. Aquí la trama se enreda, pues el capitán, limitado por su perspectiva individual, desespera al no conocer las verdaderas intenciones de Isabela. El duque se siente satisfecho porque ha conseguido lo que se había propuesto; su victoria sobre la voluntad de Isabel engrandece su ensimismamiento, lo que a su vez pervierte todavía más su equivocado punto de vista.

---

<sup>14</sup> La columna como alegoría del soporte del imperio es común en la literatura barroca. Véase, por ejemplo, la empresa XXXI de Saavedra Fajardo: “Nadie se atreve a una columna derecha; en declinando, el más débil intenta derribarla; porque la misma inclinación convida al impulso; y en cayendo, no hay brazo que basten a levantarla” (2: 58).

Wallenstein tilda al capitán de “celoso” (v. 1355) y emplea una serie de metáforas para describir la fugacidad de las pasiones del Capitán: le compara a una hoguera, cuyas llamas son avivadas por sus pasiones, intensas pero fugaces; a la tierra otoñal, desazonada y destemplada a pesar de los frutos de la estación primaveral; al “undoso río” (2. 1366) que mengua en verano; y, finalmente, al viento que azota “la verde encina” (2. 1371). Según estas metáforas, las pasiones dramatizan una guerra interminable en la que la pasión que sale victoriosa siempre es vengada y, en última instancia, derrotada de nuevo. La mudanza de la naturaleza subraya la ironía de la apostilla final, en la que el duque exige la lealtad del capitán aduciendo que su fortuna es la única pasión que se mantendrá constante y que “ignoraré la venganza” (2. 1375). Desde su perspectiva individual, el duque no entiende que su rápido ascenso forma parte de un contexto más amplio en que la naturaleza ha sido perturbada, y por ello se cree capaz de domar la inconstancia de las pasiones y de la fortuna.

El desenlace de la trama amorosa tiene lugar en la Jornada Tercera, que comienza con el gracioso Morelludo haciendo de alcahuete y desemboca en el asesinato Wallenstein. Aquí la trama se complica de forma laberíntica antes de desenredarse con rapidez: bajo la oscuridad de la noche, Morelludo guía al capitán hacia la habitación de Isabela pensando que, en realidad, es el mariscal. La confusión aumenta cuando el mariscal también aparece en escena, pero la luz que trae consigo le permite a Isabela desengañar a sus dos pretendientes con la verdad. La resolución de la trama amorosa precipita los acontecimientos políticos: ante la inminente caída del duque, Isabela recupera la fuerza para reclamar su albedrío, e incluso ahora se compara con un basilisco, capaz de matar solo con la mirada ofendida (3. 2330–33). Inmediatamente después, el duque aparece en escena con las noticias de que está siendo perseguido por otros generales del Emperador, que ya conocen su traición, pero todavía confía en los cuatro oficiales a los que les había desvelado su plan: “siempre de los cuatro me he fiado” (3. 2348). Wallenstein continúa así equivocado en su juicio, cegado por su perspectiva individual, pero finalmente los acontecimientos le desengañan: la mayoría del ejército mantiene su lealtad hacia el Emperador, que encomienda o bien la captura o bien el asesinato del duque. El capitán, sin embargo, decide matarlo, pues teme sufrir su venganza en caso de que sea perdonado: “[el Emperador] es tan piadoso, / que habría de perdonarle, / y quedando vivo el Duque, / fuera nuestro riesgo fácil” (vv. 2601–04). La comedia cuestiona así la utilidad de la bondad en un contexto incierto y amenazante: así como en el caso del venado alegórico, vulnerable a las amenazas bélicas por su belleza y honestidad, así la bondad del Emperador es peligrosa para el imperio, por lo que sus súbditos deben interceder por él para asegurar la estabilidad del sistema.

### *Conclusión*

En este artículo he argumentado que *El prodigio de Alemania*, lejos de ser una comedia ideológicamente rígida y propagandística, dramatiza las limitaciones de la perspectiva individual y de la dificultad de tomar decisiones acertadas en el contexto del imperio de los Habsburgo y de la Guerra de los Treinta Años. Es por tanto exagerado afirmar, como hace Rueda, que el único objetivo de Calderón en esta obra fue “manipular las opiniones y sentimientos públicos a nivel masivo [sic]”; que el teatro barroco es simplemente “una herramienta que facilita dicho control sobre la sociedad”; y que, en consecuencia, la comedia desestima consideraciones de profundidad filosófica, que obstaculizan, según este argumento, la rápida difusión del mensaje propagandístico (2003: xxxviii). Si bien es indiscutible que Calderón representa los hechos desde la perspectiva de la monarquía hispánica, no por ello pierde la oportunidad de reflexionar sobre las limitaciones del imperio y el inesperadísimo cambio de fortuna que representó

el caso Wallenstein. Más aún: como ha señalado Kluge, la comedia termina de forma ambigua con el capitán dirigiéndose al público y confesando la construcción del relato victorioso (175): “Y aquí la mano levantan, / Senado, toscos buriles, / que entre laminas retratan / al vivo aqueste suceso” (3. 2691–94). El capitán reconoce que la historia la escriben los vencedores, pero la última palabra la tiene la audiencia, que había asistido a la exaltación de las hazañas de Wallenstein en otras obras y que quedó anonadada por los acontecimientos. En este contexto, cuesta imaginar que el público pudiese olvidar la anterior imagen del general que se había representado en escena: los principales actores políticos, superados por los acontecimientos, no pudieron ocultar la sorpresa generalizada, y por ello la versión que Calderón ofrece está repleta de ambigüedades.

¿Cómo fue posible, entonces, la conversión del héroe Wallenstein en villano? Según García-Luengos, la respuesta de Calderón ante el enigma de Wallenstein es la soberbia o el ensimismamiento, que *El prodigio* representa, en esta lectura, como motivos puramente personales. En cambio, en este artículo he defendido que la soberbia del general no es un hecho aislado, disociado de su contexto o del sistema imperial. Más bien al contrario: mediante metáforas naturales, la comedia establece una cosmología en la que la naturaleza, pervertida por la guerra, produce los monstruos que amenazarán la estabilidad imperial. La alegoría inicial de Isabela describe con precisión la situación del imperio: el venado, cuya bella cornamenta lo convierte en soberano, es retratado como majestuoso pero vulnerable, y no solo a los disparos de sus enemigos, sino también a la traición de sus amigos, dispuestos a aprovecharse a la mínima muestra de debilidad. En este clima incierto, típicamente barroco, el engaño y la disimulación resultan indispensables para luchar por una supervivencia que, a fin de cuentas, es representada como fugaz y pasajera. La lealtad del Capitán es por ello tan apreciada en la comedia, porque representa, a pesar de su fragilidad, el único sostén real del imperio.

El exceso de confianza de Wallenstein y del Emperador les impide ver más allá de su perspectiva individual. Mientras el primero asume que sus oficiales secundarán su traición, el segundo no sospecha de Wallenstein y decide volver a llamarlo a filas cuando se ve amenazado en el campo de batalla. La traición de Wallenstein es especialmente peligrosa, pues si la lealtad sostiene la construcción imperial, el fuego de la soberbia amenaza con destruirlo desde dentro, dejando a su paso un campo en ruinas. Calderón inscribe así la figura de Wallenstein en el ciclo de una naturaleza perturbada. Cuando Wallenstein es finalmente asesinado, el Emperador otorga el puesto de generalísimo a su hijo Fernando III y proclama que el orden ha sido restituido: “pues que se apagó la llama / que ingrata al que la encendió / con ruina amenazaba” (3. 2681–83). El peligro, sin embargo, persiste, pues la estructura del imperio se mantiene intacta y la soberbia o envidia de los generales puede volver a encenderse, así como el fin de la erupción no impide que el volcán dormido vuelva a despertarse. En definitiva, Calderón responde al enigma Wallenstein dramatizando la dificultad de formular juicios acertados, y lo hace mediante recursos típicamente barrocos. Los errores de Wallenstein, así como los del propio Emperador, están determinados por sus perspectivas individuales, por el divorcio entre la imaginación y la realidad y por la falta de conocimiento.

**Obras citadas**

- Calderón de la Barca, Pedro, y Antonio Coello. *El prodigio de Alemania*, editado por Antonio M. Rueda. Doral, FL: Stockcero, 2003.
- Černý, Václav. "Wallenstein, héros d'un drama de Calderón." *Revue de Littérature Comparée* 36. 2 (1962): 179–90.
- Díez Borque, José María. "Literatura española de la Guerra de los Treinta Años (1618–1648)." *Homenaje a Elena Catena*, editado por Antonio Lara García. Castalia, 2001. 185–214.
- Elliott, John H. *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*. New Haven, CT: Yale University Press, 1986.
- , and Jonathan Brown. *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Felipe IV*. New Haven, CT: Yale University Press, 1980.
- Kluge, Sofie. "Historical Drama". *Literature and Historiography in the Spanish Golden Age: The Poetics of History*. Milton Park: Routledge, 2022. 170–88.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, revisado y editado por Francisco Abado. Madrid: Crítica, 1990.
- McKendrick, Melveena. *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. Woodbridge: Tamesis, 2000.
- Norton, Roy. "Ironic Allusion and the Human Mind in Calderón's *La cisma de Inglaterra*." *Modern Language Review* 111. 4 (2016): 1004–28.
- Parker, Alexander A. "A Calderonian Conception of Tragedy: *El pintor de su deshonra*". *The Mind and Art of Calderón: Essays on the Comedias*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 196–212.
- Robbins, Jeremy. *Arts of Perception: The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580–1720*. Special issue of *Bulletin of Spanish Studies* 82. 8 (2005).
- Rueda, Antonio M. "Wallenstein: Prodigio vence a prodigio" and "Estudio literario de *El prodigio de Alemania* (1634)." Calderón, *El prodigio de Alemania*, editado por Antonio M. Rueda. Doral, FL: Stockcero, 2003. vii–ix, xxv–lxxxii.
- . "Albrecht von Wallenstein según Calderón y Coello: verdad y poesía en *El prodigio de Alemania* (1634)." *Bulletin of the Comediantes* 64.1 (2012): 89–111.
- . "El prodigio de Alemania de Calderón de la Barca y Antonio Coello: Teatro y propaganda política durante la Guerra de los Treinta Años." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 70.1 (2022): 127–68.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Empresas políticas o Ideas de un príncipe christiano representada en cien empresas*. Madrid: La Lectura, 1927. 4 vols.
- Sullivan, Henry W. "The Wallenstein Play of Calderón and Coello, *Las proezas de Frislán, y muerte del Rey de Suecia* [?] (1634): Conjectural Reconstruction." *Bulletin of the Comediantes* 52. 2 (2000): 93–111.
- . "Bohemia and the Thirty Years' War on the Spanish Baroque Stage." *Bulletin of Spanish Studies* 87. 6 (2010): 723–78.
- Thacker, Jonathan, y Roy Norton eds. *A Companion to Calderón de la Barca*. Woodbridge: Tamesis, 2021.
- Vega García-Lengos, Germán. "Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein". *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, editado por José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001. 793–827.

- Weidner, Daniel. "Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock". *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, editado por Weidner. Frankfurt: Suhrkamp, 2010. 120-38.
- Welsch, Hieronymus. *Wahrhaftige Reiss-Beschreibung, aus eigener Erfahrung von Teutschland, Croatien, Italien, denen Insuln Sicilia, Malta ... and etc.* Stuttgart: Johann Wyrich Rösslein, 1664.
- Wilson, Peter H. *The Thirty Years' War: Europe's Tragedy*. Londres: Penguin, 2010.