

# Hacia los dramas de presunción de nobleza

## La construcción de la comedia de un tema genealógico en el modelo dramático en evolución de Lope de Vega

Autor:

Ortiz Rodríguez, Mayra

Tutor:

Villarino, Edit Marta

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

*“A nuestro alrededor todo “se construye”: asistimos a la construcción/invención/fabricación de la identidad, del género y de la sexualidad, de la nación, de la imagen de las civilizaciones, de la historia, de la memoria, de Atenas, del Renacimiento, de los bárbaros, de la tradición, de los intelectuales, de la pena y el castigo, de la enfermedad y de la clínica, de lo cotidiano y, por supuesto, de la historia, del campo o del canon literarios”*

Joan Oleza

*“No solo ha de saber el poeta todas las ciencias o al menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden, para que, ofreciéndose ocasión de acomodar un ejército o de escribir una armada, no hable como ciego, y para que los que lo han visto no le vituperen y tengan por ignorante. Ha de saber ni más ni menos el trato y manera de vivir y costumbre de todo género de gente; y finalmente, todas aquellas cosas de que se habla, trata y se vive, porque ninguna hay hoy en el mundo tan alta o ínfima de que no se le ofrezca tratar alguna vez, desde el mismo Criador hasta el más vil gusano y monstro de la tierra”*

Lope de Vega, *Arcadia*

## **1. Punto de partida: estado de la cuestión e hipótesis de este estudio**

### **1.a. Antecedentes y contexto**

Con sólo catorce años, Lope de Vega se puso al servicio de Jerónimo Manrique, obispo de Cartagena y luego de Ávila. Ese fue su primer paso en la búsqueda de un lugar de desempeño de la que después constituiría su labor escrituraria, objetivo que lo llevó, en los años subsiguientes, a ser secretario de don Pedro Dávila, Marqués de las Navas, y a ocupar el cargo de gentilhombre de cámara, entre 1590 y 1595, de don Antonio Álvarez de Toledo, quinto Duque de Alba. Más tarde sirvió a otros nobles como don Francisco Rivera Barroso, Marqués de Malpica; o don Pedro Fernández de Castro, cuarto Marqués de Sarria y, a partir de 1598, Conde de Lemos (con él concurrió a Valencia en 1599 para recibir a Margarita de Austria y al Archiduque Alberto, que contrajeron matrimonio junto con Felipe III y la infanta Isabel Clara Eugenia). A todos ellos se refirió en diversas obras teatrales, ya en su construcción argumental o en sus dedicatorias, ya en piezas que se conservan hoy en día o de las que sólo se tiene noticias a través de menciones esporádicas.

En los primeros años del reinado de Felipe III, tras diversos roces y discordancias con la Corte, Lope se hallaba alejado de este ámbito. A pesar de esto, cuando en la primera década del siglo XVII el Duque de Lerma definió su control del mundo de las artes en beneficio laudatorio propio, el poeta estableció ciertas estrategias de acercamiento a las esferas de poder. Su vínculo con don Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón, sexto Duque de Sessa, a partir de 1605, cuadra dentro de este movimiento de aproximación a los poderosos, dado que este noble también buscaba el favor real. Sin embargo, Lope fue bastante más que su secretario; duplicándolo en edad, se transformó en su confidente y compañero, y aunque sirvió ocasionalmente a otros nobles, como el Duque de Osuna, la relación con el Duque de Sessa fue la única constante hasta el fin de su vida. Su cercanía se visualiza a través del epistolario (donde se dejan entrever los celos del Duque cuando Lope tomaba contacto con otros miembros de la alta nobleza) y en el dato

no menor de que, en el momento de la muerte del dramaturgo, fue su protector quien costeó las honras fúnebres.

Las alusiones a los linajes nobles de España y a sus miembros más diversos proliferaron en las obras de Lope, al tiempo que lo hicieron sus ambiciones infructuosas de ocupar el cargo de cronista real. Desde 1621 reinó Felipe IV y gobernó el Conde-Duque de Olivares; en ese contexto y pese a sus esfuerzos, Lope nunca alcanzó la posición deseada. No obstante, tanto como intentó acercarse a los ámbitos más encumbrados del poder a través de su trayectoria vital y profesional, así su obra dramática también tuvo una evolución progresiva, aunque con resultados más fructíferos<sup>1</sup>.

Frida Weber de Kurlat (1976 [II]), al analizar el corpus textual de comedias de Lope de Vega, habló de dos períodos dramáticos discernibles entre sí, considerando el abordaje de los tópicos y las cuestiones formales, y dejó planteado aunque sin desarrollar la posibilidad de un tercero, que existe y cubre los años finales de vida del dramaturgo. De ese modo abrió un camino para que las últimas líneas de investigación y aproximaciones de la crítica -entre las que se encuentran los trabajos insoslayables de Joan Oleza (1986, 1997, 2003), Felipe Pedraza Jiménez (1998, 2009 [I]) y María Grazia Profeti (1992, 1997, 1999)- afirmen la existencia de un modelo dramático en evolución, que admite una periodización basada en tres períodos. En una línea de análisis, esas tres etapas fueron identificadas como Lope pre-Lope, Lope-Lope y Lope post-Lope; desde otra vertiente, Felipe Pedraza Jiménez (2009 [I]) determinó los años que las mismas abarcan: la primera, hasta 1604 (que define como signada por *“la conformación de la comedia”*); la segunda, entre 1604 y 1618 (que titula *“la madurez cómica”*); y la última, desde 1618 hasta su muerte, en 1635 (a la que denomina *“la madurez trágica”*). Al respecto, Joan Oleza notó que el primer Lope coincide con la génesis de *Comedia Nueva* (OLEZA 1986), y su período de plenitud, desde 1600 hasta 1613, resulta propio de los postulados del *Arte nuevo de*

---

<sup>1</sup> Para estas cuestiones biográficas en relación con el mecenazgo, véanse, entre tantos trabajos que han abordado esta cuestión, los de ARATA 2004, ARELLANO y MATA INDURÁIN 2011, PEDRAZA JIMÉNEZ 2008 y 2009 [I], CORNEJO 2007, GARCÍA REIDY 2013 y ZUGASTI 2013.

*hacer comedias en este tiempo* (OLEZA 1997)<sup>2</sup>. El último segmento de producción dramática coincidiría, desde su perspectiva, con el período lopesco también llamado *de senectute*, aunque cuando la crítica alude a la etapa *de senectute* lo hace siguiendo a Rozas (1990) quien nunca abordó los textos dramáticos de 1631 a 1635, sino unos veinte textos poéticos<sup>3</sup>. Esta cuestión genérica lleva a dilucidar que, desde un punto de vista etimológico, esta categoría no coincide con las características de la producción dramática de Lope en su ancianidad (que de ningún modo puede relacionarse con la decadencia u opacamiento de la edad, sino más bien todo lo contrario), por ello aquí se optará por dejar a un lado esta última nomenclatura<sup>4</sup>. Como se puede apreciar, Pedraza matiza conceptualmente la periodización de Oleza, quien a su vez ajusta los límites de cada período (OLEZA 2003).

---

<sup>2</sup> En este punto, cabe destacar que el investigador Joan Oleza (2003) ofrece también una matización en las fechas, en una propuesta diseminada en sus diferentes estudios, que llega a variar la división en cuatro períodos: una etapa inicial hasta 1599; el “Lope del Arte Nuevo”, entre 1600 y 1614; la tercera etapa, de 1615 a 1626; y la última, desde 1627 hasta 1635. Sin embargo, la escisión tripartita es la más adoptada por la crítica actual y se condice con los estudios fundacionales sobre la periodización lopesca, que dan lugar a la nomenclatura “Lope-preLope”, “Lope-Lope” y “Lope-postLope”. Por otra parte, en su tesis publicada en el año 2013, Alejandro García Reidy plantea la existencia de tres grandes períodos para las obras dramáticas de Lope, determinados por lo que denomina “su capacidad de producción”. Desde esta perspectiva, el primer período abarcaría los años entre 1587 y 1598 y ofrece una media de unas cuatro comedias por año; el segundo, correspondiente a la plenitud artística y vital, se extendería a través de las dos primeras décadas del siglo XVII (desde 1599 hasta 1621), en las cuales Lope escribió un promedio de diez comedias y media al año; la tercera etapa ocuparía los años a partir de 1622 y la media de obras es de poco más de tres al año (p. 172). Dicha periodización, al estar determinada por el caudal de su creación, no resulta productiva a los fines de este estudio, dado que, tal como lo nota el propio García Reidy, la aparición de las obras muchas veces se vio condicionada por factores externos, como las épocas de luto sin teatro, la prohibición de imprimir comedias entre 1625 y 1634, las etapas de menos producción del dramaturgo dado el buen recaudo por mecenazgo, etc. (p. 210)

<sup>3</sup> Rozas basa su estudio en una carta escrita por Lope al Duque de Sessa en 1630, en la que manifiesta tres preocupaciones que lo acucian y que el crítico vincula con la *senectud*: “*la cercanía de la muerte, que se proyecta sobre su deseo de dignidad (a lo humano y a lo divino); el proyecto literario de no seguir escribiendo para los corrales, sino de ocuparse de una literatura culta y grave; y el problema económico, dependiente de los otros dos*” (ROZAS 1990: 75). De allí además se extrae que el poeta pretende abandonar el teatro y así ser incorporado como capellán a la nómina fija del Duque, en lo que Rozas lee, en suma a constituirse esta carta monográfica -según su perspectiva- como un verdadero memorial, un grave “*acento de senectud*”.

<sup>4</sup> Al respecto, cuando Profeti inaugura la nomenclatura “Lope post-Lope”, lo hace en coincidencia con la perspectiva que aquí se adopta. La investigadora enuncia que “*Como existe un Lope pre-Lope, según estudió Weber de Kurlat, existe un Lope post-Lope, que supera su propia fórmula de inicio de siglo, y que no tiene nada de senex, ya que revela la fuerza de renovar continuamente su módulo, en relación con los cambios de su destinatario; un Lope que presenta plenamente las características de la comedia de las décadas maduras del teatro áureo*” (1997: 39)

En síntesis, las tres etapas del modelo en evolución de Lope se encuentran determinadas del siguiente modo:

1. *Lope pre-Lope* comprende las obras de juventud, previas a *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*;
2. *Lope-Lope* tiene lugar cuando se consolida e impone el modelo;
3. *Lope post-Lope* se da al momento que el dramaturgo produce sus últimas obras, de trama más compleja y elaborada<sup>5</sup>.

Díez Borque, desde temprana fecha, también hace aportes al criterio de periodización y señala la diferencia entre “*un Lope arcaico, en formación, y un Lope maduro, con la natural etapa intermedia que esto presupone*” (DÍEZ BORQUE 1988: 88). Para ello retoma las investigaciones de Oleza y Weber, en función de las cuales caracteriza las dos primeras etapas: la primera aparece signada por la búsqueda de impacto en un amplio público, no reducida al ámbito cortesano; en la segunda, el dramaturgo avanza sobre la tipificación métrica y deja atrás parcialmente la grandilocuencia hiperbólica, pero aún no caracteriza a los personajes de manera completamente coherente entre su psicología y la trama.

La evolución dramática de los distintos períodos lopescos se ligó a un proceso de madurez escritural, a la búsqueda de su propia afirmación como dramaturgo y a la formación de un espectador capaz de decodificar las propuestas cada vez más complejas de Lope de Vega, tal como se extrae de las postulaciones citadas; todo ello constituye una prueba irrefutable de la progresión del modelo teatral fijado en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

Además de las concepciones acerca del modelo dramático en evolución, esta investigación sentará sus bases en los postulados de otras áreas de estudio. Por un lado, se tomarán en cuenta las consideraciones de la semiosis teatral y del teatro como práctica

---

<sup>5</sup> Sobre dicha periodización y el enclave en la misma de las comedias urbanas del autor, versa mi Tesis de la Maestría en Letras Hispánicas, titulada *Representación y evolución de tipos sociales en las comedias urbanas de Lope de Vega. Acerca de la evolución en la representación de tipos sociales y de sus relaciones en las comedias de capa y espada de los diferentes períodos dramáticos del poeta*, y defendida en la Universidad Nacional de Mar del Plata en octubre de 2012.

social, en función de las cuales se debe estimar que si bien el público de los corrales de comedias siempre fue heterogéneo dado que allí confluían todos los estamentos sociales - como un microcosmos de la sociedad del XVII-, la paulatina aparición de nuevos espacios destinados a la representación teatral da cuenta de la necesidad de generar obras para espectadores de distinta procedencia social y, por lo tanto, dotados de diferentes enciclopedias y portadores de gustos y exigencias diversas. En este punto, cabe recordar que el sistema económico en el que se inserta la producción de Lope de Vega constituye un condicionante para sus prácticas y sus obras<sup>6</sup>; dado que el público paga por asistir a un espectáculo que sea de su agrado, el poeta debe apuntar directamente al gusto de los espectadores. De este modo, se debe tener en cuenta la gran influencia que ejerció, directa o indirectamente, la figura del receptor en las obras dramáticas del Siglo de Oro, y asimismo se debe considerar que el teatro en España tuvo tres escenarios -y, consecuentemente, públicos- diferentes (palacio, atrio y corral). Si el surgimiento de los corrales había determinado una gran pauta de modificación en la producción y ejecución dramática -en íntima relación con Lope<sup>7</sup>-, a partir de 1625 se produce una nueva escisión en la práctica teatral ya que se escribe para la diversidad de receptores de los corrales pero también para el público culto y competente de la Corte (para lo cual se requirió de espacios como el Coliseo del Buen Retiro y otros recintos palaciegos, así como de recursos escenográficos más complejos, diseñados por los arquitectos italianos que llegaron a Madrid). El carácter heterogéneo de los espectadores y sus paulatinas modificaciones implican un trabajo de observación minucioso por parte del dramaturgo sobre todos los estamentos, que se plasma de diversos modos en sus obras; al respecto, se advierte que el

---

<sup>6</sup> Sobre la vinculación entre las cuestiones de mercado y la creación literaria en el Siglo de Oro, véase GILBERT-SANTAMARÍA 2005.

<sup>7</sup> Tanto el nacimiento como el desarrollo de dos teatros fijos en Madrid condicionan y a su vez son condicionados por Lope de Vega: *“El incremento del público teatral se debe a la aceptación generalizada de las nuevas características de la comedia de Lope que, no sin sumisiones a veces, logra dar con la fórmula popularizable (...) también Lope está condicionado por la ‘organización administrativa’ de estos dos teatros, porque comienza a escribir cuando se inicia su auge y, precisamente, en ellos fueron estrenadas la mayoría de sus obras”* (DIEZ BORQUE 1988: 19).

poeta en sus últimas obras contempla con una mirada diferente a la sociedad de la época, de modo más complejo, crítico e incisivo<sup>8</sup>.

Pero no todos los aspectos de dicha sociedad cobran igual preponderancia bajo la mirada de Lope, sino que algunos de ellos acaparan particularmente su atención. Teresa Ferrer Valls (1998) señala que el dramaturgo demuestra constantemente su conocimiento de la historia a través de sus obras, como parte de su campaña para llegar a ser cronista real. Lope indicaba en una carta al Duque de Sessa de 1611, que su pretensión era “antigua”; en 1620 quedó libre la plaza y pese a la intercesión del Duque, en Palacio lo desestimaron posiblemente por los avatares de su vida privada (la obtuvo Pedro de Valencia en ese momento), más tarde en 1629 fracasó su segunda solicitud, que alcanzó José Pellicer. El período que abarca los años 1627 a 1630 está signado por la amargura debida a no haber alcanzado el mecenazgo regio, acrecentada por el tercer destierro del Duque de Sessa de la Corte, en 1628, de quien era secretario y en quien había depositado sus esperanzas de acceder a un cargo real. Según Rozas, vuelve a sacar a la luz sus “*viejas pretensiones de cronista real*” en su composición *Corona Trágica*, donde se trasluce que buscaba mecenazgo eclesiástico (ROZAS 1990 [III]: 175 y ss.). Sin éxito en su anhelo de trabajar para la Corona, solicitó otro oficio, ayuda, o cargo diferenciado pero no obtuvo mayores logros al respecto. La mayoría de los investigadores concuerdan en una serie de circunstancias que condujeron a que sufriera el rechazo de la Corte, entre las que se

---

<sup>8</sup> Siguiendo los estudios históricos actuales, en relación con las obras dramáticas de Lope, podría incorporarse el concepto de *texto con intención plurivalente*. Al analizar ciertos textos de propaganda política de los siglos XVI y XVII, considerados como literatura de acción que opera como eco de la realidad que a su vez protagoniza, la investigadora González Mezquita (2007) determinó que se constituyen como culturalmente plurivalentes, dado que en ellos conviven dos registros culturales: por un lado, las referencias eruditas; por otro, el eco de saberes populares. Pero se exceden los modos de circulación y, teniendo en cuenta la cuestión de la recepción, cada registro se concibe como un contenido social, de modo que estos textos exigen un arduo trabajo de decodificación. Salvando las distancias genéricas, este mismo concepto es aplicable a las comedias de Lope, puesto que en ellas la red referencial resulta sumamente efectiva, siendo que “*La eficacia de un texto que se dirige a un público socialmente heterogéneo depende largamente de su capacidad de prestarse a una pluralidad de apropiaciones*” (GONZÁLEZ MEZQUITA 2007 [II]: 225). A ello se suma el hecho crucial de que la mirada incisiva se complejiza en función del progreso de su modelo dramático. El aporte historiográfico señala además que los textos que se dirigen a un grupo heterogéneo de lectores (aquí espectadores) poseen ciertas máscaras que encubren los argumentos y, por consiguiente, los intereses; Lope enmascara de este mismo modo su faceta crítica en pro de la perduración de sus obras, como se abordará en el desarrollo de este estudio.

destacan ciertos factores de su vida privada que fueron moralmente cuestionados, a los que se sumaron su avanzada edad y los reiterados destierros de su mecenas<sup>9</sup>. Esta cuestión resulta ineludible al considerar la producción de Lope, dado que la condicionó significativamente. Rozas estudia lo que él denomina “el factor Pellicer”, a lo que concluye que la disputa por ser cronista real y su fracaso en ella se relacionó íntimamente con su discrepancia para con Palacio y que tuvo iguales consecuencias en su trabajo escriturario que su rivalidad con los aristotélicos y con Góngora, al punto que el investigador determina que las obras finales del poeta no serían de la importancia y calidad que las caracteriza si no hubiera existido una confrontación con aquel escritor (ROZAS 1990 [II]).

Lo que aquí se pretende destacar es la importancia del mecenazgo como aspiración (de hecho Pellicer también se puso al servicio de la nobleza buscando beneficios), anhelo que alcanzaba tal magnitud que en muchos casos llegaba a convertirse en una obsesión. Es que, como postula Rozas, *“la literatura del XVII tiene como límite trágico para el oficio de escritor el mecenazgo, como en otros ha tenido la sumisión a la censura”* (1990 [III]: 196). Además, se debe tener en cuenta que a la frustración por no obtener el cargo deseado - que conllevó, sin duda, grandes penurias monetarias para el dramaturgo- se sumaron otros factores que también determinaron una visión de desencanto presente en sus últimas obras: en el plano personal, una serie de situaciones trágicas en su vida familiar, y en el terreno literario, la aparición de un nuevo modo poético que inauguró Góngora y que una gran cantidad de poetas jóvenes continuó, agravado por el surgimiento de no pocos rivales en el ámbito teatral. El puesto fijo en la Corte proporcionaría a Lope dignidad moral, literaria y económica (que él creía merecer más que nadie) y, al no acceder al mismo, en los últimos seis años de su vida, se enfrentó con la mayoría de los jóvenes poetas que comenzaron a dominar la literatura en Palacio, y los culpó de obstaculizar su pretendida obtención del mecenazgo regio. Por otra parte, debido a la prohibición de

---

<sup>9</sup> Este rechazo de las más altas facciones de la nobleza se ve reflejado claramente en instancias de su fallecimiento: *“La Iglesia, desde el Papa Urbano VIII a los sacerdotes de Madrid, el Ayuntamiento y el pueblo llano y gran parte de la nobleza, honraron como a ningún escritor de su tiempo, o quisieron hacerlo, a Lope muerto, y sólo la Corte no lo hizo, e incluso prohibió que el municipio lo hiciera”* (ROZAS 1990: 125).

imprimir comedias y novelas propuesta por la Junta de Reformación al Consejo de Castilla, desde 1625 Lope no pudo publicar con regularidad sus *Partes* (aunque buscó insertar sus obras dramáticas en libros misceláneos o imprimirlas en Barcelona). En consecuencia, la expresión literaria de Lope se hace eco de este sentimiento de pesimismo y aún de fracaso; esto llega al extremo de que el dramaturgo decide, en 1630, abandonar la escritura de comedias, cuestión que nuevamente trasciende a través de su epistolario con el Duque de Sessa, pero que queda sin efecto posterior (GARCÍA SANTO TOMÁS 2004: 26).

En lo que respecta a esta búsqueda de mecenazgo del dramaturgo, existe un grupo de textos que amerita especial atención. Aunque desde muy temprano Lope de Vega escribe por encargo o realiza panegíricos dramáticos a diferentes linajes, a través del teatro (como instrumento que entretiene, educa e informa a todos los estamentos), establece el valor de la estirpe genealógica. Dentro del universo particular, vasto y heterogéneo que constituye su producción dramática, aparecen unas treinta obras poco estudiadas en su conjunto<sup>10</sup>. Se trata de las denominadas *comedias genealógicas* (agrupadas bajo esta categoría por Teresa Ferrer Valls, en sus estudios de 1998 y 2001), piezas destinadas a hacer valer los intereses particulares de ciertos miembros de la alta nobleza mediante la apología de la historia de un linaje, de un apellido o de un blasón, o de una figura destacada dentro de ese linaje (el fundador, un miembro excepcional o un caso admirable). Ordenadas de acuerdo con su fecha de producción (MORLEY Y BRUERTON 1968), son las siguientes<sup>11</sup>:

---

<sup>10</sup> Además de los estudios de la autoría de Teresa Ferrer, existe un trabajo de Miguel Zugasti (2013) que se autodefine como “enfoque sociológico” o “sociología teatral” (p. 38) y sigue los lineamientos de la investigadora realizando especificaciones sobre los mecanismos del encargo; no obstante, y como se detallará más adelante, incorpora otras comedias. Por este motivo el número de obras se considera aproximado; ello también se funda, como se abordará en los últimos apartados, en que a la luz de la nueva categoría que se propondrá, el corpus podrá ser ampliado.

<sup>11</sup> Respecto de algunos de estos textos, Menéndez Pelayo y, más modernamente, Morley y Bruerton, han cuestionado la autoría efectiva de Lope de Vega. De este problema de atribución se desprende el carácter aproximativo del número de comedias que constituyen este corpus de trabajo, sumado a ciertas pautas que funcionarían como indicadores de pertenencia al grupo textual y que habilitarían la incorporación de otras obras. Las mismas son objeto de este estudio, por lo cual estas cuestiones se abordarán en el desarrollo de esta investigación.

- *Arauco domado por el excelentísimo Señor Don García Hurtado de Mendoza* (1599)<sup>12</sup>
- *La varona castellana* (1599)
- *El blasón de los Chaves de Villalba* (1599)
- *Los Benavides* (1600)
- *La contienda de Don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina* (1600)
- *La piedad ejecutada o Quiñones y Benaventés* (1599-1602)
- *Los Guzmanes de Toral* (1599-1603)
- *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza* (1590-1604)
- *La corona merecida* (1603)
- *La desdichada Estefanía* (1604)
- *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (1604)
- *Los Ramírez de Arellano* (1604-1608)
- *La fortuna merecida* (1604-1608)
- *La inocente sangre* (1604-1608)
- *Los Prados de León* (1604-1608)
- *Los Porceles de Murcia* (1604-1608)
- *Don Juan de Castro* (Parte I: 1604-1608; Parte II: 1608)
- *El caballero de Sacramento o Blasón de los Moncadas* (1610)
- *El primer Fajardo* (1610-1612)
- *Los Ponces de Barcelona* (1610-1612)
- *La Paloma de Toledo o Los Palomeques* (1610-1615)
- *El valiente Céspedes* (1612-1615)
- *Las cuentas del Gran Capitán* (1614-1619)
- *Los Tellos de Meneses* (Parte I) (1620-1628)
- *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba* (1622)
- *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses* (Parte II) (1625-1630)

---

<sup>12</sup> Morley y Bruerton la fechan entre 1598 y 1603, aunque por el proyecto reivindicativo de Don García Hurtado de Mendoza podría ser anterior. Véase ROMANOS 1993: 186.

Es destacable que algunas de estas obras surgen por encargo, de modo que poseen una importancia específica para la sociedad cortesana en su búsqueda de obtención de mercedes y cargos, revalidación de derechos o reconocimiento de servicios prestados a la Corona. Pero las últimas investigaciones sobre este campo, a cargo de Joan Oleza y Teresa Ferrer (FERRER VALLS y OLEZA SIMÓ 1991; FERRER VALLS 1998 y 2001), destacan el hecho de que algunas comedias genealógicas no surgen del encargo, sino que parten del propio deseo de Lope de adular a determinada familia a la espera de algún beneficio directo o indirecto, a la vez que también pueden conllevar los objetivos de exhibir el conocimiento del dramaturgo sobre la historia y los personajes nobiliarios (como parte de su autopromoción en el intento de llegar a ser cronista real) y de recrear historias capaces de conmover al público pero basadas en tradiciones histórico-legendarias y en genealogías. Cabe destacar que Juan Manuel Rozas<sup>13</sup> y luego Teresa Ferrer Valls han estudiado el fenómeno social del mecenazgo; sus trabajos permiten comprender mejor el drama de tema histórico y su funcionalidad en la Corte de los Austrias. Pero salvo los trabajos de los críticos citados<sup>14</sup>, existe cierto vacío -que la historia, dentro de las ciencias sociales, cubre desde su perspectiva disciplinar- en torno del análisis de este tipo de textos y de su operatividad específica. Así, también se presentan escasos abordajes de esas obras en su conjunto, por lo que es necesario plantear ciertos matices de modo que se genere una apertura a una perspectiva en la que los estudios sobre la cultura nobiliaria tienen un rol dominante<sup>15</sup>.

En lo que consta al fenómeno del mecenazgo, debe destacarse, a los fines de esta investigación, el hecho de que no se trataba de un patrocinio inocente, sino que acompañaba directamente la búsqueda de determinado posicionamiento social por parte de quien oficiara de mecenas. Al respecto, cuando el historiador Antonio Feros Carrasco

---

<sup>13</sup> J. M. Rozas desarrolla conceptos muy interesantes sobre el mecenazgo en sus artículos “Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)” y “El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega” (1990).

<sup>14</sup> A ellos se suma el análisis sobre la materia histórica en el teatro de Lope que aparece en el capítulo III “La Historia a escena. Lope de Vega” del estudio de Florencia Calvo (2007), y las consideraciones generales del volumen que esta misma investigadora editó junto a Melchora Romanos (2002).

<sup>15</sup> Siguiendo a GARCÍA GARCÍA 2007.

(2002) analiza la incidencia del Duque de Lerma en la monarquía de Felipe III, nota que aquel fue el primer valido que se acercó a la cultura simbólica del monarca al ser representado desde diferentes formas artísticas tal como se hacía con el Rey, transgresión habilitada por el propio Felipe III debido a que reconoció públicamente su papel preponderante en la gobernación. Este proceso de enaltecimiento de Lerma (*“buscó deliberadamente promover su pública glorificación, que veía como condición sine qua non para incrementar y conservar su poder e influencia”* -p. 189-) llevó a que múltiples escritores y artistas desearan recibir su patronazgo dado que, por todos los medios posibles (arte, arquitectura, escritura, ceremonias), su objetivo fue demostrar su posición de privilegio. Lerma se convirtió en el gran protector y auspiciante de las artes e inauguró así una práctica que se propagó y afectó a todas las cortes europeas; fue coleccionista de obras plásticas, restaurador y programador arquitectónico y patrón de las letras, convirtiéndose en el mayor mecenas de la época, aún de más importancia que el monarca. Queda así en evidencia la consistencia y efectividad del empleo del arte con fines políticos, de forma que *“Lerma pretendía la victoria cortesana, algo que, al menos en los primeros años de su privanza, le ayudaron a conseguir el favor del rey y las esplendorosas imágenes que había creado de sí mismo”* (FEROS CARRASCO 2002: 197). El privado encargó múltiples obras escritas, tapices y cuadros con el fin de hacer apología de su persona y de su linaje, en un uso específico del arte que ganó gran circulación, aunque en menor escala, en su contemporaneidad<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Al estudiar la relación de Lope de Vega con el Duque de Lerma, Stéfano Arata señala que *“es precisamente en los años alrededor de 1604-1609, cuando la familia del Duque de Lerma define su estrategia de control del mundo literario. Lope, siempre atento a los equilibrios del poder, entendió enseguida que en la estrategia del clan Iermista las actividades festivas iban a tener un papel importante, y que todas las manifestaciones literarias estarían encaminadas a la glorificación de la familia del privado. La corte festiva que giraba alrededor del Duque abría, además, un nuevo resquicio a las aspiraciones cortesanas. Había que emprender, por tanto, un nuevo y difícil camino de acercamiento a la corte”* (2004: 45). En la misma línea, Alejandro García Reidy explica que en el reinado de Felipe III se produjo, entre los miembros de la nobleza, el advenimiento en una *“mentalidad suntuaria”*, que conllevó el objetivo de proyectar una imagen de poder. Esto suscitó que poetas y artistas comenzaran a jugar un papel más relevante en el mundo cortesano y, a raíz de ello, se generó un cambio en la producción de Lope (2013: 219).

Dicho empleo del arte es el que recorre las obras del corpus propuesto, respecto de las cuales existen ciertos motivos recurrentes que condujeron a que no hayan sido abordadas en su conjunto. Teresa Ferrer es la única investigadora que contempla el grupo como un todo (FERRER VALLS 1999), considerando que el conjunto dramático de las denominadas comedias genealógicas es vertebrado por la *intención apologética*: hay un hecho particular que es sometido a panegírico. Desde su primera publicación sobre el tema en cuestión (FERRER VALLS 1991), la investigadora profundiza la brecha de la variedad de subgéneros dramáticos que se observa al analizar el estado actual de los estudios sobre el teatro aurisecular, donde aparece una crisis en la homogeneidad aparente de las especies genéricas<sup>17</sup>. Además, Ferrer realiza una peculiar tipología, basada en las diferentes clases de conflictos y roles que presentan estas obras, en función de los cuales halla cinco sub-grupos (dramas de hazañas militares, dramas de la privanza, dramas de la identidad real perdida, dramas de la honra y dramas genealógicos con elementos del género cómico). Sin embargo, y más allá de la insoslayable propuesta de la mencionada investigadora, mediante el estudio de estas obras se pretende plantear una nueva perspectiva y así efectuar un aporte significativo al estado de la cuestión.

---

<sup>17</sup> Se debe destacar, a los fines del presente estado de la cuestión, que el proyecto ARTELOPE dirigido por Joan Oleza -del que Teresa Ferrer participa como investigadora- ha estipulado una base de datos en la que se consigna, entre otras referencias, el *género* al que pertenecen las obras del dramaturgo. En este ítem no se establece una tipología rígida sino una aproximación temática a los textos; se alude al tramado argumental y se efectúan indicaciones témporo-espaciales. Así, la totalidad de las piezas de este corpus son referidas como "*Drama>historial*" y luego se señala si su carácter es profano, si contiene hechos famosos públicos, si interviene alguna hazaña en particular, etc., y se estipulan la época y el lugar de la acción. Solamente en algunos casos, luego de figurar el género principal y el secundario, aparece como *Nota* o como *Observación* su posible condición genealógica. Sólo de *El blasón de los Chaves de Villalba* y de *Los Benavides* se determina que "*es genealógico*" el primer texto y que "*es drama genealógico*" el segundo. Luego se indica que *La piedad ejecutada* "*tiene un intenso sabor genealógico*", que *La corona merecida* "*Es posible que tenga en su base una leyenda genealógica*", que *Los Prados de León* y *Los Porceles de Murcia* tienen "*un carácter genealógico obvio*" y que la primera parte de *Don Juan de Castro* posee un "*probable origen genealógico*". *El caballero del Sacramento* es referido como "*drama imaginario palatino*" pero en una nota se aclara que presenta un "*hecho milagroso con consecuencias en la familia Moncada, lo que la acerca a los dramas genealógicos*", del mismo modo que en sendas observaciones se matiza el género de *La Paloma de Toledo* y de la primera parte de *Los Tellos de Meneses*, al explicar que la primera tiene "*cierta condición histórico-genealógica*" y que los Actos II y III de la última poseen "*indudable carácter genealógico*". De esta manera, se evidencia la presencia de las aportaciones efectuadas por Ferrer, aunque no se sigue de un modo estricto la denominación genérica planteada por la investigadora sino que sólo en algunos de los casos se refiere a su categoría pero de modo secundario, y más de la mitad de los textos del corpus no son indicados de modo alguno bajo esta condición.

Dadas las diferencias con el resto del conjunto dramático de Lope de Vega, las llamadas *comedias genealógicas*, consideradas como grupo, plantean problemas específicos. Uno de ellos se orienta a que, si el resto de los textos dramáticos del poeta -de acuerdo con la crítica de los últimos años- responde a un modelo dramático en evolución, se debe estudiar si las comedias genealógicas también lo hacen.

En este particular abordaje se sigue a la crítica que postula que *“Aquí se hace especialmente urgente la postura abierta a los enfoques interdisciplinares”* (DÍEZ BORQUE 1988: 224). La magnitud y la índole del corpus de Lope de Vega requiere la concurrencia de diversos marcos teóricos; por otra parte, si sólo se considera la complejidad del objeto semiótico teatro, es posible determinar áreas que plantean problemáticas teóricas diversas. Actualmente no existen mapas globales que proporcionen marcos teóricos con los que definir la idea de una cultura en la Corte -como espacio donde se encarna el poder-, así como la función o trascendencia de la misma en las manifestaciones culturales. Desde hace unos años los historiadores han redescubierto la obra de arte como punto de perspectivas históricas<sup>18</sup>, pero hay una vacancia en torno de los estudios sobre el tema, dado que solo han abordado la fiesta cortesana. En suma, se ha demostrado una revalorización del trabajo interdisciplinario, por lo que el rol desempeñado por el arte y las

---

<sup>18</sup> Respecto de los estudios sobre la Corte, resultan sumamente provechosos los aportes de la red de investigación del Instituto Universitario *“La Corte en Europa”* (IULCE) de la Universidad Autónoma de Madrid (Cf. los trabajos de su director, José MARTÍNEZ MILLÁN, 1992, 2005 y 2006). Además, sobre la valoración actual de la Corte como objeto de estudio historiográfico en la práctica de los historiadores modernistas, véase el estudio de Pablo Vázquez Gestal. Allí señala que este ámbito se constituye como *“un espacio que hoy es visto por los historiadores como un objeto historiográfico de indudable importancia”*, *“un ambiente cultural de primera importancia y de trascendencia ineludible para explicar e interpretar los desarrollos de las corrientes artísticas, la configuración y diferencias internas de un grupo social como es la aristocracia europea o los especiales rasgos constitutivos de lo político y el poder en el Antiguo Régimen”* y un *“objeto de estudio tan fundamental para entender el proceso de configuración de la imagen de los monarcas, de su poder y capacidad de control sobre el resto de las realidades sociales del pasado”* (VÁZQUEZ GESTAL 2003: 270). Por ello, *“el análisis cultural, que se ha instalado fuertemente en las últimas décadas en historiografía ha venido a ser una de las principales corrientes en las que insertar las nuevas investigaciones en torno a la corte”* (VÁZQUEZ GESTAL 2003: 276). Sobre los abordajes de la obra de arte como anclaje de estudios historiográficos, cf. BOUZA ÁLVAREZ 2001.

manifestaciones artísticas en el mundo y sociedad del Antiguo Régimen cobran un renovado y capital interés<sup>19</sup>.

El corpus de esta investigación habilita así, y tal como se ha bosquejado desde un comienzo, un abordaje desde diferentes perspectivas:

- ✓ área de la teatrología (en relación con las características específicas del texto dramático frente a su par dicotómico texto espectacular);
- ✓ área de los discursos (teniendo en cuenta ciertas nociones pertenecientes a la semiótica y al análisis del discurso: registro, relaciones pragmáticas, oralidad-escritura, construcción del tejido textual);
- ✓ área interdisciplinaria (considerando los principios de contexto e interdiscursividad, en relación con la Historia Moderna y la Historia Social y Cultural).

El análisis de las áreas problemáticas citadas lleva a optar por una perspectiva semiótica -tanto teatral como de la cultura- para permitir el acceso de los aportes más recientes de la Teoría Literaria (entre ellos la estética de la recepción) y la Historia Social y Cultural, dado que se impone una metodología donde las contribuciones historiográficas acompañen las elecciones críticas.

Se debe tener presente que, tal como lo sostiene Teresa Ferrer Valls (1993, 1998, 2001), las obras dramáticas españolas del siglo XVII, sobre todo los dramas históricos, son vehículo de propaganda política, en el sentido de que difunden una ideología que sustenta los valores de la monarquía teocéntrica<sup>20</sup> y convalida el ideal de vida conservador y aristocratizante. Si bien no se conocen con certeza absoluta los gustos del público cortesano (a excepción de los encargos para la celebración de sus suntuosas fiestas), hay que tener en cuenta que existía una fuerte impronta propagandística en cada uno de sus

---

<sup>19</sup> Esta renovada vinculación entre el arte y la sociedad se observa, por ejemplo, en múltiples artículos correspondientes al prestigioso *Burlington Magazine*.

<sup>20</sup> Esta denominación sigue considerándose válida pese a que hoy en día hay nuevos enfoques para la misma. Por ejemplo, Adolfo Carrasco Martínez dirime acerca de la monarquía católica universal; véase su trabajo del año 1999.

actos públicos. Al respecto, Maravall hace referencia a la instrumentalización de la cultura al servicio de los intereses del poder, y particularmente alude a los procedimientos constructivos del teatro y de la fiesta como formas de propaganda, utilizados con el fin específico de preservar las estructuras señoriales de la monarquía hispánica. El investigador nota que las formas culturales en el Barroco tuvieron una programación e intervención desde las esferas del poder, a partir de la alianza conformada por la realeza, la aristocracia tradicional y el jesuitismo contrarreformista con el fin de preservar la estructura estamental y así los privilegios de quienes detentaban la autoridad y la supremacía. Uno de los medios más efectivos, debido a su posicionamiento literario pero por sobre todo social, fue el llamado *teatro nacional* cuyos mayores generadores fueron Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. De acuerdo con este estudioso, la fórmula estipulada en el *Arte Nuevo* -de incidencia única y categórica en todas las facciones de la sociedad áurea- fue utilizada por los poderosos para manipular ideológicamente a los espectadores, alimentando un mecanismo persuasivo de la cultura que, desde los escenarios barrocos -primordialmente los corrales-, imponía la adhesión inconsciente y absoluta a los valores tradicionales que funcionaban como ejes del sistema monárquico señorial de la España de los siglos XVI y XVII: el honor, la honra, la jerarquía estamental, la religión y la autoridad. Maravall lo sintetiza con precisión: *“El Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada índole, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres [...] a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social”* (MARAVALL 1975)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Los postulados de Maravall en torno de la relación de las obras teatrales barrocas y su contexto sociocultural han dominado durante décadas el panorama de la historia sociocultural de la literatura española y en varios de sus aspectos continúan vigentes; no obstante, en la actualidad, existen ciertas matizaciones al respecto, como en la consideración, tal como se extrae de la cita referida, de la manipulación de una masa que aparentaría ser pasiva. Catherine Connor Swietlicki ofrece una de dichas matizaciones al hacer hincapié en lo que considera omisiones del estudioso: *“aunque Maravall sí se dio cuenta de la existencia de las gradaciones, los pliegos y del desorden caótico que representaban en su mapa de la realidad histórica, prefirió pasarlos por alto, pintando una geografía socio-cultural más homogénea”* (1998: 126). Miguel Zugasti, por su parte, critica que Maravall sobredimensiona la faceta del teatro en la que entra en juego *“la ideología, el elogio del poderoso y la perpetuación del status quo”* (2013:39).

De este modo, la nobleza tenía un interés práctico en el drama histórico en general y en la llamada comedia genealógica en particular, ya que estos textos operaban como instrumento para reafirmar su condición nobiliaria tanto hacia dentro del estamento como hacia fuera del mismo -por el reconocimiento de los otros- y, en algunos casos, también actuaban a modo de reivindicación de privilegios particulares. La *literaturización* de la materia genealógica a través de crónicas, biografías, poemas épicos, dramas, se constituyó como una herramienta de afirmación social y de búsqueda de reconocimiento público. Los nobles usaron este tipo de manifestaciones para colmar aspiraciones y alcanzar reivindicaciones, para limpiar de traidores el pasado familiar y, en la mayoría de los casos, con el objetivo de renovar la fama pública. Si bien los estudios históricos no hablan de *propaganda* hasta el siglo XVIII (y mucho se ha discurrecido acerca de la problemática de la opinión pública), y no obstante debería plantearse si ese concepto acuñado en el siglo XX es aplicable en toda su extensión a la sociedad española del siglo XVII, se adhiere a la postulación de Felipe Pedraza Jiménez (2007: 281), según la cual los nobles y sus cortesanos trataban de aprovechar el fuerte anclaje del teatro en todos los estamentos de la sociedad de los Austrias para transmitir al conjunto de los habitantes la idea de que su gobierno había contribuido a proporcionarles un modelo ético virtuoso y a darles plenitud y grandeza. Al respecto, se sigue el cuestionamiento de Juan Antonio Martínez Berbel (2007: 294) acerca de si el teatro, y en particular el de Lope de Vega, puede constituir una voz que sirva de instrumento fiel a la propaganda. Frente a ello cabe destacar la pertinencia del término de *apropiación cultural* para este tipo de textos según lo entiende Roger Chartier (1995), o sea, teniendo en cuenta la participación de los hechos culturales en los procesos sociales. La *apropiación* implica un uso y unas *prácticas* alrededor de los objetos culturales dentro de un determinado contexto histórico, lo cual conforma un nuevo campo de trabajo para los historiadores. Asimismo, encierra el desafío de evitar una lectura de las obras estéticas como documentos, es decir, como si reflejaran inmediatamente una realidad social -el reducir la obra literaria o la obra iconográfica a su contenido de documento fue una tentación para varias generaciones de investigadores-, lo

cual constituye un gran error dado que así se omite el hecho de que cada obra es concebida con reglas, referencias y modelos específicos que la gobiernan. Chartier también marca la importancia de revisar, mediante el concepto de *apropiación*, la construcción del sentido de una comunidad de receptores frente a las obras (CHARTIER 1995); en torno a ello, se debe considerar la fuerte circulación cultural de la globalidad de los textos dramáticos de Lope de Vega entre los diferentes grupos sociales, más allá de que las comedias cortesanas se hallen dirigidas a un público específico<sup>22</sup>.

Respecto del trabajo interdisciplinario con las ciencias sociales, se considera, por un lado, que leer estos textos parece fácil en apariencia, pero a poco que se cuestiona sobre las condiciones de su elaboración, de sus destinatarios y de su difusión, se comprueba que es un tema con una complejidad basal debido a cada comportamiento particular, condicionado por el tiempo en que se vive y por una cultura heredada y adquirida de lectores (CHARTIER 1992, 1993, 1995, 1996). Es recurrente mencionar que la lectura no es inocente, pero se tiende a olvidar que la escritura tampoco lo es y, sobre todo, se omite el hecho de que hace cuatro siglos las expresiones tenían otro valor y significación que deben ser decodificados (GONZÁLEZ MEZQUITA 2007 [II]). Por otra parte, no se debe obviar que los conceptos de *propaganda* (si bien éste era corriente en los círculos jesuíticos y forma parte del nombre de la *Congregatio de propaganda fidei*), *opinión pública* e *ideología* no existían como tales en el siglo XVII (BURKE 1992); el concepto moderno de *propaganda* aparece recién a finales del siglo XVIII, dado que las técnicas de persuasión utilizadas por los defensores de la Revolución Francesa eran similares a las

---

<sup>22</sup> Sobre la importancia de los medios de circulación en el Siglo de Oro, afirma Chartier: “*la literatura española del Siglo de Oro era la literatura en la que se había construido una reflexión, quizá la más aguda de su tiempo en la literatura europea, sobre nuestros temas: escribir, publicar, leer, escuchar. Esta literatura tiene como objeto, finalmente, la cuestión de Sartre: ¿qué es la literatura? Pero qué es la literatura no únicamente en términos estéticos o de artes poéticas, sino en términos concretos de cómo circula una obra, cuáles son los públicos destinatarios, cómo se debe escribir para lograr el gusto del vulgo. De ahí un primer interés fundamental que siempre había mantenido con el mundo hispánico a través de esta literatura, que me parece que hace de la producción, de la transmisión y de la apropiación de los textos su objeto fundamental, inclusive cuando la intriga es completamente diferente. ¡Y hay muchos prólogos en las obras del Siglo de Oro y algunas veces dos, para el vulgo y para el discreto!*” (CHARTIER 2000).

técnicas cristianas de conversión. Pero esa ausencia no significa que los hombres del siglo XVII fueran ajenos a las estrategias de persuasión o de manipulación mediante el empleo de diversos tipos textuales. Considerando la presión de la retórica en la educación de las élites de la época, se puede conjeturar que sus integrantes eran más conscientes de las técnicas de persuasión que muchos de nosotros en la actualidad. Finalmente, si el término *propaganda* es definido por Peter Burke (1992) con amplitud suficiente como un intento de transmitir valores sociales y políticos, sería difícil objetar su uso como categoría analítica para el siglo XVII (GONZÁLEZ MEZQUITA 2007 [II]: 223)<sup>23</sup>.

Metodológicamente, uno de los marcos más fructíferos para el abordaje de estos textos es el que proporciona la estética de la recepción, en parte debido a que H. R. Jauss (1986) definió el horizonte de expectativas que entraría en juego a partir de la consideración de la obra teatral en el contexto de la sociedad heterogénea del Barroco de los Austrias. Las llamadas *comedias genealógicas* fueron así, para el público entrenado por el dramaturgo, parte del aparato propagandístico de la nobleza; de manera que el comitente -para emplear un término propio de otras artes- reconoció las virtudes del linaje para constituir luego su propia individualidad. La descripción y el análisis de las obras de Lope de Vega se enmarcará parcialmente en esta propuesta metodológica y sus textos se entenderán como encrucijadas en las que entran en contacto las transformaciones dramáticas, retóricas, los cambios conceptuales, los sentidos que se le asignan al panegírico, la práctica teatral en el contexto cortesano, entre otras líneas visibles dentro del corpus. Complementará este punto de vista la relación que Jauss fija entre historia literaria e historia general. En los años setenta, las aportaciones de José Antonio Maravall (1972 y 1975, más allá de los comentarios de los que ha sido objeto que matizan sus conclusiones) y José María Díez Borque (1976 y 1978) sentaron las bases para considerar al

---

<sup>23</sup> García Santo Tomás dirime en torno a la cuestión propagandística del teatro y la problematiza extensivamente. No obstante, acuerda que *“la comedia se convierte en un bien anhelado por todos los poderes políticos y eclesiásticos, dada su naturaleza comunicativa y propagandística basada en esta efectiva capacidad de convocatoria”* (2000: 75). En la misma línea, Zugasti señala que *“El mecenazgo se descubre así como una llave para la propaganda o el autobombo que el poder no dudará en utilizar cuando lo crea necesario”* (2013: 39).

teatro áureo como un instrumento al servicio de la élite aristocrática de posición privilegiada en la monarquía española. Contribuyen a esta perspectiva el valioso trabajo de Norbert Elias (1982) que permite incorporar la mirada sociológica<sup>24</sup>, y el de Roger Chartier (quien también matiza a Elías), especialmente su obra de 1992 que desarrolla el concepto de *representación*, fundamental para este estudio<sup>25</sup>.

En este punto, también entra en juego la idea de construcción de sí mismo que hace al problema de la identidad, y que en las últimas décadas ha planteado una mirada renovadora a las ciencias sociales. Es decir, se debe considerar que el discurso es una herramienta a través de la cual se elabora un constructo identitario, al cual refiere Regine Robin con su concepto de identidad narrativa: cada sujeto establece una narración de sí mismo y para sí mismo, y así se elabora un pasado, fundado en hechos certeros o no, que pasa a conformar al sujeto en sí (ROBIN 1999). Es necesario agregar, además, que esta narración que el sujeto construye (y en la que se construye), a la vez de ser efectuada para sí mismo y así conformar su identidad, por el solo hecho de constituirse a través de la interacción y de vivir en sociedad, también es elaborada para los demás, cuando no lo es primordialmente. Respecto de esta perspectiva, también hay que tener en cuenta que este tipo de construcciones no están dominadas por la unicidad, sino que cada sujeto está determinado por su multiplicidad; en torno a ello, Grüner propone “convocar a las artes”, puesto que considera que la palabra es la única herramienta capaz de convocar lo uno y lo

---

<sup>24</sup> En la actualidad existen estudios que revisan algunos puntos de su teoría, tal como ocurre con Maravall. No obstante, se valoriza su aporte clásico; así lo nota Alejandro García Reidy: *“En una sociedad como la de la España barroca, los escritores tenían como modelo unas relaciones interpersonales de dependencia vertical respecto de la nobleza que reproducía, a menor escala y con rasgos propios, la jerarquía de esa misma nobleza que aspiraba a ocupar una posición de poder lo más cercana posible al monarca, quien se configura como fuente de la máxima legitimación posible, como mostró Elías. La aspiración de escritores, pero también de pintores o escultores que buscaron beneficiarse del mecenazgo nobiliario, fue la misma que en los restantes grupos sociales que veían a vierta la posibilidad de medro: la de quedar investidos de forma simbólica y real de los privilegios de clase que ostentaba la nobleza, especialmente durante unos reinados -con Felipe III y Felipe IV- donde la alta nobleza acaparó los resortes del poder”* (2013: 212)

<sup>25</sup> En uno de sus estudios más nuevos, Roger Chartier indaga acerca de la vinculación entre la noción de *representación* y el Barroco, estableciendo un interesante recorrido sobre sus diversos significados en este período (2012: 15 y ss.). Sobre la relación de la concepción de Chartier y la obra de Lope de Vega, véase OLEZA 1995.

múltiple (GRÜNER 2002). Finalmente, se debe tener presente la concepción de la identidad como una construcción nunca acabada que no existe fuera de la representación (ARFUCH 2002). Al respecto, también se debe tener en cuenta la perspectiva de Goffman acerca de la construcción de sí mismos que llevan a cabo los sujetos. En su estudio crucial postula un enfoque dramático de la vida cotidiana, según el cual para comprender las interacciones sociales resulta pertinente la metáfora de una representación teatral. Allí plantea que, al interactuar con otros, un individuo siempre intenta transmitir una determinada impresión, para lo cual interpreta un papel; así, toda interacción social es una performance creada para una audiencia. Dependiendo del medio en el que se desenvuelve y sus restricciones, el individuo genera una fachada en su intento de interpretar un rol, el cual lo identifica con un grupo social concreto. Otros conceptos de relevancia son la idealización y la tergiversación, ya que en muchos casos la persona muestra sólo lo mejor de sí o incluso modifica la verdad para obtener un beneficio, llegando a elaborar un constructo artificioso (GOFFMAN 1981). El uso específico de las comedias del corpus propuesto responde a esta perspectiva dado que los textos son empleados como vehículo para transmitir una construcción identitaria. Acerca de la identidad nobiliaria en particular, Carrasco Martínez aborda la cuestión de la maduración problemática del individuo en el siglo XVII (etapa “en la que muchos estudiosos habitualmente no toman en consideración tal proceso”) y, al indagar en la aristocracia castellana, formula la hipótesis de que “es posible constatar la aparición de la conciencia del yo individual como sujeto contradictorio y conflictivo en el Barroco” (CARRASCO MARTÍNEZ 2001: 22-23). Si nos remitimos, acerca de este abordaje de la construcción identitaria, a la situación particular de los nobles, resulta insoslayable, nuevamente, el caso de la figura del Duque de Lerma, quien contrató a varios cronistas para que inventaran y glorificaran los orígenes de su familia Sandoval y también mitificaran sus proezas. El valido además mandó glorificar su propio pasado, en el que no existía ninguna hazaña militar, pero a través de cuya construcción se erigió como protector activo del rey y su defensor en lucha constante. Esto formó parte de la idiosincrasia propia de su época: *“Lerma vivió en una sociedad dominada por el concepto del honor y por la*

*importancia de la herencia. Para cumplir con los dos, Lerma se vio desde el comienzo obligado a crearse un pasado en consonancia con su nuevo status, y para ello comenzó un programa de engrandecimiento de las hazañas de sus progenitores (...) En esta glorificación de los Sandoval, Lerma no ahorró ningún medio a su alcance, y así la historia, la poesía, los símbolos e imágenes sirvieron a la leyenda, y la leyenda a la política” (FEROS CARRASCO 2002: 190-191). Esto llegó al punto que hubo quienes lo criticaron como imitador y hasta usurpador del rey. Finalmente, es destacable que este constructo no se remite sólo a las esferas del poder; el propio Lope también elabora discursos apologeticos de sí mismo (por ejemplo, véase la *Égloga a Claudio*, Cf. ROZAS 1990 [1]).*

En definitiva, es necesario considerar el planteo aquí efectuado a partir de una perspectiva interdisciplinaria, que recoja los aportes de la historia social y cultural y que tenga presentes los fundamentos de la creación literaria. Al respecto, el concepto de *interacción* resulta pertinente para señalar las relaciones entre autor y sociedad, en oposición a las disquisiciones no acertadas, como *espejo* o *reflejo*; los abordajes pertinentes a las dos disciplinas mencionadas se considerarán partiendo del precepto de que *“Historia y ficción, [son] géneros sujetos a distintas normas y, con frecuencia, a distintos resultados, pero en todo caso complementarios” (VILA VILAR 2009: 9)*. De este modo, está claro que Lope concreta una particular *interacción* con la sociedad de su época, tal como lo refiere el propio dramaturgo a través de uno de los parlamentos del viejo sabio en *El acero de Madrid*:

*“No en balde se inventaron las comedias  
primero en Grecia que en Italia y Roma  
allí se ven ejemplos y consejos  
porque son de la vida los espejos [...]*  
*los poetas*  
*nos están avisando por momentos*  
*el modo de vivir [...]”*

### **1. b. Tesis a sostener**

Resulta casi imposible ceñir la vastedad de la obra de Lope de Vega dentro de un marco constructivo rígido y determinado. Sin embargo, en lo que respecta a su teatro, la crítica de los últimos años, cuando analiza la *opera omnia* del poeta en relación con las décadas que abarca, coincide en hablar de un modelo dramático en evolución, dividido en tres períodos distintivos que se hallan definidos por los matices que adquieren personajes y conflictos, y que hablan de una graduación en la madurez escrituraria del dramaturgo. En base a ello, es posible distinguir diferentes maneras en las que Lope de Vega, en cada una de estas etapas y a través de diversos textos teatrales, hace uso de los fundamentos y estrategias que caracterizan su dramaturgia y establece una mirada sobre la sociedad a la que se dirige, desde su perspectiva tan particular y haciéndola parte intrínseca y fundamental de su teatro.

Esta investigación propone como objeto de estudio el análisis de matrices de producción y recepción en el marco de los procesos literarios, intelectuales, socio-históricos y culturales españoles de comienzos del siglo XVII, en un corpus integrado por *circa* treinta comedias del poeta y dramaturgo Félix Lope de Vega Carpio denominadas en su sub-género como *genealógicas*. Estas piezas poseen una clara intención apologética en algunos casos, propagandística en otros y aún constituyen el instrumento para alcanzar o recuperar privilegios. El conjunto dramático es vertebrado, justamente, por esta *intención apologética*: hay un hecho particular que es sometido a panegírico. Sin embargo, se trata de un grupo con rasgos heterogéneos, ya sea desde los esquemas dramáticos que presentan, sus tipos de personajes, la ambientación espacio-temporal o las características y la densidad de los conflictos. La mayoría de estas obras fueron escritas por encargo de determinados miembros de la nobleza en relación con su linaje; por ello este conjunto dramático difiere radicalmente del resto de las obras del dramaturgo, y en consecuencia plantea problemas específicos que orientan este análisis en torno de las siguientes cuestiones:

- Los matices que cobra la correspondencia de estas obras, tal como sucede con los demás textos dramáticos del poeta, con el modelo en evolución planteado por la crítica de los últimos años.

- Las divergencias que estas piezas plantean entre sí tanto si se abordan desde un punto de vista ideológico-cultural como desde el análisis de la semiosis teatral.

- La determinación del modo en que intervienen la España en crisis de comienzos del siglo XVII considerada como contexto y las respectivas modificaciones sociales que produce en la construcción del drama en estas obras en particular.

Este estudio plantea la hipótesis de que la matriz semiótica y la matriz cultural sobre las que se construyen las comedias genealógicas presentan nudos problemáticos relacionados con las transformaciones de la sociedad española de las primeras décadas del siglo XVII; y que aunque los elementos de exaltación o reivindicación genealógica constituyen la base de estas obras, los rasgos alternativos sufren determinadas modificaciones a través de la evolución del modelo dramático de Lope de Vega. Surge entonces la necesidad de elaborar un estudio integral del género, a partir del funcionamiento de los códigos semióticos del texto y de su inscripción ideológica en el discurso cultural.

De esta hipótesis principal se desprenden hipótesis secundarias consecuentes, en relación directa con su impacto. Por un lado, si bien ya se ha aclarado que las obras dramáticas no pueden considerarse documentos históricos, es evidente que plasman ciertas representaciones sociales<sup>26</sup>; aquí se propone que las piezas del corpus no constituyen un reflejo de la sociedad sino que pretenden construir figuras encumbradas de

---

<sup>26</sup> Si, en función de la perspectiva interdisciplinaria con relación a los estudios historiográficos, se ha considerado pertinente el concepto de *interacción* (en oposición al de *reflejo*, entre otros) para señalarla relación de estos textos con la sociedad de la época, de modo consecuente, en lugar de plantear que estas obras plasman determinados *aspectos sociales*, resulta oportuno referir al concepto de *representación social*. Este término es acuñado por la historia cultural, uno de cuyos desafíos más actuales -resultado de los cambios en el desenvolvimiento del quehacer histórico- radica en localizar los mecanismos de representación por medio de los cuales una sociedad entiende su mundo. Dentro de este abordaje, se considera que los textos no tienen significado por sí solos, sino que la sociedad misma, en determinada época, les otorga ese sentido y los hace inteligibles. Véase CHARTIER 1992.

referencia social, aunque también estos textos se conforman, progresivamente, como un esbozo de *antimodelo*, una vía de escape o una apertura a un nuevo orden, dado que los valores considerados como pilares fundantes de dicha sociedad son puestos en cuestionamiento de diversos modos.

Por otra parte, de la hipótesis principal también se deriva el hecho de que las modificaciones en los elementos propios del texto espectacular, es decir, aquellos que conforman el sistema semiótico intrínseco a la representación teatral, también proporcionan claves acerca de las variaciones que tienen lugar en el modelo dramático de Lope de Vega, y consecuentemente de la codificación que construye este dramaturgo tanto como de la decodificación que se espera de los espectadores.

A efectos de contrastar la hipótesis propuesta, se planteará un análisis confrontativo de los textos del corpus sobre un doble eje: diacrónico, en relación con el modelo dramático en evolución; y sincrónico, en referencia a la tipología de las comedias genealógicas propuesta por la crítica. El mismo conllevará la determinación de patrones constructivos a partir del análisis textual, considerando los aportes de otras disciplinas como la semiótica y la historia social y cultural; esta perspectiva conducirá a una recategorización del género.

De esta manera, esta investigación propone, en primera instancia, un abordaje de problemáticas textuales y contextuales de la producción dramática aurisecular, a través de un corpus integrado por las comedias de Lope de Vega denominadas *genealógicas*. A partir de allí, se registrará en estas obras la suma de reglas y restricciones impuestas al sistema teatral generado a partir de las necesidades y propuestas del poeta tanto como del estamento nobiliario; asimismo, se elaborará una recategorización del género construida a partir de la consideración de las características del modelo dramático en evolución y de las variaciones que recaen en la materia genealógica en relación con los códigos semióticos del texto y con la intencionalidad estética vinculada con el discurso cultural. En esta línea de trabajo, sobre el eje teórico, se relacionarán los procedimientos constructivos con los contextos culturales, históricos, ideológicos y estéticos, y, sobre el eje crítico, se

relacionarán las estrategias utilizadas en el modelo dramático evolutivo con la formación del horizonte de expectativas del receptor. Para ello, este estudio buscará analizar la articulación de las categorías de *mecenazgo*, *panegírico genealógico* y *encargo* con la construcción de una escritura particular de la historia, planteando que estas obras surgen del objetivo de ciertos miembros de la nobleza de exponer el valor de su familia (a veces en defensa de un linaje contra otro o de un grupo dentro del linaje por cuestiones, por ejemplo, de beneficios testamentarios) pero también aparecen por el propio deseo adulatorio del autor. Así, se procurará recuperar los aportes de las ciencias sociales, en particular de la historia moderna (tratadistas y fuentes documentales), para la comprensión del fenómeno creado por Lope de Vega, determinar la relación que conllevan los cambios genéricos con los procesos culturales operantes en España a partir del Siglo XVII, y relacionar los procedimientos de recepción, apropiación, lectura, relectura y escritura con el contexto cultural. De este modo, se pretende cubrir un área de vacancia en el estudio integral de la semiosis textual y espectacular en la materia llamada *genealógica* de Lope de Vega.

Además, esta investigación pretende notar que la aparente unidad de estructura argumental y temática que podría caracterizar al corpus no es tal. Esa ilusoria afinidad temática, en realidad encubre, más que evidenciarlas, matrices muy diferentes de producción y recepción de estas obras; si bien en todas aparece la referencia al personaje histórico, no todas tienen el sesgo de la misma ideología. La construcción de los textos, la composición de los núcleos de acción dramática, la concepción estética, la finalidad artística, en fin y centralmente, el horizonte de recepción, no permite confirmar una unidad fehaciente entre esos cinco sub-tipos de comedias que sea abarcada por la denominación de *genealógicas*. Aunque la intención apologética vertebró el conjunto dramático de las piezas genealógicas (por definición, obras de encargo con el objetivo de satisfacer la vanidad o las necesidades de promoción social de los nobles), también existen otros rasgos de originalidad en los que se exaltan la dignidad villana o el origen labriego, se añora la época en la que los monarcas recompensaban el mérito personal, o se

proporcionan visiones complementarias de determinados nobles sin hazañas propias. En este eje de análisis, se deben destacar dos aspectos cruciales para este estudio. Por un lado, si bien los elementos de exaltación o reivindicación genealógica constituyen la base de estas obras, este factor no es abordado del mismo modo en toda la serie, sino que, en las últimas piezas, se observa una mirada diferente, en la cual se modifica la intención apologética a la vez que también lo hacen los valores intrínsecos de religión y monarquía, signados por un dejo de desencanto<sup>27</sup>. Por otro lado, los rasgos alternativos también sufren ciertas modificaciones a través de la evolución del modelo dramático de Lope de Vega, que posibilitan la construcción de una nueva tipología que tome en cuenta esta progresión. De aquí surge la pertinencia de matizar la categoría acuñada por Ferrer y plantear una nueva para este corpus, en la que se exceda el aspecto temático y se considere el modelo dramático en evolución tanto como la intencionalidad y el gesto autoral que subyace a estos textos, de modo que se propondrá la denominación de *dramas de presunción de nobleza*.

Por una parte, la falta de unidad ideológica en el corpus y, por otra, la existencia de varias modalidades que tienen un sistema semejante de producción y de estética cortesana, muestran los límites didácticos del canon; asimismo, aparece la necesidad de replantear lo genealógico de estas piezas como campo problemático de la producción estética cultural del Barroco. Para dilucidar estas relaciones en un aparente cuerpo homogéneo de textos, se propone un acercamiento a estos textos desde un estudio específico de las aportaciones de los tratadistas así como la dramaturgia y sus estrategias,

---

<sup>27</sup> Esta decadencia de los ‘valores oficiales’ será especificada y profundizada en el cuerpo de la investigación. Al respecto, este mismo desencanto es el que Rozas encontrara respecto de la obra poética de Lope, y que se relaciona con su frustración de ver incumplido su objetivo de ser cronista oficial. El investigador citado determinó que el conflicto-eje en las últimas producciones líricas de Lope es la alternancia de poemas cortesanos en declarada búsqueda de mecenazgo real y de textos personales en donde se perciben quejas y reclamos por no obtener dicho cargo, en los que protesta contra la Corte, los poderosos y el rey con una intensidad llamativa considerando que su teatro propagó el principio monárquico-aristocrático y de la monarquía teocéntrica. Este estudioso señala que hasta la perspectiva religiosa decae: al analizar la *Égloga a Claudio*, de la última época de producción, indica que allí Lope plantea una mirada del desengaño barroco, en una serenidad compleja y negativa, que postula “*una despedida nada cristiana, ni numinosa*” (ROZAS 1990 [I]: 88).

es decir, desde el concepto de práctica escénica (OLEZA 1986). Tal como lo hace Oleza, se considera que la dinámica teatral constituye una práctica social que es compleja y como tal, nace de condicionamientos y espacios ideológicos y por ello mismo produce efectos ideológicos. Asimismo se tendrán en cuenta las teorizaciones y formulaciones sobre las obras genealógicas que el propio Lope de Vega efectúa en las dedicatorias de otro tipo de obras.

El análisis abarca diversos ejes, en los que la semiótica cultural resulta imprescindible para operar en el campo de las formas espectaculares. La tesis culturalista de Lotman (1990) reposa sobre la noción de la organización del sistema que es la cultura y que se manifiesta como una suma de reglas y de restricciones que le son impuestas; esta sintaxis y esta semántica producen significados que son factibles de ser percibidos en las obras del corpus.

La temática planteada, los interrogantes propuestos, la metodología y los objetivos perseguidos, se encuadran en el tipo de trabajo que realizan los estudios literarios, por lo tanto incluyen este trabajo en el área "Literatura". Sin embargo, creemos que una perspectiva tan excluyente produciría un vacío de productividad; se requiere la concurrencia de otros saberes y de otras disciplinas, es decir, un estudio de tipo interdisciplinario. En este sentido, se ha recurrido a los aportes de la cultura y literatura españolas del Siglo de Oro, de la semiótica teatral, de la historia social y cultural europea de los siglos XVI y XVII y de la teoría literaria.

En todos los tramos de este estudio, finalmente, se persigue un objetivo mayor en el que se secunden los postulados insoslayables de Weber de Kurlat: se pretende *"abandonar el hábito de tomar la producción de Lope como un todo homogéneo"* (WEBER DE KURLAT 1977: 869), es decir, se planteará un recorrido cuyo énfasis verse sobre las variaciones que se suceden en la particularidad creadora dentro de la inmensa producción dramática del poeta.

Por todo lo expuesto, se destaca la pertinencia de llevar a cabo un estudio acerca de las modificaciones en el abordaje de la materia genealógica que el poeta efectúa en las

comedias hasta ahora así denominadas a medida que avanza su modelo dramático. Asimismo, se analizarán los mecanismos dramáticos y espectaculares empleados, así como las relaciones que se observan respecto de las variaciones que ocurren en el contexto histórico-social. Este último aspecto, referido previamente, radica además en la concepción que entronca las particularidades del teatro áureo, indefectible e inseparablemente, en la sociedad del siglo XVII. Al respecto, Weber cita a Etienne Souriau, quien señala que debe considerarse *“el ‘microcosmos’ propio de la obra teatral siempre en relación con el ‘macrocosmos’ (la vida contemporánea en la que están inmersos autor, actores y público)”*<sup>28</sup>. Particularmente acerca de las comedias del Siglo de Oro, la investigadora concluye: *“no se puede prescindir, para dar al total su validez artística, del medio histórico en que se desenvuelve”* (WEBER DE KURLAT 1976 [I]: 123). Es que, en definitiva, *“Lope escribía con ese peculiar dinamismo que puede sentir una sensibilidad creadora que vive próxima al zenit de un deslumbrante momento histórico”* (PUPO-WALKER 1987: 53)<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Cf. SOURIAU, E. *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*. París, Les Cours de Soborne, 1960, p. 23-24 ; citado por WEBER DE KURLAT 1976 [I]: 112.

<sup>29</sup> No deja de sorprender que Raúl Castagnino se haya adelantado a los estudiosos mencionados anteriormente, percibiendo con precisión el valor del teatro en el siglo XVII. Dice al respecto: *“La grandeza del teatro español de la Edad de Oro deriva de los fundamentos de su concepción dramática y de los modos de vida que refleja, a saber: 1) contacto con el pueblo; 2) realismo temático; 3) proyección de asuntos y temas que impoan en el arte las contradicciones de la vida cotidiana del español de la contrarreforma, en quien se conjugan, por ejemplo, mezcla de ascetismo y licencia, de caballerosidad y truhanería, de exaltación al rey y rebeldía de voluntad popular, de conflictos entre foraneidades clásicas y formas nacionales”* (CASTAGNINO 1963: 82). Más allá de que este estudio ya cuenta con varias décadas, los puntos allí abordados resultan muy ilustrativos.

## **2. El surgimiento de los dramas de tema genealógico de Lope de Vega a través de la progresión temporal**

Debido a la particular intencionalidad escrituraria que subyace a estos textos, así como por la diversidad de motivos y mecanismos constructivos que plantean, el conjunto dramático de comedias genealógicas difiere radicalmente del resto de las obras de Lope de Vega. Tomando como punto de partida esta divergencia, se abre lugar al cuestionamiento acerca de si este corpus específico responde al modelo dramático en evolución que los últimos avances de la crítica plantean para la *opera omnia* del dramaturgo.

La observación de la correspondencia de las obras de cada subgrupo temático planteado por Teresa Ferrer (1998 y 2001) para las comedias que considera de materia genealógica conforme a la temática que presentan (dramas de hazañas militares, dramas de la privanza, dramas de la identidad real perdida, dramas de la honra y dramas genealógicos con elementos del género cómico) con los respectivos períodos dramáticos del autor permite, en primer término, determinar si su producción fue constante y homogénea o sufrió modificaciones a través de la progresión temporal, para luego dilucidar los posibles motivos de dicho fenómeno considerando si el aspecto temático cobra incidencia alguna en este aspecto o si, por el contrario, entran en juego otras variable.

Si se ubican dentro de la periodización del modelo teatral en evolución de Lope de Vega los doce dramas de hazañas militares, es posible observar que estas obras son mucho más abundantes en el primer momento de producción del dramaturgo, es decir, en la época denominada Lope pre-Lope, para luego ir mermando. De acuerdo con la datación de Morley y Bruerton (1968), a este primer período corresponden:

- ***El Arauco domado***, de 1599, que aborda el sofocamiento de la rebelión de los araucanos en Sudamérica, liderados por el cacique Caupolicán, por parte de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete.

- **La varona castellana**, del mismo año, trata sobre el origen del apellido Varona. Su contexto es la confrontación político-militar que tuvo lugar en el siglo XII entre los reinos de Castilla y León y Aragón, contienda en la que interviene la protagonista, Doña María Pérez y, caracterizada como hombre, vence al Rey de Aragón.

- **El blasón de los Chaves de Villalba**, también datada en 1599, refiere la defensa del buen nombre del rey Fernando el Católico, dado que, al querer pasar a Italia el rey Charles de Francia, un caballero Valón que le permitió el acceso a Milán publicó carteles en los que manifestaba que aquel era el mejor y más grande rey del mundo, razón por la cual el joven Chaves de Villalba lo mata tras largo combate.

- **La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina**, del año 1600 y del mismo estilo que la comedia anterior, plantea tres acciones principales: las proezas de Diego García de Paredes en Italia; la muerte de la esposa adúltera del capitán Juan de Urbina en sus propias manos; y la disputa de Paredes y Urbina sobre la adjudicación de las armas del Marqués de Pescara.

- **Lanza por lanza la de don Luis de Almanza**, escrita entre los años 1590 y 1604, constituye un muestreo de las hazañas y del valor personal del protagonista en su búsqueda de que el Conde de Benavente le otorgue la mano de su hija. El amor es móvil de la acción bélica.

De este listado se extrae que durante su primera etapa dramática, Lope se ocupa con cierta frecuencia de los asuntos genealógicos, en cuyas comedias oscila en concentrar la acción en una única gran hazaña bélica o en escindirla en múltiples proezas. Sus personajes protagónicos pertenecen en la mayoría de los casos a la nobleza más encumbrada, aunque también los hay de una nobleza media; y en cuanto al tiempo de la acción, algunos de los hechos abordados son contemporáneos a Lope, pero otros corresponden a momentos históricos anteriores. Esta caracterización de los dramas de hazañas militares se modifica paulatinamente a medida que se avanza en el modelo. En la

frontera entre las dos primeras etapas dramáticas, se encuentran tres comedias de este tipo<sup>30</sup>:

- ***La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz***, de 1604, aborda la conquista de la isla de Longo contra los turcos en el mismo año de composición de la obra a cargo de Álvaro de Bazán, hijo del primer Marqués de Santa Cruz, histórico marino de guerra.

- ***Los Ramírez de Arellano***, compuesta entre 1604 y 1608, presenta el conflicto de la salida de Navarra de don Juan Ramírez, ubicado en el siglo XIV. Este caballero, pese a ser recompensado por el Rey por sus gloriosas hazañas, sufre una conspiración para que aquel prescindiera de sus servicios, organizada por un noble envidioso de su fortuna y en despecho por el desdén de su dama.

- ***Don Juan de Castro***, escindida en dos partes (también datadas entre 1604 y 1608), presenta un tiempo histórico remoto y fabuloso, con un ambiente caballeresco en el que se conjugan elementos sobrenaturales. Don Juan debe superar pruebas luego de huir de Galicia dado el acoso de su madrastra; la mayor parte de la acción se traslada a las cortes de Inglaterra e Irlanda, en medio de las contiendas entre los dos reinos, con cuyos monarcas emparentarán el protagonista y su hermano.

Ya adentrados en el segundo período dramático de Lope, se encuentran tres dramas de hazañas militares más:

- ***El caballero de Sacramento o Blasón de los Moncadas***, de 1610, trata sobre el origen del escudo de esta familia. El tiempo histórico también es remoto y fabuloso, con carácter fantástico. El caballero, dispuesto a fugarse con su amada, prometida al rey de Sicilia, abandona su propósito al acudir a salvar el Sacramento de una iglesia en llamas. A partir de allí gozará de protección divina, y sus hazañas y victorias aparecerán envueltas por circunstancias milagrosas.

- ***El primer Fajardo***, que data de 1610 a 1612, es una obra encargada para ocultar hechos del pasado del linaje, no siempre fiel a la monarquía. A través de sus proezas se reivindica

---

<sup>30</sup> Las comedias genealógicas, en su mayoría, presentan la dificultad de una datación imprecisa. Por ello varias piezas están en el límite entre los dos primeros períodos dramáticos de Lope.

la figura de su fundador, que pasa a las crónicas como traidor. En principio se dramatiza la hazaña que dio lugar al apellido de los Fajardos: Don Juan Gallego lucha con el moro Abenalfajar, que tiene cercada la ciudad murciana de Lorca, y al vencerlo, toma su apodo, que era Alfajar, según costumbre medieval.

- ***El valiente Céspedes***, compuesta entre 1612 y 1615, presenta el proceso de mejora del oscuro fundador de un linaje reciente, un héroe de menor abolengo contemporáneo a Lope. Él y su hermana pasaron a la historia como forzudos y aquí muestran su valía por medio de la exhibición de hazañas.

De estos datos se deduce que a medida que progresa en su modelo dramático, Lope ya no se inclina sólo por la reconstrucción de hazañas bélicas, sino que las matiza con proezas caballerescas e historias de blasones y apellidos. Poco a poco se vuelca a acciones situadas en tiempos pasados (en muchos casos remotos) pero sigue abocándose a miembros de la nobleza de diferente índole. También se extrapola que el dramaturgo abandona paulatinamente la producción de este tipo de comedias genealógicas, considerando además que escribió diversos tipos textuales hasta el mismo año de su muerte pero produjo el último drama de hazañas militares trece años antes de la misma. Esta obra, la única perteneciente a su última época, Lope post-Lope, es ***La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba***. Trata sobre la victoria del hermano del Duque de Sessa sobre los protestantes alemanes el 29 de agosto de 1622. Fue compuesta ese mismo año, siendo que la última comedia de este tipo databa de diez años antes; ello denota un objetivo específico de la escritura, dado que corresponde a la reivindicación del pasado del linaje del protector de Lope. Justamente a esto se debe que deje atrás la tendencia previa de apartamiento del género y vuelva a abordar una única gran hazaña bélica contemporánea de un héroe de la nobleza más encumbrada, cuyo valor se da por sentado desde un comienzo y sólo se confirma por la exhibición de su proceder.

El siguiente subgrupo temático, los dramas de la privanza, está determinado por el hecho de que el lugar central de la acción lo ocupan las intrigas palaciegas que padece el personaje principal, siempre en cortes peninsulares hispanas; el protagonista transita un

proceso de ascenso en la Corte y padece la envidia de los nobles intrigantes. Este subconjunto nuclea cinco<sup>31</sup> obras que poseen la siguiente correspondencia con los períodos de producción lopesca de acuerdo con la división en años planteada por Pedraza Jiménez (2009 [I]): a la etapa Lope pre-Lope, pertenece

- **Los Guzmanes de Toral**, datada entre 1599 y 1603 (y de atribución dudosa para Morley y Bruerton), se encuentra ambientada en la Corte del Rey Alfonso VII de Castilla y León, a la vez que refiere la invasión de un Rey moro cordobés a Toledo. Sus protagonistas y atmósfera son de la alta nobleza y presenta, bajo la constante del tópico de la ambición frente a la vida despojada, una serie de enredos amorosos que cobran el lugar preponderante en la trama, en los que participa activamente el rey, que a su vez impone orden final.

Luego, apenas comenzado el segundo período, se presentan dos comedias:

- **La fortuna merecida**, compuesta entre 1604 y 1608, recrea la historia del noble gallego don Álvaro, quien sale de Galicia y es amparado en Valladolid como gentilhomme por el Conde de Lemos (que allí acompaña al rey Alfonso XI), dado que lo reconoce como el paje

---

<sup>31</sup> Ferrer incluye en su estudio a *Los Vargas de Castilla*, puesto que considera que originalmente es de la autoría de Lope aunque haya sufrido refundiciones (FERRER VALLS 1998 y 2001). Su composición se estima entre 1610 y 1615 y su síntesis argumental es la siguiente: presenta a don Tello, protagonista de posición cercana al poder cuya relación con el monarca Enrique IV cae en desgracia, por lo cual se refugia bajo la generosa protección del rey aragonés. En su Corte comienza a ascender a través de una conducta ejemplar, lo cual genera la envidia del noble aragonés don Álvaro de Moncada, pero finalmente ambos monarcas reconocen su valía y sancionan de forma positiva su proceder. No obstante su filiación temática con el subgrupo, esta obra no será abordada dada su problemática específica acerca de la atribución. Morley y Bruerton indican que “*aunque aparece en los últimos versos el nombre de Lope, el volumen en que se publicó [Parte XVII, extravagante (Barcelona 1633)] no ofrece ninguna garantía de autenticidad, y el verso no corresponde satisfactoriamente a los métodos de Lope*”. Los investigadores citan a W. L. Fichter («Orthoepy as an aid for establishing a canon of Lope de Vega's authentic plays» en *Homenaje a Archer M. Huntington*. Wellesley, Mass, 1952, p. 145-6, citado por MORLEY Y BRUERTON 1968: 572), quien niega que esta comedia sea de Lope, y rebaten a Menéndez Pelayo cuando en sus *Introducciones* afirma que la obra puede ser de la época en Sevilla de la juventud de Lope. Por la gran cantidad de versos sueltos estipulan que podría ser de 1610 a 1612, y por su uso del romance, de 1615, pero no lo indicaría así el bajo porcentaje de pareados. Ante ello, concluyen: “*No hallamos modo de reconciliar las discrepancias. No creemos que el texto esté tal y como lo escribió Lope*” (1968: 572). El grupo de estudio ARTELOPE a cargo de J. Oleza, posiblemente debido a este antecedente, no la considera dentro de su base de datos de textos dramáticos del autor; sin embargo, Ferrer interpreta que para Morley y Bruerton esta pieza es de atribución dudosa, aunque claramente la posicionan, dentro de las tablas cronológicas que cierran su estudio, en el apartado titulado *Textos que no son de Lope* (1968: 572, el subrayado me pertenece).

que lo sirvió en su niñez. En una revuelta confusa en la calle salva al rey de un ataque, dado lo cual éste lo nombra Contador mayor y lo honra progresivamente, concediéndole un lugar de privilegio que genera envidia en diversos caballeros por lo que debe enfrentar sucesivas calumnias de los cortesanos y demostrar su integridad e inocencia.

- ***La inocente sangre***, también datada entre 1604 y 1608, ubica su acción en el momento histórico en el que Fernando IV, el Emplazado, rey de Castilla, y su tío, el infante don Alonso de la Cerda, se enfrentan por la corona. Se inaugura con una batalla donde se enfrentan los ejércitos de Castilla y León, en la que se destaca don Gómez de Benavides; pero en medio de los festejos por su culminación, don Gómez es herido de muerte a traición y culpan por ello a su criado inocente, a quien torturan, por lo que se presenta luego en Salamanca, adonde se traslada el Rey, a reclamar justicia. Allí los traidores y cobardes hermanos don Ramiro y don García acusan del asesinato a los hermanos Caravajal por un enojo previo, por lo que, tras la batalla de Gibraltar contra los moros, son apresados y luego despeñados pese a los reclamos de inocencia. Don Juan de Caravajal antes de morir pide que el emplazamiento del rey ante la justicia divina, y éste y los traidores mueren en el transcurso de la noche, tras el anuncio de la invasión de los moros en Granada.

Una vez avanzada esta etapa, aparece otra obra:

- ***Las cuentas del Gran Capitán***, escrita entre 1614 y 1619<sup>32</sup>, aborda la historia de la investigación del balance económico efectuada a don Gonzalo de Córdoba, el *Gran Capitán*. En el contexto de la disputa por el trono de Castilla entre el rey Fernando el católico -casado nuevamente una vez fallecida la reina Isabel, contrariando así el compromiso adquirido de no hacerlo- y el Archiduque Felipe de Austria -marido de su hija Juana-, Don Gonzalo, virrey de Nápoles, sufre una conspiración por la que se lo acusa de

---

<sup>32</sup> Esta datación, como todas las referidas, se basa en el estudio métrico efectuado por Morley y Bruerton. Sin embargo, Teresa Ferrer indica la posibilidad de que la alusión a una comedia sobre las hazañas del Gran Capitán que aparece en una carta de Lope dirigida al duque de Sessa corresponda a esta obra; dado que la epístola está fechada en diciembre de 1614, asume que la fecha efectiva de datación podría ser en ese año, en el que además el duque consiguió la anhelada revalidación de los títulos de almirante de Nápoles y capitán general que habían pertenecido a su familia (FERRER VALLS 2008: 129-130).

favorecer al archiduque en dicha disputa y se lo amenaza con perder el gobierno napolitano. Pero el rey Fernando es persuadido de la fidelidad de Don Gonzalo, y, desde Valladolid, le otorga la administración perpetua del Maestrazgo de Santiago. Luego, en Nápoles mismo, lo nombra Gran Condestable, pero Don Gonzalo padece una nueva acusación por envidia, por lo que el rey manda a unos contables a investigar sus cuentas y el destino de las partidas de dinero que le fueran enviadas. El *Gran Capitán* sale airoso al comprobar que hasta ha invertido parte de su hacienda en el gobierno de Nápoles. Finalmente, participa del banquete que el rey Luis XII de Francia brinda en España al rey Fernando, quien toma el poder del reino de Castilla tras la muerte del Archiduque Felipe.

Y a la etapa final o Lope post-Lope, pertenece una sola pieza:

- ***Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses***, compuesta entre 1625 y 1630, transcurre en el reino de León luego de la ascunción al trono de Alfonso III, hijo de Ordoño (ocho años después de la primera parte). Éste se opone al matrimonio de su hermana con Tello, noble montañés, y teme, al no tener descendencia, que los hijos de Elvira aspiren a la corona en un futuro, por lo que la obliga a abandonar su hogar. Pero el viejo padre de Tello ofrece al rey la crianza de su primer nieto, quien es muy sagaz pese a ser pequeño, a cambio del regreso de su nuera. Alfonso accede; sin embargo, tras ser persuadido por un antiguo pretendiente de Elvira que ocultamente desea el trono, decide enviar a Tello a luchar contra los moros para que allí muera. Sin embargo, Tello demuestra su valía y sale airoso al matar él mismo al jefe moro, y así gana el respeto del rey. Por ello Alfonso concurre a Meneses para honrarlo y al mismo tiempo nombra caballero a su primer sobrino, solicitándoles que lo acompañen a la Corte para premiarlos.

Una vez evaluados los dos primeros subconjuntos dramáticos de materia genealógica, resulta curioso que los tres restantes se comportan de manera similar frente a la periodización del modelo en evolución. Todos ellos están conformados -de acuerdo con esta agrupación temática- por tres obras, de las cuales una se da en la etapa inicial, otra se encabalga entre los dos primeros períodos y la restante aparece de modo un poco

más tardío. Así, las que corresponden al tercer subgrupo, denominado por Ferrer como dramas de la identidad real perdida, son:

- **Los Benavides**, muy inicial en la producción del dramaturgo al ser compuesta en el año 1600, sitúa su acción tras la muerte del Rey Bermudo II de León, momento en el que los nobles se disputan el rol de ayos del heredero al trono, Alfonso V, de seis años. En este pleito, el viejo noble rural Mendo de Benavides es injuriado por Don Payo de Vivar, pero Sancho, su nieto no reconocido criado como labrador e hijo ilegítimo del Rey Bermudo, lo defiende con bravura desafiando a Don Payo. Sancho demuestra su sangre noble en reiteradas ocasiones al punto que salva su pequeño hermano Rey de unos moros que intentan capturarlo en su viaje para ser criado en Galicia. Finalmente su identidad le es revelada, su abuelo recibe a cambio de la afrenta el gobierno de Castilla, Sancho es casado con la hermana de Payo y el Rey otorga el escudo de armas a la familia Benavides.

- **Los Prados de León**, datada a comienzos de la segunda etapa dramática, entre los años 1604 y 1606, también es ambientada en León. Allí, el Rey Bermudo I, considera que ha cumplido su misión y quiere regresar a la vida religiosa, luego de abandonarla por tomar la corona tras la muerte de Mauregato, quien había depuesto a su sobrino Alfonso II. Éste también es su sobrino y a él le cede la corona, a la vez que le solicita la protección de sus pequeños hijos y de un labrador a quien encontrara de niño, llamado Nuño. Él es llevado a la Corte y Alfonso le pide que a modo de hazaña que lo acompañe contra el moro Muza. Tras demostrar valentía en batalla, el rey lo nombra caballero, pero unos nobles envidiosos complotan contra él. Sin embargo, tras ser apresado y desterrado se comprueba su inocencia y se devela su identidad: es medio hermano de Alfonso. Finalmente, Nuño contrae matrimonio con su amada Nise, otrora labradora, que también resulta ser prima del Rey, y él les da Prado como apellido para su descendencia, por haber sido ambos hallados en los prados de León.

- **Los Tellos de Meneses** (parte I), correspondiente al último período al estar datada entre los años 1620 y 1628<sup>33</sup>, nuevamente ubica su acción en León. Allí, el Rey Ordoño desea entregar en matrimonio a su hija Elvira al rey moro de Valencia llamado Tarfe por conveniencia política, pese al rechazo de la dama por su convicción religiosa. Ella se fuga a pedir ayuda y se refugia como criada en la casa del viejo Tello de Meneses, rico labrador de la zona. Su hijo, pese a estar comprometido y superando diversos enredos, se enamora de Elvira. Luego su padre presta dinero a Ordoño con el fin de combatir al rey moro, y a cambio el monarca le da un título nobiliario y al joven Tello le da la alcaldía de León. Elvira corresponde al amor del joven en secreto, y cuando Ordoño acude a Meneses a demostrar su gratitud, su identidad es develada y se concierta la boda.

El cuarto subconjunto, constituido por los dramas de la honra, conlleva una evolución similar. Este grupo nuclea dos obras que, con diferencia de un año, se ubican en la frontera entre las dos primeras etapas:

- **La corona merecida**, de 1603, se ambienta en el reinado de Alfonso de Castilla. Llegado a Burgos para contraer matrimonio con Doña Leonor, dama inglesa a quien nunca ha visto, se siente atraído por otra joven, doña Sol. Su padre, acompañante del Rey, busca preservar el honor de su familia casándola tras la boda real, pero Alfonso toma a su esposo a su servicio como camarero mayor con el fin de tenerla cerca, a lo que la reina muestra celos. Un año después, el rey mantiene sus sentimientos para con Sol, y, junto a otros nobles, idea un embuste contra su marido por el cual parece traidor y es encarcelado. Entonces Alfonso consigue lo que busca: que Sol se ofrezca a su deseo. Pero cuando acude a sus aposentos la dama efectúa una estratagema: corta su piel y se finge enferma, obteniendo el rechazo del rey y la consiguiente liberación de su esposo. Al enterarse de

---

<sup>33</sup> Según Ferrer, esta obra sería posterior a 1623, puesto que en ese año Carlos, príncipe de Gales y heredero de la corona inglesa, visitó Madrid para acordar su matrimonio con la infanta María, hermana de Felipe IV, pero ella lo habría rechazado, de acuerdo con los trascendidos de la época, debido a no congeniar con sus diferencias religiosas. Éste hecho sería el disparador de la obra de Lope, puesto que en las versiones preexistentes de la leyenda de los Tellos de Meneses no existía una razón de Fe para la huida de la princesa Elvira, cuyo comportamiento hasta llegaba a ser moralmente cuestionable (FERRER VALLS 2011: 53-54).

ello la reina, la corona en público por su virtuosismo y la convierte en fundadora del linaje de los Coroneles.

- **La desdichada Estefanía**, de 1604, inaugura su acción en Burgos, donde el Rey Luis VII de Francia interpela a Alfonso VII, el Emperador, Rey de León y de Castilla, dado que cree que la hija que le dio en matrimonio es ilegítima. Alfonso explica que no es así, sino que su hija natural Estefanía se halla en un convento. Los privados de ambos reyes deciden batirse a duelo por la infamia, disputándose también el amor de la dama, que se inclina por el castellano. Luego de varias peripecias se casa con él, pero la intervención de una criada celosa y del privado francés hace que acusen de infiel a Estefanía, razón por la cual su marido furioso la mata con la espada, siendo inocente e ignorando el motivo de su muerte. La criada confiesa su culpabilidad y el caballero manda a quemarla viva, y solicita al Rey Alfonso que castigue el crimen.

Al segundo período dramático corresponde una sola pieza: **La Paloma de Toledo o Los Palomeques**, datada entre 1610 y 1615; presenta la historia de Doña Violante, a quien llaman “la Paloma de Toledo”, que ha cautivado al rey pero ama a don Juan de Guzmán. Cuando el rey se infiltra en su casa pero también lo hace don Juan, en una situación confusa, todos la creen deshonrada. El hermano de Violante, don Alonso Palomeque, también interviene en éste y en los sucesivos enredos a través de los cuales el rey intenta conquistar a la dama, aunque finalmente el monarca decide dejar a un costado sus deseos lascivos y ella, siempre constante en su amor, se casa con don Juan. Luego de 1615, es decir, veinte años antes de su fallecimiento, Lope de Vega ya no produjo ninguna otra obra de este subtipo.

Las obras del quinto subgrupo, es decir, aquellas en las que, según Ferrer, la materia genealógica se cruza con elementos del género cómico, tienen una correspondencia casi idéntica que el subconjunto anterior con el modelo dramático en evolución. En la etapa Lope pre-Lope aparece

- **La piedad ejecutada o Quiñones y Benaventes**, compuesta entre 1599 y 1602, plantea los enredos de amor en torno de dos familias. El Conde de Benavente, casado

recientemente con una dama de la familia Quiñones, se opone a la boda de su hermano Don Juan con una dama de menor jerarquía, Doña Ana. Pero ella luego se enamora de Don Fernando Quiñones, hermano de la condesa, y ambos caballeros, pese a ser amigos, se baten a duelo, falleciendo Don Juan. Don Fernando teme las represalias y huye de la ira del Conde. Tras seis años, llega como un soldado pobre a los campos de Madrid, donde Doña Ana ha sido exiliada a su casa labriega por el Conde. Ella es desdichada porque su padre dispuso su matrimonio con un hidalgo rico. Finalmente, y tras la intervención de otra serie de personajes que pugnan por concretar sus propias historias de amor, aparece el Conde y se muestra conciliador, por lo que Don Fernando, caracterizado como pastor, devela su identidad y el Conde concierta la boda de los jóvenes.

Poco después, apenas comenzado el período Lope-Lope, aparece

- ***Los Porceles de Murcia***, escrita entre los años 1604 y 1608. Presenta la historia de Doña Ángela, quien huye embarazada dado el aparente crimen que ha cometido su esposo Don Luis. Mientras él continúa su huida, ella permanece en una aldea donde da a luz a dos bebés, y luego peregrina hasta una ermita donde Lucrecia de Vera, quien ruega a la Virgen le conceda un hijo, la insulta llena de envidia por tener un parto múltiple (con la creencia de que se debía a relacionarse con varios hombres), por lo que la joven la maldice para que también tenga varios niños a la vez. Luego de nueve meses y cerca de Murcia, Doña Ángela y Don Luis, tras haber cambiado sus identidades como villanos y pasando varias peripecias, consiguen estar juntos nuevamente, y acogen a otros dos pequeños en adopción, hijos de Lucrecia, que ha parido siete niños y ha mandado matar seis, aunque su marido intervino sin que ella lo supiera y los repartió por las afueras de la aldea. Diez años después, en un gran festejo al que todos acuden, se develan las diversas verdades y todos hacen las paces, al punto que Lucrecia propone que sus Porceles de Murcia se casen con las hijas que doña Ángela tenga.

Finalmente, a mediados de este mismo período, tiene lugar

- ***Los Ponces de Barcelona***, datada entre 1610 y 1612. Intercalada con escenas bucólicas y otras de contrapuntos humorísticos, se refiere la historia de Don Pedro Ponce, quien ha

dejado sus estudios en Leyes por casarse con Lucrecia, joven virtuosa de origen pobre. Don Dionís Ponce, padre del galán, los rechaza dada la pobreza de la dama, e intenta matarla. Más de veinte años después, ella y su pequeño hijo sirven en una casa donde se han refugiado. Ella se ha mantenido fiel a su esposo, cautivo de Barbarroja. Luego de obtener su libertad, Don Pedro va en búsqueda de Lucrecia y, tras varios enredos, la pareja se reencuentra y el saber su origen elevado habilita a su hijo a casarse con la dama de la casa.

Nuevamente, durante los últimos veinte años de su producción dramática (algunos más en este caso), Lope no vuelve a abocarse a la escritura de este subtipo de textos, en los que el tema genealógico se fusiona con el humor.

Como primera conclusión, del análisis de este conjunto temático se extrae que Lope de Vega pierde interés en la materia genealógica como germen compositivo para sus textos teatrales conforme progresa su modelo dramático en evolución. Si se considera tal periodización en lo que respecta a este tipo de comedias, es notable que en el comienzo de su producción la aparición de estas piezas sea mucho más frecuente, siendo que va mermando a medida que se transforma el modelo. Y aunque el dramaturgo nunca abandona este género, en los últimos diecisiete años de su vida, correspondientes a la etapa denominada Lope post-Lope, sólo produce tres obras enmarcadas por Ferrer en el tópico genealógico, dos de las cuales hasta podrían considerarse como un continuum dado que se trata de *Los Tellos de Meneses* y *Valor, fortuna y verdad*, es decir, su segunda parte<sup>34</sup>. La tercera es *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba*, que a su vez se enlaza íntimamente con la única obra que se halla en el límite entre los períodos dramáticos Lope-Lope y Lope post-Lope: *Las cuentas del Gran Capitán*. Ambas tratan sobre el linaje del Duque de Sessa, dado que la primera, ambientada de modo contemporáneo a Lope, aborda una hazaña militar de su hermano, siendo que la segunda trata sobre un

---

<sup>34</sup> Esta obra fue titulada como *Valor, fortuna y verdad de los Tellos de Meneses* al aparecer de manera suelta en Madrid, y de igual modo pero con el agregado de "Segunda Parte" al surgir en Valencia. Federico Sáinz de Robles, en su edición de 1952, la subtitula directamente como "Segunda parte de *Los Tellos de Meneses*". En este punto, resulta relevante que estos últimos diecisiete años de la vida de Lope de Vega en los que sólo aparecen tres obras de tema genealógico, concernientes a su período dramático final, también se corresponden con las dos últimas etapas consignadas en la periodización propuesta por Joan Oleza (de 1615 a 1626 y de 1627 en adelante) (OLEZA 2003).

hecho acaecido a un antepasado tocayo del protagonista anterior, a quien los Reyes Católicos condecoraron con el Ducado de Sessa y quien por lo tanto lo inauguró.

Esta disminución en la producción de textos dramáticos de carácter genealógico posiblemente se relaciona con la densidad de la ambición de Lope de obtener el puesto de cronista real, aspiración que no alcanza en ninguna de las dos oportunidades en que se libera esta plaza, en 1620 y 1629. Por este motivo es probable que decayeran poco a poco sus intenciones apologéticas, dado que la adulación dramática va perdiendo su sentido a medida que se desdibujan sus probabilidades de conseguir el cargo anhelado desde su juventud. El panegírico para adular a determinadas familias en busca de beneficio deja de tener fundamentos en tanto su objetivo de incorporarse al servicio de la Corte se ve incumplido (pero a la vez que merma, aparecen ciertas marcas trasgresoras respecto de los valores relacionados con la religión y la monarquía que serán estudiadas más adelante). El abordaje en su última etapa dramática, dentro del corpus denominado por Ferrer como *genealógico*, sólo de dos linajes en particular, puede conllevar una explicación apoyada justamente en esos últimos intentos de Lope de Vega por alcanzar una plaza fija en palacio; ello ocurre certeramente en lo que atañe a la obra que refiere al hermano del Duque de Sessa, concatenada con la de la etapa previa que también alude a su estirpe. Al menos desde 1620 el duque de Sessa inició una campaña para obtener cargos y beneficios, a cuenta de los servicios dados a la Corona por su hermano. Bajo tal finalidad, dirigió infinidad de epístolas a diversos personajes influyentes de la Corte, hasta remitirse al propio Felipe III. Pero al ver incumplidas sus diversas solicitudes, a fines de ese mismo año comenzó otra campaña: la de acercamiento al príncipe Felipe, que luego sería coronado Felipe IV, fundada en los servicios que le prestara en su niñez y en su consecuente destierro basado en la envidia de sus pares, que conllevó nuevas redes epistolares en su intento por obtener mercedes. En el marco de estas pretensiones, la victoria de su hermano sobre los protestantes alemanes, en agosto de 1622, fue sumamente propicia para alimentar y fundamentar sus objetivos. Lope, con encargo o sin él, compuso su obra tras menos de un mes y medio de acaecida la batalla, y a pocos días de su escritura ya

había obtenido licencia para su representación<sup>35</sup>. Ello evidencia la adhesión del trabajo del dramaturgo a los propósitos de su mecenas, en una obra en la que, además de plasmar esta hazaña en particular, ensalza a todo el linaje de los Sessa; pero esta adhesión no resulta ingenua o carente de una finalidad específica: al secretario del duque le afectaba directamente su situación económica y de posicionamiento en la Corte, condiciones que ya no mejorarían y que harían que se alejen aún más las aspiraciones de Lope de obtener un cargo en palacio.

*La nueva victoria...* puede interpretarse entonces como uno de los últimos intentos dramaturgicos del autor (si no el último) por demostrar su conocimiento y capacidad escrituraria en pro de alcanzar sus pretensiones constantes por obtener un puesto estable y prestigioso, intento además surgido del aprovechamiento de la ocasión puntual de la proeza de Don Gonzalo. Sin embargo, en lo que respecta a los Tellos de Meneses, la situación es bastante distinta. Dado que existe registro de que la leyenda genealógica sobre esta familia concentró el interés de diversos autores desde fechas muy tempranas, y que siempre acarrió gran éxito entre el público, tanto en el ámbito palatino como en los sectores populares (FERRER 2011), ello podría llevar a pensar, en primer término, que Lope escribió las dos obras que recrean esta leyenda buscando generar un suceso entre las diferentes facciones de espectadores; pero si se considera que ya era un dramaturgo ampliamente consagrado, es posible conjeturar que los motivos de su escritura iban más allá de la mera búsqueda de un tópico ya probadamente efectivo. En su estudio previamente citado sobre estas dos piezas, Teresa Ferrer afirma que *“la leyenda genealógica, hábilmente manipulada, le sirvió de base para legitimar los orígenes rurales y dignificar la imagen del labrador”* (2011: 62); a partir de este uso particular de la tradición de los Tellos de Meneses, se puede inferir, por extensión del empleo de esta materia, que Lope de Vega la utilizó como una de las últimas manifestaciones de autovaloración y

---

<sup>35</sup> Véase FERRER VALLS 2008. Allí la investigadora sostiene que ni *Las cuentas del Gran Capitán* ni *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba* habrían surgido del encargo, sino que *“Lope utilizó la materia histórica y genealógica también pro domo sua, en favor de su estrategia de acercamiento a los grandes señores y de la búsqueda de un reconocimiento como conocedor de la historia”* (p. 324)

reivindicación de su estirpe ante el estamento nobiliario, dada la procedencia de su propia familia de la que solía jactarse (sus padres descendían del valle de Carriedo, en la Montaña santanderina; no es un detalle menor el hecho de que en la época se considerase que todos los originarios de estos territorios norteños que no habían sido conquistados durante la invasión musulmana, lo que determinaba la limpieza de sangre, eran hidalgos sin excepción). Como es claro, si bien el empleo de tópicos genealógicos disminuye conforme el dramaturgo ve desmerecidos sus anhelos de alcanzar de manera estable el ámbito cortesano, continúa pugnando por demostrar su valía personal y profesional aún cuando sus esperanzas se ven prácticamente anuladas.

Finalmente, al estudiar el surgimiento de los dramas de tema genealógico a través de la progresión temporal de la obra de Lope, resta dilucidar otra perspectiva en torno del criterio clasificatorio. Puede resultar una cuestión problemática el hecho de poner en relación dos parámetros que van por caminos tangenciales, es decir, el aspecto estético que prima a la hora de hablar de un modelo dramático frente al aspecto temático que aúna a este conjunto bajo la denominación de *comedias genealógicas*. No obstante, a estas alturas del caudal investigativo sobre Lope de Vega, hay factores que resultan indisolubles, y de ese modo se comportan ambos criterios a la hora de estudiar la obra del dramaturgo como un conjunto. Y el hecho de conjugarlos implica una observación holística de las pautas clasificatorias, considerando no sólo la materia abordada en los textos (base para la mayoría de las clasificaciones existentes, comenzando por las efectuadas por Marcelino Menéndez Pelayo hasta llegar a las más modernas como la de Joan Oleza en su *Artelope*) sino también las modificaciones estéticas y compositivas que caracterizan a cada etapa, y que van esbozando la conciencia del trabajo como escritor determinante de la labor lopesca. Ninguno de los dos fundamentos pueden ser dejados de lado al pretender proporcionar una visión global de estos objetos literarios, razón por la cual, como si se tratara de un análisis dual que fusiona el eje sincrónico (los tópicos planteados) con el diacrónico (su progresión constructiva a través de cada período), ambos se ponen en juego a partir de aquí en las diversas fases y propuestas de este estudio.

### **3. Variaciones dentro de una categoría temática**

Las comedias lopescas de tema genealógico constituyen un grupo con rasgos heterogéneos, ya sea desde la presentación de las acciones dramáticas, los tipos de personajes, la ambientación espacio-temporal o las características y la densidad de los conflictos. Estos rasgos disímiles, dentro de su particularidad específica, cobran determinados matices a través de la progresión del modelo de producción dramática de Lope. Con el objetivo de establecer cuáles son las propiedades constitutivas que conforman dichos rasgos, así como de precisar los matices que los mismos adquieren conforme avanza el modelo, se examinarán las respectivas comedias agrupadas de acuerdo con sus sub-conjuntos temáticos, agrupación que en este apartado se sostiene sólo a los fines de sistematizar el análisis para luego explorar la presunta unicidad de cada subtipo a partir de aspectos argumentales.

#### **3. a. Rasgos recurrentes: constantes de la materia genealógica a lo largo de los períodos de producción lopescos**

Es indudable, que ciertas características se sostienen como bases inherentes a cada subconjunto temático de comedias que abordan la materia genealógica. Sin embargo, y más allá de la evidencia que podría arrojar el mero vínculo argumental<sup>36</sup>, estas características superan ampliamente las cuestiones temáticas y se configuran como trazas que ponen en relación y asocian entre sí las comedias de cada subtipo en niveles muy diversos, superando incluso en algunos casos las fronteras de los subgrupos y aún de la categoría mayor que las nuclea por su asunto genealógico (ello constituye uno de los motivos por los cuales dicha clasificación resulta susceptible de ser matizada).

---

<sup>36</sup> Estipulado por Teresa Ferrer desde los primeros trabajos en los que agrupa este tipo de textos, sobre todo el de 2001.

Además de los rasgos temáticos ya referidos, los denominados *dramas de hazañas militares* también comparten determinadas características que funcionan como constantes en el subgénero pero que, no obstante ello, sufren ciertas modificaciones dado el avance del modelo dramático de Lope. Uno de estos rasgos está dado por la aparición de continuos alardes del orgullo de patria como tema, con una consecuente exaltación tanto de la monarquía como de la religión<sup>37</sup>. Los alardes patrióticos constituyen una marca muy fuerte en estas obras aún desde el período dramático inicial de Lope. En algunas de ellas, y como se profundizará más adelante, la potencia del enemigo es la que engrandece el triunfo propio (como en *La varona castellana*, donde se produce una alianza entre el Rey de Aragón -antagonista en la comedia- y los enemigos de España reiterados en estos textos -franceses y moros-). En otras, el valor de la patria y de la monarquía imperante es proclamado de modo reiterado en los parlamentos de diversos personajes, sobre todo de los protagonistas. Así, en *El blasón de los Chaves de Villalba*, por ejemplo, se efectúa una construcción de la imagen de grandeza de España a través de un extenso parlamento de exaltación patriótica en voz de Chaves, en el que además exhibe su propia genealogía (“caballero de Trujillo / de los Chaves de Villalba”). Luego, este personaje acepta el desafío por defensa del buen nombre de su Rey y cuelga un cartel proclamándolo el mejor monarca del mundo, ante lo cual su principal enemigo reconoce *in extenso* el valor de los españoles a partir del atrevimiento de este personaje que pasa a constituirse como un héroe. En obras de los períodos subsiguientes ocurre lo mismo: tanto en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* como en *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba* aparecen continuos alardes en relación con el orgullo de patria, se produce una consecuente exaltación de la monarquía, la religión y el patriotismo. En la primera de ellas se insiste *Por Filipo y España*, de manera que el mandato de Felipe III es constante; en la segunda, Don Gonzalo hace lo propio al proclamar una y otra vez que su lucha es por el rey

---

<sup>37</sup> En vinculación con este tópico y los que enlazan con el mismo, y serán analizados a continuación, Zugasti refiere: “la comedia en general, y sobre todo la comedia histórica, desempeñaba una clara función de apología de los ideales patrióticos y monárquicos, una cerrada defensa de la nobleza sustentada en los tradicionales conceptos de valor, honor y virtud” (2013: 39).

Felipe pero antes por Dios. Este aspecto resulta tan permanente que aún en el caso de obras cuya acción se ambienta en otro país, como *Don Juan de Castro*, igualmente es recurrente la aparición de loas sobre el valor de ser español, en boca de diversos personajes.

De este modo, esta configuración del patriotismo como valor sustancial que atraviesa y a la vez funciona como pilar de todo accionar se traslada a la propia concreción de las hazañas, pero no sólo de los protagonistas, tal como se visualiza claramente en comedias como *La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, donde en un acto de lealtad a la monarquía, el marqués de Pescara, tras la toma de la ciudad de Pavía, recibe una propuesta de la Liga contra Carlos V para favorecer a Italia (alusión a la Liga Santa o Clementina); sin embargo, su fidelidad al Emperador le impide aceptarla. Estos actos de lealtad a la Corona conforman un *continuum* con la construcción de la imagen del buen noble; en el caso recién mencionado, por ejemplo, nuevamente el marqués de Pescara es informado de que Carlos V le ha otorgado cuatro mil ducados como premio por su victoria, y de inmediato y como muestra de una inusitada generosidad, se los regala a Urbina. Esto nos conduce a la siguiente constante respecto de los denominados *dramas de hazañas militares*: la conformación de una imagen de la nobleza en la que es destacada como una institución de peso, en consonancia con la figura monárquica (dado que además se constituyen en una relación simbiótica puesto son necesarios uno para la existencia del otro<sup>38</sup>). En todos estos textos, independientemente de su período de producción, hay una referencia tal a las facciones más encumbradas del estamento nobiliario que sus miembros son configurados como verdaderos íconos de la sociedad retratada, más allá de la pertenencia de los protagonistas a la alta nobleza o a un sector medio de la misma. En *La varona castellana*, si bien los protagonistas son hidalgos castellanos Señores de Villanañe (como se alude en el tercer acto), aparecen todos los

---

<sup>38</sup> “La ideología nobiliaria y sus teóricos defendieron en el ámbito castellano la íntima relación entre la nobleza y la corona, incluso entre aquellos defensores de una nobleza previa a la instauración de la propia monarquía. De este modo la tratadística nobiliaria se convirtió en una herramienta de distinción de los ámbitos nobiliarios y de su justificación doctrinal mediante un corpus argumental de carácter holístico” (GUILLÉN BARRENERO 2009: 20)

grandes de Castilla, encabezados por el conde Pedro de Lara, y se refiere la importancia de sus estirpes. En el segundo acto de esta comedia, el príncipe Don Alfonso entabla una extensa alabanza de su linaje, y en el acto siguiente se hace hincapié en el nombre y accionar de otros nobles a través de largas listas, entre ellos se menciona al caballero Ruiz de Biedma (enviado por el Rey aragonés a averiguar la situación de los castellanos) y a los acompañantes de don Alfonso: el conde don Pedro de Lara y el Infante don Vela, don Álvaro y Gómez Pérez, don Juan de Mendoza y don Esteban, su primo, sumados a quienes son referidos como “toda la *gente moça* de Asturias”: Ordoño de Almindar, Payo Núñez de Vivar, el señor de Benavides, el conde don Manrique, Sancho del Carpio, y su hermano, don Ramiro, don Enrique, Yñigo de Altamirano y el alcaide don Fadrique. En *El blasón de los Chaves de Villalba*, la nobleza mayor es representada por un personaje femenino de la realeza: doña Isabel de Aragón, que en una acción valerosa resiste el sitio en las murallas de la ciudad de Bari, lo cual asombra sobremanera a sus enemigos franceses, que se retiran tras la noticia de la llegada de una armada española para reforzar las defensas de su ejército.

En el caso de *La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, también hay una clara alusión a los nobles que participan de un modo u otro de la acción: se indican como parte de la guardia don Álvaro, el hermano de don Diego, Pizarro, y otros españoles; y en lo que respecta a la nobleza mayor, aparece en los preparativos de ambos bandos contendientes: por un lado, se encuentran el duque de Urbino y el Gran Capitán, enviado por el Rey español Fernando para combatir con aquel; por otro lado, don Diego recibe la visita del general de las armas del Papa y del capitán César. Es importante destacar que en esta obra, siendo los protagonistas de una nobleza media, tienen como objetivo el ascenso dentro de este estamento. Para ambos, las armas del marqués suponen el alcance definitivo de la alta nobleza tan anhelada, por esto no les representa un conflicto el hecho de dar un golpe bajo a su adversario poniendo en cuestionamiento su honra privada y pública para así empañar su honor. Paredes difama a la mujer de Urbina proclamando su presunta moral disoluta y al mismo tiempo acusa a su oponente de

actuar sólo basándose en sospechas infundadas; Urbina también tiene una conducta poco ética para con su adversario al poner en duda su linaje y señalar: “*No es menos gloria el ser yo / el primero de mi casa, / pues ser postrero en la suya / le da a Paredes ventaja*”. Este proceder turbio de ambos personajes resulta conducente a una falta de resolución final del conflicto, habilitados por la pertenencia a una nobleza media; contrariamente, la alta nobleza estaría signada -al menos en este período dramático y como se estudiará más adelante- por un sesgo de impecabilidad ausente en ellos.

En *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza*, el dramaturgo también recurre a la estrategia de vincular la acción principal a un miembro de la nobleza mayor si bien el protagonista no pertenece a la misma: don Luis pretende desposar a la hija de Fernando Pimentel, señor de Benavente, privado del Rey. Es destacable que la casa de Pimentel pertenece a un linaje nobiliario de origen portugués establecido en la corona de Castilla, y de él provienen los condes y duques de Benavente, grandes de España. Y, en las obras correspondientes al período Lope-Lope, se observan referencias semejantes a la nobleza superior que las previamente descritas, más allá del lugar que ocupan los protagonistas dentro del estamento nobiliario. En el caso de *Los Ramírez de Arellano*, si bien el personaje principal pertenece a una nobleza media, la nobleza mayor se vincula con él a través de su amada doña Elvira, sobrina del rey Carlos. Además, aparecen otros tantos personajes regios: el Rey Carlos de Navarra, el Rey Pedro de Castilla, su hermano Enrique de Trastámara, el Rey de Aragón y el Rey de Portugal; a los que se suma el príncipe de Gales que participa como personaje de fondo. Es notorio que aún el acompañante del protagonista también detenta nobleza: Bolaños se ofrece a Juan Ramírez como criado suyo, no sin antes relatarle su procedencia montañesa y su hidalguía. Las dos partes de *Don Juan de Castro* son consecuentes con esta presencia de la más alta nobleza que resulta constante desde un inicio: la acción se inaugura con una referencia al hecho de que el rey de Aragón y el de Castilla decidieron el segundo casamiento de la Condesa de Barcelona, madre de Rugero de Moncada, con el noble príncipe de Galicia, don Pedro. Pero además, dos monarcas se vuelven cruciales en la acción: por un lado, el rey de

Irlanda, que aparece en el segundo acto de la primera parte entre la muchedumbre que va a Londres y a partir de allí se desempeña como uno de los ejes de los sucesos centrales de esta díada dramática; por otra parte, el rey de Inglaterra, que impone como condición para su yerno la pertenencia a la más alta nobleza, de modo que el pretendiente, además de ser "caballero principal", ha de ser de "sangre real". En Londres, este monarca recibe en palacio a todos los pretendientes de su hija, entre los cuales se encuentran el rey de Irlanda, el duque de Borbón y el rey de Sicilia (vencidos luego por don Juan y por ello resuelven atacarlo, revalorizando su capacidad de lucha). Y, en lo que respecta al protagonista, muestra la necesidad de ostentar sus orígenes que lo vinculan a la alta nobleza: aún caracterizado bajo el atuendo del caballero negro, don Juan proclama que es español, que su nombre es Don Juan de Castro y que es descendiente de reyes.

Los personajes de la más alta jerarquía dentro del estamento nobiliario cobran mayor precisión en obras con contextualización más específica, como *El valiente Céspedes*. Allí aparecen, en vinculación directa con la acción principal, el duque de Alba y el Emperador, quienes desean premiar las hazañas realizadas por el protagonista; el Duque de Alba también se muestra admirador del valor de doña María al desempeñarse caracterizada como soldado, y junto al cardenal Hipólito, actúa como juez en la contienda planteada por Céspedes; la más alta nobleza también está dada por la presencia del Emperador y aún por el enemigo, en el momento en que el protagonista captura al duque Juan Federico. Claramente, si a la contextualización específica se suma el hecho de que los protagonistas pertenezcan a la alta nobleza, se abre camino una grandilocuencia trasladada a la construcción de la imagen de todos los nobles, aún los que no intervienen en la hazaña: en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, esto se produce inclusive en el discurso del Sultán, a través de su carta inicial, acerca de Don Pedro de Toledo; en *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba*, ello se profundiza al hacer largos listados de nobles cuyo proceder en batalla es sobresaliente. Respecto de los que sí intervienen, también se destaca en extremo su valor en ambas comedias, ya en la mención uno por uno que hace en sus arengas el Marqués, ya en *La nueva victoria de don*

*Gonzalo...*, desde la escena inicial, donde Don Juan enarbola el nombre de todos los caballeros que van a la guerra y sus cualidades. De este modo, se establece una visión épica de la hazaña y de quienes intervienen en ella. Aún cuando el Marqués no ha entrado en acción y no sabe cuál será su proeza, los músicos llamados por Aradín, jefe turco, cantan un romance sobre el padre del caballero en el que lo nombran como *famoso Bazán*, y la dama cautiva construye una imagen del Marqués basada en su poder y su gracia. Al momento del ataque, un criado hace una lista de militares que lo acompañan en la que, al igual que en la épica, cada nombre es acompañado por un rasgo virtuoso distintivo. Algo similar ocurre en las arengas de don Gonzalo, quien además es considerado como un héroe épico por sus propios enemigos, como Madama Laureta, que al elogiarlo da celos al propio Mansfelt. No obstante, en las comedias en las que se alude a los orígenes de una estirpe, también resulta crucial la referencia a la nobleza superior. Este es el caso de *El primer Fajardo*, cuyos sucesos son inaugurados por la reunión del conde don Juan Manuel con varios nobles castellanos y algunos soldados, entre los que se encuentra Juan Gallego, quien se lamenta por no haber sido nombrado todavía caballero, aunque ha servido durante dos años al conde. Pero pese a ser sólo un soldado y utilizar su gentilicio junto al nombre de pila hasta recibir su apellido de caballero, el protagonista detenta en varias ocasiones su linaje: así, el enemigo moro duda si enfrentarlo dado que no es un gran noble, sin embargo, decide aceptarlo como rival cuando Juan relata su origen hidalgo, de solar gallego.

Esta constante puesta en valor de la nobleza como una institución de peso, crucial en el contexto socio-cultural en el que se inserta, conduce a que los personajes principales tengan como uno de los objetivos primordiales de su accionar la búsqueda de fama. En palabras de Guillén Barrendero,

*“Desde la Edad Media, el ideal caballeresco estaba presidido por la idea de la fama y de la memoria colectiva sobre los hechos heroicos de unos. Se trata del comienzo del honor. El reconocimiento de la fama y notoriedad de la genealogía de un individuo es el asunto central de la consideración de noble”* (2009: 221).

En el siglo de Oro, el honor toma un papel realmente preponderante en la sociedad, y este tópico es traspolado al teatro convirtiéndose en un resorte esencial de las piezas dramáticas. Esta perspectiva es afianzada desde la propia poética de Lope, dado que en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, el creador afirmaba: “*Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente...*” (vv. 327-328)<sup>39</sup>. Un rasgo que identifica intrínsecamente al estamento nobiliario es la posesión de honra; sus bases se encuentran en las tradiciones medievales que, ontológicamente, determinan el ideal para la nobleza: la práctica de virtudes heroicas y caballerescas. Estos valores abarcan una dualidad conceptual: el honor expresa un valor individual (a ello apunta el concepto de *honra*) pero también tiene un aspecto social (la *fama*). Así, la honra es dada por la mirada de los otros, y allí radica su fragilidad. Tal como lo expresa un personaje de Lope: “*Que el honor es cristal puro / que con un soplo se quiebra*”<sup>40</sup>.

Ya desde las primeras obras, como *El blasón de los Chaves de Villalba*, es notorio que los personajes principales se preocupan por la fama; sin embargo, se presentan matices en su vinculación con este aspecto, de acuerdo al momento de su trayectoria que retrata cada comedia. Para el protagonista de *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, el objetivo explícito de su proceder es regresar con honra y reconocimiento, y su preocupación inmediata al triunfo es que se avise al Rey, de modo que ordena: “*Corra la fama parlera / a España*”. Pero si en el caso del Marqués la fama previa pertenece a su linaje y no a su persona, otros personajes, como el protagonista de *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba*, en cambio, ya poseen renombre propio. En dicha obra, desde el primer intercambio, dama y criada destacan “*la buena fama / del famoso Don Gonzalo / de Córdoba*”, que llega al punto de que sus enemigos la reconozcan: el obispo de Oltad nombra los “*deste español Córdoba (...) / daños, que apenas referir me atrevo*”. Los criados de la dama flamenca introducen el temor a este caballero, al tiempo

---

<sup>39</sup> VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2006 [2ª ed. 2009].

<sup>40</sup> VEGA, Lope de. *La estrella de Sevilla*. Ed. A. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ. Madrid, Cátedra, 1991, p. 173, vv. 743-744.

que resulta conocido para los villanos flamencos que se tranquilizan con su llegada luego de que Mansfelt arrasara los poblados.

Asimismo, en algunas comedias, este aspecto trasciende el mero afán de los protagonistas y se torna un verdadero condicionante del proceder para una pluralidad de personajes. Sirva como ejemplo el caso de don Juan de Castro, quien en la primera parte del drama homónimo, como primera acción decide huir de Galicia acompañado por su lacayo Roberto puesto que teme por su fama dado el deseo incestuoso que le manifiesta su madrastra; en la segunda parte de esta comedia, Francelisa (la princesa de Irlanda), obnubilada por la fama de don Juan, consigue del alcaide las llaves de la torre donde aquel se encuentra apresado y allí se dirige, al tiempo que manifiesta encontrarse enamorada de la fama del caballero.

La valorización de la patria y de la monarquía está ligada, de este modo, a la puesta en relevancia del estamento nobiliario -sobre todo en sus más altas jerarquías-; el tópico de la fama concurre a los mismos fines y deviene un concreto móvil de acción. No obstante esta relación consecuente, patriotismo y monarquía se vinculan de modo directo y conformando una verdadera tríada con el otro eje sobre el que se asienta la sociedad áurea: la religión<sup>41</sup>.

La religión es parte de todas las acciones sociales y así articula los sucesos referidos en estas comedias, de forma tal que atraviesa todo el corpus con un sesgo determinante en los argumentos, independientemente de los tópicos y contextualizaciones heterogéneos. En primer lugar, es destacable que en muchas de ellas los enemigos representan una creencia diferente de la de los protagonistas españoles por lo que son considerados herejes (aborígenes panteístas que tributaban culto a la naturaleza en *El*

---

<sup>41</sup> El cristianismo como factor articulador de la cosmovisión en esta época, con los particulares matices de consideración de sus premisas, ha sido referido y examinado largamente por la historia social y cultural. En lo que atañe a su aparición en el teatro, se debe tener en cuenta que *“el género comedia exige entre las ‘primeras articulaciones’ ciertos supuestos apriorísticos -en la sustancia del contenido- de la semiótica constituida por el género y de cada comedia como ‘microuniverso semántico’: aceptación de la organización socioeconómica de la época y de las jerarquías de la organización familiar; el sine qua non espiritual de la religión; el sine qua non social representado por el sentimiento del honor...”* (WEBER DE KURLAT 1976 [I]: 112).

*Arauco domado*, turcos en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, luteranos en *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba*), de modo que el combate se transforma en una cruzada por imponer la fe que se considera válida.

El catolicismo, como conjunto ideológico-cultural, es uno de los pilares que movilizan la conquista de América (como Estado confesional-misional), por lo que en el caso del *Arauco domado* adquiere un cariz particular. En primer lugar, los personajes españoles llevan a cabo acciones que inculcan tácitamente los principios de su religión, la cual pasa a ser un estandarte de su proceder. La escena en la que aparece don García Hurtado de Mendoza por primera vez resulta sumamente significativa: él lleva consigo la hostia consagrada para el Sacramento, en un entorno de fiesta y procesión. De este modo, el Capitán se configura como un Mesías, lo cual avalará la totalidad de su accionar posterior. Un dato mencionado al pasar pero que resulta muy contundente desde la perspectiva católica es la referencia a que don García Hurtado de Mendoza prepara una misa dedicada a San Andrés, en honor a su padre. Más allá de la importancia de este santo para la Iglesia Católica, aquí San Andrés libera literalmente a los españoles del ataque aborígen, puesto que las salvas en su alabanza confunden a Caupolicán, quien supone que ha sido descubierto, lo que abre la posibilidad del contraataque cristiano.

Los elementos católicos toman tal contundencia en la obra que constituyen un pilar para que ciertos aspectos socio-políticos sean puestos en relevancia. Así, si Felipe II reinó convencido del origen divino de su poder (al punto que su política estuvo inspirada en dos principios básicos: defensa del catolicismo y preocupación constante por evitar la injusticia), esto se ve reflejado en la escena que da culminación a la tragicomedia. Tras cierre y apertura de telón, aparece al fondo la imagen del monarca '*como que fuese estatua*', de modo similar al altar de una figura de veneración religiosa, ante lo cual todos responden con la exclamación '*¡Viva el Rey Felipe!*'.

Todas las miradas se conjugan para que no quede duda alguna acerca de cuál es la ideología<sup>42</sup> no sólo dominante sino que debe ser elegida por ser reflejo de la perfección divina, lo cual se traduce en dos aspectos bien definidos. En principio, en el tono despectivo con el que los españoles aluden a las creencias de los araucanos, como el soldado Rebolledo al renegar de la nominación utilizada por los indígenas dado que *'ni se los puso Adán'* (Acto I). En segundo lugar y aún más al extremo, en el tono despectivo con el que los propios aborígenes abordan sus creencias al encontrarse frente a la derrota. Esto se insinúa desde un comienzo, cuando Caupolicán, a poco de entrar en escena por primera vez, no desea que lo vean desnudo, lo cual no se corresponde con su cultura sino con la concepción católica a partir del pecado original. Este desmerecimiento de los aspectos religiosos araucanos va *in crescendo* en la obra. Luego de la mencionada escena del cacique -que comparte con Fresia- aparece Pillán, el dorado demonio aborigen, quien pone de manifiesto explícitamente el carácter inferior de su religión frente al catolicismo: *'si entra la cruz de Cristo / luego mis banderas rompo'*. Con elementos indígenas se adecua y somete a la religión del conquistador, entre la exaltación de su representante (*'que le llaméis San García'*) y el paganismo (*'le hagáis estatuas de oro'*). Sin embargo, sin duda alguna es otro el momento de la obra donde el catolicismo cobra indescriptible supremacía sobre la cultura araucana. La última escena en la que aparece Caupolicán, ya vencido y a instantes de ser ejecutado, determina un cierre del proceso de anagnórisis que efectúa el cacique a través de la cosmovisión de sus opresores, puesto que pronuncia un soneto de adoración al Dios católico en el que destaca su nuevo nacimiento a partir del Bautismo (cuyo padrinazgo recae en su mayor enemigo). El máximo araucano se inclina

---

<sup>42</sup> Se trata de un concepto complejo pero resulta pertinente para este enfoque, considerando lo siguiente: *"El terreno literario madura y evoluciona a través de sus debates, y los mecanismos de poder se justifican gracias a sus propias respuestas. Así las cosas, el sentido de ideología como algo compacto no existe desde un todo, sino como conjunto de intereses personales que generalmente no coinciden. Las ideologías del Barroco van más allá del concepto de 'ideología dominante', pluralidad que adquiere evidencia en las constantes disyuntivas de poder que provoca el fenómeno del teatro (por no hablar de los comportamientos de la 'ideología dominada' y de sus estrategias de resistencia). No obstante, defendemos que el texto produce y revela mecanismos de poder cuya articulación en ocasiones contradictoria depende de las condiciones particulares de cada representación"* (GARCÍA SANTO-TOMÁS 2000: 24).

ante una deidad que le es ajena, de forma tal que no quepa duda acerca de cuál es la cultura dominante. De esta forma, el componente religioso del imaginario europeo no sólo se apodera de la visión de los personajes españoles sobre América, sino que se traslada directamente a la ideología del dominado con toda su fuerza.

Aún cuando no existe un antagonismo religioso, este aspecto condiciona la acción de diversos modos. En *La varona castellana*, por ejemplo, se expone la consideración del Papa como una autoridad suprema, aún por encima de los reyes, de modo que le solicitan una bula con el fin de anular el matrimonio del rey de Aragón (don Alfonso I, llamado *el Batallador*) con doña Urraca por ser los contrayentes primos, ya que no existió la dispensa necesaria. Por otro lado, en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, el protagonista cree tener buena ventura dadas las efemérides de importancia para el cristianismo (como la salida de Nápoles el día de Mayo de la Santa Cruz y la entrada el día de Pascua y del Espíritu Santo<sup>43</sup>); además se encomienda al Espíritu Santo y en él deposita su Fe y el honor de España y de su Rey. La incidencia del factor religioso también puede llegar a ser crucial para la acción, tal como sucede en *El caballero del Sacramento*, donde la Fe es la que moviliza el proceder del protagonista, le da un nuevo nombre y articula toda la acción dramática a través de una serie de milagros sucesivos<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Este empleo de las fechas celebratorias del cristianismo pone en relación esta obra con la tradición de la caballería medieval, dados los agüeros de este tipo que aparecen, por ejemplo, en el *Mío Cid*. Este aspecto es consecuente con la descripción en extremo virtuosa de los protagonistas de las comedias de este subgrupo correspondientes al primer período dramático de Lope y que los emparenta, como se abordará en breve, con los héroes medievales de caballería.

<sup>44</sup> Dixon nota que el manuscrito de *El caballero del sacramento* ostenta una ilustración de índole eucarística: dos ángeles que adoran una hostia (presente también en otras obras datadas en fecha similar). A ello se suma la invocación, en el acto tercero, que reza: “*Loado sea el sanctissimo sacramt<sup>o</sup>*” (DIXON 1982: 395). Evidentemente, el aparato paratextual funciona como soporte del cariz prioritario que el tema de la Fe adquiere en esta obra, cuestión que podría hallar su correlato en ciertos aspectos biográficos del autor -cuestión que excede este estudio pero que se alude de modo ilustrativo-: Dixon sostiene que el sentido religioso de la obra se explica “*en relación con la profunda y complicada crisis, a la vez personal y religiosa, que Lope vive en la época de su composición*”, y concluye que esta comedia evidentemente, constituye un testimonio más de la devoción al Sacramento de que dan fe tantísimas obras de Lope. Es posible, incluso, que la haya escrito, como otras, a petición de sus correligionarios, o - como muchas de sus comedias de santos- para una ocasión determinada (DIXON 1982: 398-403).

Además, es destacable que las formas y valores del cristianismo aún tienen incidencia fundamental en las obras ambientadas en un contexto remoto y signado por elementos fantásticos. Ello ocurre en *Don Juan de Castro*, donde resulta muy notable el hecho de que los factores míticos se crucen con los elementos cristianos; en el desenlace, esta obra es definida como *'extraño caso'* dada la aparición de este tipo de elementos. En este sentido, el fantasma de Tibaldo, pese a ser sobrenatural, efectúa valoraciones de índole católica y, si bien resulta responsable de muchos hechos fantásticos (como la aparición del ejército negro), otros, como la resurrección de los niños, son una cuestión divina. Las valoraciones previamente referidas aparecen en una multiplicidad de escenas de la comedia, efectuadas por diversos personajes y con tenores muy disímiles: don Juan decide pagar las misas de Tibaldo (aún estando en Inglaterra) y deviene en un héroe espiritual al dejar sus riquezas para que aquel no muera excomulgado; al relatar su infortunio a Faustino, éste le exhorta diciéndole que Dios le premiará por haber hecho una obra santa; el espíritu de Tibaldo, al despertar a don Juan, quiere ayudarlo a través de la mediación del Cielo, y le aconseja que confíe en Dios, ya que le dará lo necesario para alcanzar sus deseos, y por lo tanto le anima a que pretenda a la princesa y la corona de Inglaterra. Como forma de atenuación de los elementos vinculados con el paganismo y en favor de una perspectiva mucho más cercana al cristianismo pese al carácter sobrenatural de los sucesos, la primera explicación del hecho fantástico no es proporcionada por los nobles (que debían erigirse como portadores de los valores considerados pilares de su sociedad, como se abordará más adelante), sino por el criado Roberto que, remitiéndose al bagaje de su superstición, sospecha que el cuerpo de don Juan es ocupado por el espíritu de Tibaldo. Pero luego, al proporcionar una explicación sobrenatural, disipa la confusión en personajes de todos los estratos (Rugero cuenta a Don Juan la intervención sobrenatural de Tibaldo, cuyas instrucciones de hacerse pasar por él ha obedecido), de modo que vasallos y nobles comparten ese código, como parte de la ambientación de la obra en un tiempo remoto y fabuloso. No obstante, en todo momento aquella aparición espectral se complementa con una justificación religiosa: en el cierre, Tibaldo explica que

todas las deudas que don Juan pagó por él le purificaron para ganar el Cielo, con su consecuente servicio a partir de entonces, de manera que los hechos sobrenaturales, tales como la sanación de Rugero y la resurrección de los niños degollados, se conjugan como milagros.

La exaltación del orgullo patriótico como tema, con una consecuente valoración explícita y constante de la monarquía y de la nobleza, así como la consideración de la fama como móvil de acción y de la religión como fuerza de la misma y como valor supremo socialmente convenido, conducen a una construcción particular del héroe, que se yergue como una síntesis de estos valores portándolos como estandarte y traduciéndolos a cada uno de sus actos. No obstante la presencia de estos aspectos en todas las comedias del corpus, el modo en que se presenta esta conjugación de valores en cada pieza sí funciona como una incipiente apertura a ciertas pautas de modificación conforme progresa el modelo dramático en evolución de Lope de Vega. Esto se evidencia al contrastar dos comedias de corte argumental similar (una única gran hazaña bélica en un contexto preciso y cercano a su época de producción a cargo de un miembro de la más alta nobleza reconocido por la sociedad contemporánea en general y por los espectadores teatrales en particular) pero de períodos divergentes. Así, en lo que respecta a *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* y a *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba* (correspondientes a los períodos Lope pre-Lope y Lope post-Lope respectivamente), de manera previa ya se ha dejado traslucir que la construcción de la imagen de supremacía de las jerarquías más elevadas de la nobleza es profundizada en la segunda a través de la proclamación de largos listados de nobles destacados en acciones de batalla, posiblemente porque se refuerza lo expuesto por Lope en otras obras, de modo que hasta se menciona al Marqués de Santa Cruz. En ambos casos, las hazañas del héroe, de esta manera, se identifican con las de la patria, las de la monarquía y las de la Fe<sup>45</sup>, y estos

---

<sup>45</sup> En este punto, se puede vincular el tema abordado con la cuestión de la existencia de una vocación nobiliaria permanente por la guerra o de esta concepción como un tópico. La construcción virtuosa de la imagen del noble iría en consonancia con la primera perspectiva; sin embargo, otras problemáticas relacionadas permiten matizar esta postura (por ejemplo, Carrasco Martínez señala que “como

valores se reiteran en las arengas del Marqués como así en las de don Gonzalo. Pero en la última obra se lleva esto al extremo, dado que hay un personaje noble que evoluciona por estos valores: Don Juan se vuelve más devoto, y asocia este cambio con la honra y con su país. Estas concepciones son sintetizadas por el propio Don Gonzalo al pronunciar *“Daré a la Iglesia Honor, a mí memoria, / a España fama, y a Felipe Gloria”*. De esta manera, la construcción del héroe se complejiza ligada a la conjunción de los valores previamente mencionados. *El primer Fajardo*, del segundo período dramático, presenta un héroe determinado por rasgos de carácter positivos: es generoso (presta su caballo, su único bien), solidario (se solidariza con situación del moro a quien su Rey ha acusado falsamente y que lo ha mandado a matar), y estrategia (urde el plan de aparecer en una boda mora y secuestrar a la novia); es osado y tiene decisión propia (desoye la orden real de ir a la conquista de Portugal en pro de reconquistar Murcia, Lorca y Cartagena dado que sigue sus propias convicciones nacionalistas). Se yergue bajo los tópicos del héroe traicionado y de aquel cuyos méritos no son reconocidos; pese a ello, se entrega a don Gonzalo como vasallo leal; Fajardo insiste en mostrar obediencia contrariando los consejos del gracioso acerca de huir dado que el rey ha sido malinformado por los envidiosos; finalmente, es liberado a su pesar por su amigo moro. Da valor absoluto a la palabra (se pone a las órdenes del Rey moro para cumplir, según dice, una promesa hecha a Abindarráez) y nunca se aleja de su fe aún bajo la tentación (rechaza el amor de la mora Fátima, mientras arguye con insistencia razones religiosas). En una muestra de sabiduría, explica el concepto de la imagen del buen monarca al Rey moro, para lo cual argumenta que la grandeza de los Reyes se demuestra por las dádivas y favores que conceden a sus vasallos, y luego hace lo propio con el Rey cristiano, instancia en la que don Juan le recuerda la importancia que tiene que un monarca sepa honrar a quienes defienden sus tierras.

---

*contrafigura del valor otorgado a la sangre heredada, el debate en torno a la noción de nobleza estuvo animado por la idea de que el mérito personal era el más legítimo modo que habilitaba para el reconocimiento social. Entre la sangre y el mérito se estableció la discusión acerca del ser nobiliario y, lógicamente, en el territorio de la polémica intelectual y social tuvo cabida una amplia gama de posiciones...”*, 2007: 33). Más adelante se observará la posibilidad de que Lope, sobre todo en su último período dramático, deje expuesta la consideración de que la presunta vocación para la guerra, al menos en ciertos casos, se trata meramente de un tópico.

Además tiene autonomía pero no por ello abandona su lealtad a la autoridad monárquica española (por cumplir su palabra de gratitud pasa a ser general del rey moro, aunque finalmente declina cualquier enfrentamiento bélico contra su señor y se postra a sus pies acompañado de Abindarráez, Fátima, Jarifa y Zaide, de manera que no confronta a su rey pese a que el moro lo había aprovisionado de ocho mil hombres para hacerlo). Sin embargo, la imagen de este héroe que sintetiza todos los valores ya referidos cobra tal complejidad que también tiene rasgos que conducen a que pierda su pretendido carácter de impecabilidad: al finalizar el primer acto de la obra, se encuentra en un estado de pobreza porque ha derrochado su dinero, y en esas condiciones apuesta lo que no tiene; en el siguiente acto, pese a ser amistoso y solidario, previamente se muestra presto a apostar, enfadarse y ser soberbio.

Esta complejidad en la síntesis de los valores que configuran la imagen del héroe asimismo se observa en *El valiente Céspedes*, también de la segunda etapa dramática de Lope. Su protagonista está definido por una bravura constante y hasta excesiva, pero siempre defiende los ideales mencionados: a medida que avanza la acción va adquiriendo fama y es premiado por ello, así como lucha en nombre de la religión y la monarquía católica. Baste como ejemplo el Acto II, donde se refiere al episodio en el que, en presencia del Arzobispo de Maguncia y del Emperador, levantó la voz un protestante y Céspedes no dudó en abofetearlo, acometiendo después con daga y espada a los que salieron en defensa del *hereje*; en este mismo acto, parte con el ejército que ha de enfrentarse a los príncipes alemanes protestantes, desobedientes a la Iglesia romana y al Imperio.

Del mismo modo, responde al tópico del héroe envidiado y está signado por la osadía, de manera que, para demostrar a todos su valentía y evitar la maledicencia, resuelve publicar un cartel de desafío en el que reta a todo caballero que esté dispuesto a enfrentarse con él. Además se muestra deductivo y sagaz, al concluir que han intentado matarlo, pese a que el criado Mendo lo disimula con ingenio. Es un héroe victorioso en la contienda propuesta, por lo que el duque de Alba le da una compañía y el Emperador lo

llama a su presencia, además de concederle Villalar, pero luego resulta triunfador otra vez, y de nuevo el Emperador, el duque de Alba y los suyos, como han salido vencedores, premian a los valientes soldados que se atrevieron a cruzar el Elba y distinguen especialmente a Céspedes con el hábito de Santiago. Luego captura al propio Duque Juan Federico y recibe aún más reconocimientos; al final de la comedia se anuncia que el César ofrece dos mil escudos a todos los que cruzaron el Elba. Así, los alardes sobre la patria y la exaltación monárquica y religiosa, con una búsqueda de trascendencia social a través de las hazañas, conforman un ideario sobre el que se fundamenta la acción de los denominados *dramas de hazañas militares*, aunque su conjunción en el entramado constructivo del héroe cobra ciertas divergencias que se abordarán con mayor profundidad en el apartado siguiente.

Ligado a la construcción de la imagen del héroe reivindicado, aparece otro asunto que constituye una constante en este subgrupo temático, además del reconocimiento final y premiación correspondiente por las hazañas cometidas. Sucede que en muchos de los casos las acciones bélicas resultan definitorias para el surgimiento del apellido o el blasón del linaje. don García Hurtado de Mendoza, en la escena final del *Arauco domado*, dedica el triunfo y ofrece Chile conquistado a una estatua que representa a Felipe II; el Emperador le da honores al protagonista de *Los Chaves de Villalba*; a don Luis de Almanza, el Señor de Benavente le concede la mano de su hija y el Rey le otorga la villa de Alcañices; el Marqués de Santa Cruz espera galardón del Rey por su proeza; en *Los Ramírez de Arellano*, don Enrique, ya rey de Castilla, recompensa generosamente al caballero navarro nombrándolo general; el protagonista de *El valiente Céspedes* es premiado en varias instancias, entre las que se destacan aquella en la que recibe el hábito de Santiago, luego cuando el Duque le entrega una cadena de oro, es coronado con laureles y el Emperador le da Villalar, y finalmente cuando es recompensado por el cruce del Elba; *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba* también plantea un reparto final de premios y favores. Sin embargo, además de las retribuciones, algunas de estas comedias plantean el advenimiento de un nombre u objeto que resultará representativo e identificatorio de la

estirpe: en *La varona castellana*, el Rey otorga el apellido “Barona” en honor a la hacedora de las proezas, además de un blasón (que incluye las barras de Aragón, pero atravesadas), de villas, y de bautizar un campo con este nombre; *Don Juan de Castro* presenta la constitución final de las armas, indicando que, por aquellas hazañas, “*el tao de san Antón / traerán desde hoy más los Castros / en sus armas generosas*”; Luis de Moncada deviene “Caballero del Sacramento” y, en el torneo en que participa, hace entrega de una tarjeta con la imagen de un cáliz y una hostia entre llamas; y, en *El primer Fajardo* -de modo excepcional ya que tiene lugar en el primer acto-, el Conde le concede el apellido “Fajardo” al protagonista por llevar la cabeza de Abenalfajar, lo hace maestro de Calatrava y le concede Lorca y las villas de Mula y Lebrija.

Este advenimiento de un elemento crucial para el linaje, presente sólo en algunas de estas comedias, es el factor que llevó a la crítica a denominarlas como “genealógicas”. Sin embargo, y más allá de la problematización de este concepto que tendrá lugar más adelante, un rasgo común a todas estas obras, en el que convergen las cualidades antes expuestas, es la retribución final de las autoridades al protagonista, dado que éste muestra sus esfuerzos y sufrimientos para superarse durante sus hazañas. Ello es consecuente con la pretensión de colocar a este personaje a la altura de un héroe clásico, arquetipo de excelencia que se transforma en un modelo de la colectividad que lo honra con su culto; si bien esta construcción heroica no será equitativa en las comedias conforme progresa el modelo dramático, claramente se observan en todas ellas ciertos aspectos -entre los que se cuentan todos los valores enarbolados de los que se hiciera mención previamente- que aproximan a los protagonistas a las características que definen al héroe del mundo clásico, que posee las virtudes a las que aspiran los hombres y son el modelo de los valores que la sociedad entiende como positivos. Las reminiscencias de este mundo clásico no sólo se observan en la constitución de este personaje, sino que, en algunas de las comedias de este subgrupo, aparecen rasgos que se corresponden con el teatro clásico y que también confluyen en su construcción. Así, algunas de estas obras aparece un personaje que opera a modo de *coro*: en *Los Chaves de Villalba*, cumple esa

función Don Juan, quien al comienzo del primer acto efectúa una extensa -y por momentos confusa- reflexión histórica, dicha función cambia a testigo de la entrevista entre los líderes militares españoles y franceses, para finalmente ser el relator de la noticia; *La contienda de Don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina* presenta a Zamudio, quien efectúa espaciosos *raccontos* de los sucesos políticos y militares en las aperturas de los actos segundo y tercero; del mismo modo, en *Don Juan de Castro*, el tercer acto comienza con el relato que el rey de Irlanda hace a Mauricio acerca de su derrota y de la del resto de los enemigos a manos del protagonista. Algunas de estas comedias también presentan vaticinios similares a oráculos (como en *Los Ramírez de Arellano*, donde el Rey don Pedro aparece agobiado frente al príncipe de Gales puesto que un sacerdote le comunicó que Santo Domingo de la Calzada se apareció en sus sueños presagiando que su hermano lo mataría) así como sueños patéticos (como el que ocurre a don Juan de Castro, quien se debate angustiado dado que, por tres noches, ha soñado con una voz que le indica que si quiere salvar la vida de su hermanastro deberá darle a beber la sangre de sus dos hijos; cabe destacar que, en esta comedia, además, los elementos míticos se cruzan con los cristianos casi de modo constante). Finalmente, en otras, aparecen largos listados de los caballeros que entran en combate tal como si se tratara de un evento épico (don Gonzalo Fernández de Córdoba, en la última comedia de este subconjunto, rememora junto a Francisco de Ibarra y al Barón de Tilly los triunfos pasados, habiendo efectuado un catálogo de los principales nobles que intervienen en batalla).

El segundo de los subconjuntos temáticos elaborados por Teresa Ferrer, el de los *dramas de la privanza*, incluye cinco comedias cuya vinculación principal está dada por la ambientación de su acción en cortes peninsulares hispanas, así como por el hecho de que el motivo central de dicha acción son las intrigas producidas por ciertos miembros de la nobleza a raíz del deseo de venganza por alguna afrenta cometida o la envidia y celos por una posición de notoriedad de los protagonistas. *Los Guzmanes de Toral*, del período Lope pre-Lope, sitúa su conflicto en la Corte del Rey Alfonso VII de Castilla y León, y el disparador del mismo es el intento de don Álvaro de vengar la muerte de su padre a través

del hijo de su asesino, el noble aldeano don Payo de Guzmán; no obstante, la oposición de este caballero se disipa al finalizar el primer acto, de modo que resulta transitoria y no determinante del conflicto. Habrá otro motivo de venganza en el segundo acto cuando don García desee acometer al protagonista por celos amorosos, pero este tópico queda entonces en un segundo plano, para dar prioridad a la exhibición de hazañas de don Payo y a la demostración de su virtuosismo. *La fortuna merecida*, producida a comienzos del período Lope-Lope, inaugura su acción cuando don Álvaro llega a la Corte vallisoletana del rey Alfonso XI y allí comienza un proceso de ascenso en la misma, lo cual genera la envidia que da lugar a diversas calumnias por parte de los nobles don Tello y don Gutierre. En *La inocente sangre*, de la misma etapa dramática, la figura monárquica es la del padre del rey de la obra anterior, Fernando IV, el Emplazado, rey de Castilla, quien al comienzo de esta pieza se enfrenta con su tío por la corona; en medio de los festejos por la culminación de esa disputa, el valeroso caballero don Gómez de Benavides es herido de muerte a traición, este suceso es aprovechado por los hermanos don Ramiro y don García, desleales a Castilla, quienes, para vengar una humillación acaecida en el contexto bélico, acusan del asesinato a los hermanos Caravajal por lo que, tras la batalla de Gibraltar contra los moros, son apresados y luego despeñados pese a los reclamos de inocencia. El tópico de la venganza vuelve a aparecer en *Las cuentas del Gran Capitán*, producida en el cierre de la segunda etapa dramática de Lope y ambientada entre las cortes castellana y napolitana al momento en que el Rey Fernando de Aragón ya enviudó de la Reina Isabel, donde don Gonzalo de Córdoba debe demostrar su valía y honestidad dadas las infamias de las que es víctima debido a la envidia de otros nobles (el parlamento de García Paredes, su amigo, consejero e informante, acerca de los envidiosos en la corte, resulta crucial para este tema). Finalmente, la segunda parte de los *Tellos de Meneses*, alterna su acción entre la Corte leonesa de Alfonso III y la hacienda montañesa de la familia protagónica donde residen la infanta y Tello el joven, matrimonio que genera la envidia de don Arias, antiguo pretendiente de la hermana del rey. De este modo, en todas estas obras aparece un noble

oponente al protagonista, aunque con evidentes diferencias en su intervención y en el peso que su enfrentamiento representa para con la acción dramática central.

Estrechamente relacionada con estos tópicos, en todas las obras de este subconjunto temático, la figura protagónica noble víctima de la envidia, la traición o la venganza se encuentra construida con un marcado sesgo de idealización. En *Los Guzmanes de Toral*, el propio Rey destaca la ausencia de codicia en la vida retirada que representa don Payo, y luego este mismo personaje alaba la pureza de la aldea al tiempo que sostiene su convicción con sus acciones, ya que obvia la posibilidad de castigar a los caballeros que lo han ofendido y los perdona sin titubeos; con suma humildad rechaza el cargo de capitán de las tropas castellano-leonesas frente a los árabes que invaden Toledo para solicitar el puesto de soldado y que se otorgue el galardón a otro caballero de mayor merecimiento; desea seguir vistiendo sus atuendos aldeanos aún en la Corte dado que manifiesta su firmeza de no cambiar a la condición ambiciosa de aquel ámbito; en dicho espacio se muestra sumamente sensato, humilde, respetuoso y de una generosidad extrema, puesto que ante la imposición de un tributo injusto a la ciudad de León, él ofrece todas sus posesiones; renuncia a la dama que el monarca le da en matrimonio ante el disgusto de otro caballero que la desea; y es sincero y honesto al extremo de que, en el momento en que cree que su hermana es indecente, intenta disuadir al rey de sus deseos de casarse con ella. Esta idealización en la conducta recaerá en la figura de don Álvaro, protagonista de *La fortuna merecida*, obra en la que el proceso de ascenso intraestamental de este personaje resulta incesante y hasta arrollador. Es presentado como un pariente pobre y lejano del Conde de Lemos que resultó haber sido paje del Rey Alfonso en su niñez, de modo que al reconocerlo como tal, el monarca lo acoge como gentilhomme suyo. Dados sus diversos méritos, entre los que se destaca el rescate del rey ante el asalto de dos caballeros castellanos que intentan asesinarlo para ocupar uno de ellos el trono, es nombrado Contador Mayor, luego adquiere fama y es requerido por diversos nobles para que interceda ante el rey y los favorezca, lo cual le genera ciertos conflictos con un caballero a quien, en un acto de absoluta clemencia, perdona la vida en dos

oportunidades. Por su caballerosidad extrema al mostrarse humilde en el relato del duelo, el monarca lo premia nombrándolo Conde de Trastámara y, tras nuevas instancias de calumnias y procesos de difamación de los que sale airoso, le es dado el título de Maestre de Santiago, que devuelve en pro de demostrar su integridad e inocencia, características que se suman a su generosidad y bonhomía frente a las múltiples infamias que debe enfrentar.

Este marcado rasgo de impecabilidad del protagonista, en *La inocente sangre* recae, en un comienzo, en la figura de Gómez de Benavides, quien aminora los conflictos entre los nobles combatientes invitando a la reflexión y de quien el propio rey Fernando destaca la bravura en combate. Sin embargo, este héroe es muerto a traición en el cierre del primer acto, pero no por ello desaparece la mencionada idealización, sino que la misma se traslada a los hermanos Carvajal, que si bien no encarnan la perfección en su accionar, pasan a constituirse como mártires tras su injusta pena de muerte, de manera que por este hecho se llega a generar un castigo divino contra los envidiosos y el propio monarca. Por otro lado, *Las cuentas del Gran Capitán* presenta a un protagonista en extremo virtuoso, cuestión que se refiere como extensiva a todo su linaje puesto que su sobrino Don Juan manifiesta definir sus actos respondiendo al valor característico de esta estirpe, al punto que la gloria familiar es de tal importancia que, ante una duda acerca del proceder de este joven, el Gran Capitán no duda en planificar un filicidio. Como sucedía en *La fortuna merecida*, este protagonista debe afrontar diversas instancias de complot y calumnias que siempre supera exitosamente, por lo cual le es entregada la administración perpetua del Maestrazgo de Santiago como prueba de su lealtad a la corona y luego es nombrado Gran Condestable de Nápoles, cuestión que acarrea la injusta revisión de cuentas a la que es sometido pero que supera con creces, al demostrar que ha donado parte de su hacienda para ese gobierno. En el cierre de la obra, don Gonzalo forma parte del séquito que acompaña al rey Fernando en su encuentro con el rey Luis XII de Francia, y el lugar de privilegio que ha alcanzado por su valía queda demostrado por el hecho de que es convocado a compartir la mesa con los monarcas.

Por último, *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses* reproduce la caracterización idílica del noble aldeano vista en *Los Guzmanes de Toral*. Tello el viejo es quien proclama de modo reiterado las implicancias positivas de la vida austera y tranquila en las montañas, en contraposición a los derroches y conflictos de la Corte; más allá de esto también se configura como un personaje generoso, y difiere respecto del resto en el hecho de que es afectuoso con aquellos que ama. Se destaca la educación que ha impartido a su nieto y, junto a este personaje niño y a su hijo, conforma una tríada que sintetiza, en cada uno de estos miembros de generaciones diferentes, todas las virtudes en una sola dinastía: el viejo Tello encarna la templanza y la sabiduría, Tello el joven es destacado como un héroe militar que pareciera contar con protección divina, y el pequeño Garci-Tello es sumamente temerario pese a su corta edad y se ponen en relevancia tanto su osadía como su honorabilidad.

La última cuestión temática que se referirá como vinculante de todo este subconjunto consiste en la aparición de historias de amor que resultan secundarias respecto del conflicto central pero inciden en el mismo o funcionan como indicadores de su avance. La relación entre Greida, hermana del protagonista, y el Rey Alfonso en *Los Guzmanes de Toral* resulta determinante para que se susciten los enredos y don Payo demuestre su lealtad al monarca en diversas instancias; la unión final de don Álvaro con una de las damas de la hermana del rey, en *La fortuna merecida*, representa un signo de su ascenso intraestamental, cuestión que conformaba un temor acertado en la joven hija del mayordomo a quien servía en amores previamente; *Las cuentas del Gran Capitán* presenta un enredo amoroso -que dará lugar a las noticias de boda en el desenlace de la comedia- en el que interviene el sobrino del protagonista, a raíz del cual se genera una disputa con un italiano que es disparador para los sucesos centrales del primer acto y para el asunto central del honor y la valía de toda la estirpe; la segunda parte de *Los Tellos de Meneses* retoma la unión de doña Elvira, hermana del Rey Alfonso III de León, con un noble montañés, unión que, tras ocho años de consolidada, aquí se presenta como el motivo de recelo en el monarca dada la diferencia social pero también debido a que él no ha

conseguido descendencia y la infanta sí, de manera que esta situación es la que llevará a los miembros de esta familia a tener que demostrar su virtud.

Por otra parte, continuando con la división de acuerdo a sus asuntos de este corpus de comedias, las tres obras subagrupadas temáticamente por recrear un caso de identidad real perdida presentan, llamativamente desde una primera aproximación, un rasgo sustancial en común: transcurren en la Corte del mismo reino, León. Además, se ambientan en reinados bien determinados cuyas vicisitudes operan como disparador para la acción. *Los Benavides* comienza con la disputa de los nobles por la educación del Rey Alfonso V (personaje histórico nacido en el año 994 y cuyo reinado perduró hasta su muerte, en 1028) tras la muerte de su padre, el Rey Bermudo II, disputa en la que interviene el viejo protagonista de la obra; y la acción dramática transcurre entre la Corte de León y los lugares de procedencia de dicho protagonista y su antagonista: Benavides y el camino hacia Vivar, respectivamente. En *Los Prados de León*, se recrea el origen de la familia Prado a través de una historia lineal, cuyo conflicto se inaugura con la voluntad del Rey Bermudo I (que históricamente reinó sólo dos años, desde 789 hasta 791) de abdicar su trono a favor del legítimo sucesor, Alfonso II (quien había sido depuesto por su tío Mauregato tras la muerte de su padre, Fruela I); los enfrentamientos por la línea sucesoria funcionan como marco para la develación de la identidad del labrador Nuño, perteneciente a esta estirpe. Esta obra presenta una serie de espacios leoneses que se alternan y reiteran: la sala en el real alcázar del reino, un campo y una fuente en las inmediaciones de una aldea, otro campo a vista de León, un olivar y el patio del alcázar. En *Los Tellos de Meneses*, por otro lado, los sucesos se ubican en el reinado de Ordoño I de Asturias (su gobierno real se extendió entre los años 850 y 866), y un avatar en su rol como monarca también funciona como disparador de la acción: la negativa y consecuente huida de su hija ante su deseo de que contraiga matrimonio con un rey moro. En esta obra, aparecen algunos espacios nuevos respecto de la anterior pero también transcurre en ciertos lugares que ya figuran en aquella: los personajes se presentan en distintas oportunidades en la habitación de la infanta en el real alcázar de León, en el exterior de la

casa de los Tellos, en las montañas de León, en la sala en el alcázar real, en diferentes puntos de un monte, en un campo inmediato a la casa de los Tellos y en la sala de esta casa.

Otro rasgo que pone en contacto a estos tres textos es el empleo de una onomástica tradicional española. Así, los nombres de los caracteres se reiteran, de modo que en todas ellas aparece un miembro del estado llano llamado Mendo (en las dos primeras es labrador y en la última, villano gracioso) así como personajes de estamentos diferentes con un mismo nombre (Inés, Sancho, Ordoño, Nuño). En cuanto a los personajes, resta notar que, como característica de los dramas de la identidad real perdida, en las tres comedias es la figura monárquica la que impone un orden final (aún el Rey niño de *Los Benavides*, puesto que es el que otorga en escudo de armas a la familia protagónica) y son labradores, villanos y nobles quienes intervienen en el conflicto, el cual, en relación con los rasgos tradicionales ya mencionados, da lugar a la aparición de cuadros costumbristas, que en un principio pueden aún identificarse con escenas pastoriles. El comienzo del último acto de *Los Benavides* está dado por la admiración de la belleza de la joven Elena por parte de cuatro segadores; la dama se recuesta a la vera de una fuente y entonces los villanos dedican una canción en su honor. La presentación de los labradores en *Los Prados de León* está dada por escenas que retratan el ambiente cotidiano del estado llano, como la reunión junto a una fuente y la preparación para realizar un baile, en un evidente clima de camaradería. Esto se corresponde en *Los Tellos de Meneses* con las escenas de la hacienda de los labradores, y aún en el exterior, donde los villanos cantan romances sobre los hechos que les suceden a los nobles, y donde todos concurren a cazar. En consonancia con estos cuadros, las tres comedias presentan el tópico de la alabanza de aldea y menosprecio de Corte<sup>46</sup>, donde el espacio del estado llano aparece como idílico frente a la corrupción del ámbito noble, signado por el materialismo y la conveniencia.

---

<sup>46</sup> Mucho se ha dirimido sobre este tópico en las obras de Lope, en particular en vinculación autobiográfica con el pretendido origen montañés de la familia materna del dramaturgo (PEDRAZA JIMÉNEZ 2009: 26). Sobre su alusión y uso teatral, sigue siendo fructífero el artículo de Elena Fontenla (1963).

Desde la primera de estas obras se manifiesta claramente la bonanza y pureza de la vida de labranza, defendida por Sancho frente a las burlas de don Payo acerca de su supuesta condición villana; frente a ello, el joven argumenta con un alegato en favor del labrador, en el que lo diferencia de la bajeza del villano y lo hace responsable de generar el sustento alimentario de los hombres de toda condición social. *Los Prados de León*, por su parte, presenta una insistencia por señalar a la Corte como un corrillo de rumores y, una vez allí, Nuño muestra su descontento por formar parte de ese ámbito. Es menospreciado por su imagen (sobre todo por doña Blanca); no obstante, muestra un entendimiento superior que no se condice con la rusticidad de la que es acusado. En consecuencia, sus parlamentos están dominados por un marcado sesgo de reflexión y lirismo, y siempre se muestra tributario de las propiedades y del entorno de la labranza, por lo que, al ser desterrado de la Corte, sigue despreciando las cuestiones materiales que la caracterizan y, más allá de todo, sigue amando a Nise, porque cree que la mudanza de estado no puede modificar el alma.

El abordaje de este tópico de alabanza de aldea y desprecio de Corte puede identificarse con la dicotomía conformada por padre e hijo homónimos de *Los Tellos de Meneses*; Ferrer explica desenvolvimiento de este par antitético de personajes del siguiente modo:

*“Tello huye del derroche y desconoce la lisonja (...). Para Tello el Viejo la Corte representa la novedad, en sus connotaciones más negativas, mientras la aldea representa la tradición, el trato sincero y leal.*

*En una época de crisis económica, el viejo Tello encarna los valores del ahorro y del trabajo en contacto con la tierra, sumándose de este modo Lope a cierta corriente fisiocrática, de reivindicación de la tierra y sus valores, que se extendió por algunos círculos intelectuales en la encrucijada del XVI al XVII (...). El anciano Tello aprecia la humildad de su sayal, sinónimo de quietud, de vida sana y virtud, frente a las modas elegantes, frente al lujo y la ostentación cortesana (...). [Él representa] un inmovilismo ancestral, un recelo ante cualquier cambio de estado, de escalafón social” (FERRER VALLS 2011: 58-59)*

Debido a este desarrollo de los personajes protagónicos, la investigadora concluye acerca de la labor del dramaturgo: *“la leyenda genealógica, hábilmente manipulada, le sirvió de base para legitimar los orígenes rurales y dignificar la imagen del labrador” (FERRER VALLS*

2011: 62). Al respecto, cabe destacar que ésta es la única obra genealógica que Menéndez Pelayo elogia, por estar cercana al drama rural, valorizado por la estética decimonónica, y por su esmerada construcción dramática (la acción se articula en dos partes -la segunda es *Valor, fortuna y verdad...*- sobre el esquema de la buena y adversa fortuna del protagonista); también se destacan la creación de los caracteres de Tello el viejo y Tello el mozo y la reconstrucción de la vida de una familia montañesa en los primeros siglos de la Reconquista.

En lo que atañe a estas cuestiones temáticas, en las tres comedias, los protagonistas deben padecer la envidia de sus pares, que aquí se configura como un tópico secundario a la acción que recorre todos los estamentos sociales. Don Payo, de *Los Benavides*, se muestra envidioso, en primer lugar, del Conde gallego sobre quien recae la responsabilidad de la crianza del Rey, y luego admira a la vez que observa con recelo la bravura de Sancho, característica que él claramente no posee. En *Los Prados de León*, el labrador Silverio encarna este tópico pero su envidia está centrada en el valor que privilegian los miembros del estado llano, pues lo que desea es el amor de Nise, quien ama a Nuño. Pero, además, tras dos revelaciones explícitas, los labradores Nuño y Nise descubren que en realidad son hermano y prima del rey respectivamente, por lo cual deben enfrentar los embustes de caballeros y damas envidiosos, aunque finalmente son habilitados a consolidar su pareja en la Corte. Así, Don Arias se enfada señalando que Nuño “ayer andaba al arado / hoy es de Alfonso privado / y camarero mayor”, y por ello, urde un plan junto a Tristán y pone en palabras la *traición*, amparándose en su consideración de que el Rey le quitó la honra a causa de Nuño. Por otra parte, en *Los Tellos de Meneses*, doña Elvira es blanco de la envidia cuando se hace pasar por la criada Juana; entonces debe padecer los celos de las labradoras dueñas de casa en las dos haciendas en las que sirve.

Las tres obras encasilladas como *dramas de identidad real perdida* comparten, además, la insistencia constante de los personajes por dejar en evidencia ciertos signos de pertenencia estamental. Dado que en ellas, como se ha mencionado, es recurrente el

tópico de alabanza de aldea y menosprecio de Corte, el origen rural de los protagonistas es expuesto como un baluarte con un gran peso propio. Don Mendo, el viejo labrador de *Los Benavides*, representa así el orgullo de ser labrador, y tanto él como su ignoto nieto se muestran valerosos a la vez que austeros, en abierto contraste con el perfil de don Payo, caracterizado por la cobardía y la ostentación material. Pero no por ello el ser noble es subestimado, sino todo lo contrario. Cuando el viejo Mendo se interioriza de que uno de los criados es en realidad su nieto, de inmediato se propone probar el valor del muchacho antes de requerirle que cumpla el deber de vengarlo frente a don Payo por la injuria recibida. Pero el joven, ya desde antes de que cualquier encomienda le sea requerida y dejando en evidencia su sangre noble, tras realizar una apología de la labranza ante aquel caballero y enterarse de la afrenta efectuada por éste a su supuesto amo, lo desafía utilizando su bastón como estandarte. Frente a ello y ostentando su espada, el caballero utiliza el reparo de su diferencia jerárquica para evitar la acometida, a lo que el labrador lo increpa con bravura para que proponga a un criado que lo enfrente. Por este accionar, don Payo manifiesta su admiración exclamando: *“Ese hombre tiene sangre de los godos”*. Así, el origen real de Sancho queda expuesto a través de la nobleza de su proceder, que se continúa cuando defiende con creces su inocencia frente a la falsa acusación elucubrada por su abuelo para comprobar su valía. Una y otra vez demuestra su valor innato al punto que su mera presencia resulta intimidatoria, y aún cuando establece un pequeño engaño para conquistar a Elena, por sobre ello hace primar su deseo de venganza. Asimismo, al presentarse caracterizado como segador en casa de don Payo, elabora un discurso dominado por un segundo sentido que aquél no llega a comprender, de modo que se imprime tácitamente una mayor complejidad y capacidad intelectual en el linaje monárquico.

Del mismo modo, en *Los Prados...*, el Rey Bermudo, a través de su discurso y del de sus vasallos, se configura como depositario de las mayores virtudes: justicia, nobleza, buen criterio, Fe cristiana. Sus súbditos efectúan una vanagloria sentida de la imagen real. Sin embargo, en abierto contraste con el ámbito cortesano, el espacio de la aldea es el que es

puesto en relevancia y valor, de manera que Nuño se proclama a sí mismo como un labrador feliz, orgulloso de su origen, en comunión con la naturaleza y cuya prioridad es el amor a Nise; ella también es consecuente con esta línea de pensamiento, y desdeña la materialidad de la Corte. Pero si todos los labradores se identifican, en su presentación ante otros personajes, por su correspondencia con las labores de la tierra, en el caso de Nuño se dejan entrever ciertas características que anticipan y lo identifican con su verdadero origen noble: en primer lugar, usa el honor en reiteradas oportunidades como un estandarte; luego, se preocupa por la opinión de los demás, domina la lectoescritura y a la hora de luchar con Silverio elige una espada, siendo que el otro labrador emplea un bastón porque considera que es lo que corresponde a su estamento. En suma, en el relato de su hallazgo siendo un niño, se destaca hasta rozar lo inverosímil que tomó la lanza de hierro del Rey Bermudo con su pequeña mano de recién nacido. Se manifiestan asimismo la osadía de Nuño y su aspecto gallardo, correspondientes con la belleza de Nise, rasgo que también indica su nobleza oculta.

*Los Tellos de Meneses* también plantea una insistencia en torno a la diferenciación estamental. Así, la acción se abre con doña Elvira huyendo en nombre de su honor, y pese a caracterizarse luego como criada, los demás miembros del estado llano reconocen en muchas oportunidades que es distinta de ellos, destacando su gracia y talle, su cortesía y su agrado, y más tarde su valor y su virtud. En su caracterización, asimismo, simula falta de entendimiento, porque ella misma manifiesta a uno de los criados que cree que ellos no emplean el pensamiento. Éstos, por su parte, se muestran preocupados por la materialidad (los atuendos, las joyas, el banquete); aunque son respetuosos de las jerarquías. En cuanto al protagonista masculino, Tello, pese a ser hijo de un labrador, en todo momento muestra rasgos que lo emparentan con la nobleza: proclama su genealogía dado que su madre fue hidalga y su familia descende de los godos de España; su padre le recrimina que gasta y no produce; desprecia los atuendos villanos y opta por las galas; anda a caballo. En contraposición, su padre rechaza todo aquello que representa la Corte puesto que defiende su identidad de labrador, aunque respeta absolutamente a los

personajes de la nobleza y se yergue como una figura elevada dentro de la jerarquía intraestamental (tiene criados y posesiones, lee y escribe, etc.). Basándose en este aspecto, Ferrer sostiene que esta obra no se trata de un instrumento de reivindicación de la labranza en pro de descalificar la perspectiva del joven Tello:

*“Lope presenta, por medio del debate entre el punto de vista que expresan padre e hijo, dos modos de entender la vida, sin deslegitimar ninguno. A pesar de la importancia que Tello el Viejo y su punto de vista moral tienen en la obra, no debemos caer en la tentación de confundir el punto de vista del viejo con el de Lope. Al fin y al cabo, lo que nos relata esta biología es un proceso de promoción social, en definitiva de mudanza, que queda finalmente sancionado. (...) El viejo Tello posee tierras y ganados, plata y oro en cofres y arcas, y cien hombres a sueldo, algo que permite a Lope justificar la aspiración del joven a mejorar estado mostrando su valor en la guerra y al servicio del rey, como hará en la segunda parte de la biología. No se trata de un matiz menor en relación con la construcción del personaje, pues la riqueza, combinada o no con el origen rural hidalgo, sirvió a Lope en los dramas de la honra villana para justificar también el proceso de promoción social del prototipo dramático del labrador digno” (Ferrer Valls 2011: 61).*

No obstante este punto de vista, es posible vislumbrar una marcada insistencia en esta obra hacia la defensa del carácter honorable del origen labriego, así como acerca de la presentación de las elucubraciones del ámbito cortesano con un sesgo marcadamente negativo. Más allá de este aspecto, es notable que las diferencias interestamentales son puestas sobre el tapete una y otra vez.

El cuarto subconjunto planteado por Ferrer, constituido por las piezas que denomina *dramas de la honra*, integra dos obras que se encabalgan entre los dos primeros períodos dramáticos y otra producida promediando el segundo. Las tres comparten el poseer una protagonista femenina que debe defenderse de una posible deshonra y representan el mayor mérito moral y social atribuido a la mujer, la castidad. *La corona merecida* (la más temprana de las tres) y *La Paloma de Toledo* (la más tardía) además tienen en común que la dama, en la lucha por su honra, debe lidiar contra una figura monárquica; *La desdichada Estefanía*, por el contrario, plantea un caso de falsas acusaciones y muerte injusta pese a la marcada inocencia de la protagonista. En todo este conjunto hay figuras que secundan a los potenciales detractores del honor, la dama se

encuentra por momentos absolutamente sola en su lid y el contexto histórico es referido tangencialmente y no incide en modo alguno en la trama central referida al conflicto femenino. De esta manera, es evidente que este subgrupo difiere radicalmente de las obras antes referidas. Algo similar sucede con aquellas piezas nucleadas en el subgrupo que vincula genealogía con comicidad. En principio, se ubican de modo casi idéntico que las tres comedias anteriormente mencionadas en el modelo dramático en evolución del dramaturgo (y son un corpus de igual número), de manera que las dos primeras se posicionan en la frontera entre los períodos Lope pre-Lope y Lope post-Lope y la última se ubica en medio de esta segunda etapa. Estas tres piezas (*La piedad ejecutada o Quiñones y Benaventes*, *Los Porceles de Murcia* y *Los Ponces de Barcelona*) tienen en común el hecho de recrear asuntos privados sin ninguna implicación de carácter histórico-político ya que la acción se centra en los problemas y aventuras en torno a los amores contrariados de jóvenes parejas. Esta ausencia de peso dramático en la información contextual habilita un mayor grado de fabulación; los amantes se muestran prestos a sortear dificultades que la sociedad les impone y, por momentos, su pugna acerca a estas piezas a las comedias de capa y espada.

El recorrido anterior ha permitido visualizar las líneas de contacto entre las piezas del corpus trabajado a través de su división en subgrupos temáticos. Sin embargo, algunos de sus rasgos sufren considerables modificaciones conforme avanza la evolución del modelo dramático lopesco, y otros aspectos pueden ser cuestionados en su operatividad de aparente distinción privativa de uno u otro subconjunto. Es por ello que se plantea la necesidad de especificar esta serie de divergencias progresivas entre los elementos de un subgrupo tanto como de las líneas de contaminación entre varios subconjuntos con el fin de dilucidar la funcionalidad de una nueva categorización que supere estas problemáticas.

### **3. b. La diversidad se hace camino: variaciones conforme evoluciona el modelo dramático**

Conforme progresa el modelo dramático lopesco, las doce obras caratuladas por Teresa Ferrer como *dramas de hazañas militares* presentan ciertas modificaciones en sus rasgos constructivos que demuestran que estos textos son susceptibles a los cambios que la producción del dramaturgo ofrece globalmente en su avance. Los aspectos que evidencian pautas de modificación progresiva, en el caso de este subgrupo del corpus, pueden ser agrupados en tres ejes: la construcción de los personajes, los aspectos argumentales y las cuestiones semióticas. Dentro del primer eje planteado, un factor de análisis lo constituye, con relación al abordaje del panegírico, la cuestión de cómo se crea la imagen a reivindicar. Esta construcción de la figura reivindicada resulta también extensiva al modo en que se elaboran las imágenes regias o las referencias a las mismas en aquellas comedias en las que este tipo de personajes tienen participación. En lo que respecta a la construcción de la figura del protagonista, es notable que en las obras del período inicial este personaje aparezca signado por el virtuosismo y por una adulación hiperbólica efectuada tanto por sus pares como por sus enemigos. En una comedia temprana, como lo es el *Arauco domado*, encontramos una construcción del aparato reivindicativo que se hace por demás explícita desde un comienzo. En esta obra la representación social (uno de cuyos ejes es la construcción del *otro*) incorpora elementos del encuentro con el Nuevo Mundo en función del imaginario de conquistador, lo cual da lugar a ciertos desatinos tanto históricos como culturales -tal como se analizará más adelante-, que no resultan fortuitos sino subsidiarios al propósito de ensalzar la imagen de Don Hurtado de Mendoza (Martínez Hernández afirma que aquí hay un “*empeño por mitificar la imagen del conquistador*” -2010: 49-). Su figura, así como la de su antagonista Caupolicán, se encuentra caracterizada con particular detallismo, desde diversos ejes: reflexiones de los demás personajes, su propio discurso, el accionar que lleva a cabo. Pero

dentro de la alteridad<sup>47</sup> que constituyen uno respecto del otro, múltiples son los puntos de contacto que los ligan, al extremo de constituirse, en ciertas instancias, como imágenes especulares.

La figura de don Hurtado de Mendoza es, desde una primera lectura, eje central de la obra de Lope, y su propósito reivindicativo resulta evidente ya desde los paratextos de la tragicomedia. En el título, el agente de la acción de domar al Arauco (concretado en palabras desde un comienzo) es el propio caballero, antecedido por el calificativo *excelentísimo*. En la dedicatoria, construye su figura bajo la impronta de la fama y bajo el rótulo de *domador*. Sin embargo, en el desarrollo de la obra es donde esta reivindicación tomará una inusual grandilocuencia, tanto a través de la acción como del discurso del resto de los personajes.

La primera escena, semióticamente significativa, está constituida por el diálogo entre el soldado Rebolledo y el aborígen yanacona Típalco. Este intercambio donde prima la armonía se sustenta en el arribo de don Hurtado de Mendoza, cuya capacidad de autoridad es cuestionada por el nativo al tratarse de *“un mancebo tan tierno”*. Su planteo es el disparador para que el español ensalce la figura de su Capitán, mediante una anticipación (*“El César ha de ser de aquesta hazaña”*) y una serie de comparaciones con personajes y elementos propios y relevantes de la cultura occidental: César, Alejandro, *la excelsa llama*, Júpiter y Febo, los nueve de la fama. Además destaca que ya posee renombre (alude a *“lo que ha hecho en la Serena”*) y nuevamente su imagen, reforzando la dedicatoria inicial del poeta, se equipara con la de un *“domador”*, ahora en oposición a la *“gente bárbara”* aborígen.

Ésta es la primera de una serie de referencias a don García Hurtado de Mendoza en las que el resto de los personajes, de su raza o la oponente, destacan una y otra vez su virtuosismo. Y si bien mayoritariamente lo hacen sus soldados, el araucano Galvarino también alude a la grandeza de su nombre (Acto III), y el propio Caupolicán reconoce: *“él*

---

<sup>47</sup> Para una caracterización en profundidad de la imagen del *otro* en esta obra, véase MATA INDURÁIN 2012.

*dice a pacificarnos, / y aunque es verdad que lo ha hecho / con piedad e ingenio tanto / yo no sé determinarme / si a su valor nos rindamos” (Acto II).*

Rebolledo, ya en el último acto, pone en relevancia el linaje de don García Hurtado de Mendoza; menciona las veintitrés generaciones de su procedencia y su origen en Vizcaya y Zurúa, y hace hincapié de esta manera tanto en su limpieza de sangre como en la nobleza de la misma. En este punto las referencias al Capitán español en voz de sus coterráneos se tornan una adulación casi constante; sin embargo, el accionar del protagonista sólo en ocasiones corrobora las virtudes que le son adjudicadas.

La primera medida de don García Hurtado de Mendoza es extirpar el origen de la falta de autoridad en el Arauco, por lo que envía presos a sus antecesores Aguirre y Villagrán hacia España. Su determinación se torna didáctica y hasta salomónica, dado que hace que viajen juntos en un barco quienes rivalizaron *“por ambición del poder”*. Además se muestra cauteloso puesto que si bien Filipe le asegura que lo respetan y admiran y lo equipara con Alejandro, él desconfía, pero garantiza -con una primera impronta de grandilocuencia- que procede ante el Cielo, su Rey y *“todo el mundo”*. En efecto, los nombres de sus reyes serán los que proclame al acometer y al encontrarse herido, y al nuevo Rey Felipe es a quien dedica sus victorias al cierre de la obra, tras hacer un *racconto* de ellas.

De la misma manera, en reiteradas oportunidades se ocupa de verbalizar cuáles son sus nobles objetivos en el Arauco; la primera vez que los menciona lo hace como un asunto estrictamente personal: *“Chile, yo vuelvo a conquistar tu tierra”* (Acto I). Rebollo refuerza esta idea, también referida por el cacique araucano en el fragmento arriba transcrito, al mencionar que su Capitán no fue a América con ansias de oro sino con un propósito pacificador: *“que viene a pacificar / su bárbara rebeldía”* (Acto I). En el último acto el propio don García Hurtado de Mendoza rememora hazañas pasadas y así se autoconstruye como un estratega temerario y profético, puesto que en función del accionar de los aborígenes deduce cuál es el momento adecuado para el ataque. Pero a la impecabilidad de su valoración a través de la mirada ajena, se suma la fría crudeza de su

conducta, intensificada por un proceder en el que jamás se trasluce un solo dejo de vacilación. Al menos dos ocasiones puntuales ameritan ser mencionadas al respecto: en primer lugar, sobre el cierre del Acto I, el capitán español descubre que Rebolledo dormía cuando le correspondía velar, y luego de instarlo a despertar y no lograrlo, lo acuchilla sin piedad. Sólo perdona su vida a instancias de *Filipe*, dado que la ira lo domina y parece no poder escapar a la crueldad. Tal vez este comportamiento podría considerarse como una faceta más de su espíritu de liderazgo, pero la reiteración del mismo lo carga de otra connotación, y deja lugar a una conducta contradictoria. En una misma escena al inicio del Acto III, don García Hurtado de Mendoza aparece preocupado por preservar la honra de la araucana Gualeva, que se encontraba en su campamento, por lo que la envía de regreso a su asentamiento. Sin embargo, en una oposición de valores encontrados, minutos antes había mandado a cortar las manos de Galvarino como castigo por la muerte de Juan Guillén. La suma crueldad, nuevamente, aparece como principal característica del capitán, dado que parece buscar ostensiblemente el máximo sufrimiento del aborigen a la vez que ser testigo presencial del mismo. Por lo tanto, la imagen de Don García Hurtado de Mendoza es casi mitificada en las palabras de los personajes, pero también está signado en la acción por una despiadada rigurosidad que aquí forma parte de su perfil de líder.

Mediante diferentes estrategias, en otras obras del primer período también se genera una imagen del protagonista determinada por la virtud y aún la impecabilidad. En *Los Chaves de Villalba*, se da lugar a la construcción de la imagen del buen caballero a través del radical contraste con la figura de su antagonista, quien representa la antítesis de todas las virtudes del héroe medieval de caballería<sup>48</sup>: don Juan se muestra desleal al

---

<sup>48</sup> Carrasco Martínez aborda esta pretendida analogía de la nobleza con las figuras heroicas, y explica que *“Las ideas sobre la nobleza cultivadas durante el Renacimiento y las fuentes de inspiración de este cuerpo ideológico mantuvieron su vigencia en toda Europa, pues tanto lo caballeresco como el ideal cristiano siguieron siendo agentes activos en la filosofía ambiente; sin embargo, fue la cultura clásica, que no había dejado de influir intensamente, la referencia cultural de mayor auge desde fines del XVI. [...] El renovado catálogo de la cultura antigua prestaba recursos ideológicos a la defensa y a la consolidación de la posición de primacía social y política nobiliaria. En este sentido, el concepto de héroe clásico y el territorio de la acción y de la virtud heroicas fueron propicios para las expectativas de la representación nobiliaria [...] Recordemos, además, lo que había dicho Covarrubias en su diccionario, refiriéndose a los héroes mitológicos: «No embargante fuesen mortales, eran sus hazañas tan grandiosas que parecían tener en sí alguna divinidad». Si los héroes clásicos tenían un toque divino que*

traicionar la amistad de Chaves por una mujer (equiparándose a los enemigos franceses cuando traicionan la tregua<sup>49</sup>) y además, en el segundo acto, resulta manipulador y emplea pretextos una y otra vez. Sin embargo, este personaje que encarnaba rasgos negativos se muestra arrepentido sobre el cierre de la comedia, lo cual neutraliza parcialmente su falta de virtuosismo (al ser español, evidentemente su imagen no podía resultar absolutamente adversa, al menos en estas obras iniciales): don Juan solicita el perdón de Chaves, y este hecho asimismo da lugar a la posibilidad de exhibir la generosidad y piedad del protagonista una vez más, puesto que entonces aplaca la furia que siente en un comienzo y sana sus heridas además de aconsejarlo amistosamente (luego refiere que fue toda una lucha interna la que llevó a cabo); ante ello, Arias y Mendoza valorizan su temple y humanidad. Este contraste entre personajes a través de los rasgos de heroicidad tiene asidero también entre las figuras de García Paredes (irascible, combativo) y el Gran Capitán (cauto, prudente y ejemplar: en el segundo acto se expone su generosidad extrema al mostrarse dispuesto a contraer deudas para comprar ropas a sus soldados, en una muestra hiperbólica de bondad y de entrega que provoca exclamaciones de admiración en sus hombres, también suscitadas por los relatos de combate en los que es por demás feroz y valeroso).

La construcción de la imagen virtuosa del héroe a través de los contrastes con otros personajes también tiene lugar en otra obra del período inicial: *La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*. Allí, ambos protagonistas se constituyen como una contracara complementaria y por momentos contrastante uno respecto del otro. Si en un principio tanto Diego García de Paredes como Juan de Urbina, siendo personajes jóvenes que cometen fechorías, se comportan como rufianes, con el progreso de la acción sus similitudes comienzan a disiparse. Paredes encarna la ira y la agresión (por

---

*se manifestaba en su conducta, los nobles, virtuosos y esforzados por naturaleza, podían asimilarse a ellos en términos de héroes -cristianos, en este caso-". (2003: 178-179).*

<sup>49</sup> Lafitte-Houssat, al estudiar las costumbres que la Iglesia introdujo poco a poco en la Caballería, define lo que se consideraba desde la Edad Media como "la tregua de Dios", es decir, las ocasiones en las que estaba prohibido el combate: "durante el Adviento, la Cuaresma, el mes de mayo, las cuatro temporadas, los días de fiesta..." (1963: 15). Esto implica que aquellos que infringían estas prácticas eran considerados herejes, lo cual refuerza el carácter negativo del enemigo en esta comedia.

ejemplo, mata a soldados italianos desafiantes de su misma guardia), es estructurado y egoísta (le advierte a Clarinda que su amor no será el habitual -“*mi manera de querer, / (...) ha de ser de esta manera, / porque de otra no ha de ser*”- indicando luego que la dama deberá comportarse con total sumisión hacia sus deseos), y además no sólo representa el furor en la batalla, sino que es ofensivo (sus gritos son insultantes y no sólo no se retracta sino que, orgulloso, asesina a múltiples personajes). En un extremo opuesto de caracterización y conducta, Urbina se comporta de modo más discreto y honorable. Si el primer acto de la obra se focaliza en Paredes, en el segundo se produce un equilibrio de la acción y el foco está puesto mayormente en la figura de Urbina, construida en principio con rasgos similares a los de aquel: está signado por la preocupación por su honor y es agresivo (mata a un coronel tras disputarse la posibilidad de darle un informe de guerra al marqués de Pescara, justificándose ambos con su mayor honra), es fiel a los valores ligados a su patria quizá en extremo (asesina a un emisario que le comunica el deseo de los franceses de unirse a su bando) y, sobre todo, es un personaje brutal (sirva como muestra el asesinato de la mujer que le indica que su esposa le es infiel, y la posterior muerte de ésta y su presunto amante). Finalmente, en el tercer acto se expone abiertamente el gran contraste entre los protagonistas: durante el desafío por las armas del marqués, Paredes y Urbina proclaman ante las autoridades sus méritos equitativos como candidatos al legado, pero el primero hace mayor hincapié en su osadía y el segundo, en su inteligencia. Evidentemente, ninguno de los dos protagonistas resulta de un virtuosismo impecable; no obstante, la figura de Urbina sí es puesta en valor de modo casi-hiperbólico por sus pares: es muy admirado por sus compañeros, al punto que se muestran dispuestos a amotinarse cuando el Marqués de Pescara se halla dubitativo acerca de apresarlo por uno de los asesinatos cometidos.

Esta configuración del héroe a partir de la antítesis con otro personaje se reiterará en otras obras del período siguiente, como *El valiente Céspedes*. Allí se remite al tópico del héroe envidiado, deductivo y sagaz (concluye que han intentado matarlo aun cuando el criado Mendo lo disimula con ingenio), signado por la osadía. Pero, en este caso, el

protagonista siente la necesidad de demostrar dicho valor: basta recordar el hecho de que, en el segundo acto, Céspedes, para exponer su valentía, publica un cartel de desafío en el que reta a todo caballero que se atreva a hacerle frente. Así, a diferencia de los protagonistas de obras anteriores, necesita ostensiblemente exhibir su valía ante los demás para así reconfirmarse en su lugar heroico, para lo cual “inventa” un desafío (y además no participa en una hazaña militar clara). Ésta es la primera pauta de diferenciación de la construcción de los personajes protagónicos iniciales con los del segundo período, donde la idealización comienza a diluirse. Pese a ello, al igual que los protagonistas previos, encuentra su contracara en otro personaje: se trata de Don Diego, quien presenta rasgos de cobardía; por ejemplo, en el segundo acto, doña María se declara engañada puesto que aquél la cortejó estando disfrazado y luego intentó abandonarla en tierras extrañas por temor a Céspedes; asimismo, trata de asesinar a su contrincante pero no por sus propias manos sino por otro y a distancia: su plan consiste en que Mendo asesine a Céspedes con un pistolete. En el tercer acto, además de cobarde, es quejoso y busca excusas, protestando por su mala fortuna, que lo ha hecho perder, según su perspectiva, a doña María; luego lamenta nuevamente su mala suerte, dado que no considera el poder vengarse del hombre que le ha salvado la vida.

La construcción de la figura del protagonista determinado por rasgos que lo posicionan en un lugar equiparable al de un héroe épico y aún sacro se reitera en el período Lope pre-Lope. Tal es el caso de *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza*, cuya acción se inaugura con el tópico de la falta de reconocimiento del héroe (abordado en su diálogo con el criado). Pero él no se victimiza, sino que cree firmemente en el merecimiento, a la vez que es virtuoso pero no adulador ni presumido, de modo que resulta ser el preferido para casarse con la hija del Rey y así ganar privanza. Su supremacía queda expuesta asimismo desde la proxemia escénica (que se abordará en profundidad más adelante), puesto que en la escena en la que tanto Lope de Ayala como Martín se arrodillan ante el Rey, no lo hace así Luis de Almanza, quien no presume de valentía ni quiere competir con los otros caballeros, a quienes elogia, pero resulta el favorito del

Señor de Benavente por su honradez y por su nobleza. Del mismo modo, en la instancia en la que el portero real le comunica que le está prohibida la entrada y la evita poniéndole una mano sobre el pecho, don Luis se la quiebra manifestando, no desobediencia al monarca, sino malestar por el atrevimiento del villano al tocarlo. En la construcción de esta imagen heroica también se recurre al tópico del cumplimiento de una prueba de valentía para que el caballero exponga su servicio al monarca, así como al tópico de la alianza de sus oponentes en su contra en la proeza (al igual que ocurre en los denominados *dramas de la privanza*). Al progresar la acción, en el segundo acto el protagonista ya tiene fama (el rey moro Aliatar, durante el cerco de Alcañices, confiesa su temor hacia un vasallo del Rey Alfonso, Luis de Almanza, debido a sus hazañas y a su osadía en el campo de batalla), pero pese a esta gran repercusión de su proceder se sigue mostrando humilde y honesto (cumple con su palabra y libera al rey moro que le hace entrega del retrato de la dama que ha perdido, demostrando su nobleza, al tiempo que no es vengativo y resuelve no exponer la mentira de sus rivales). Las últimas dos características que evidencian su imagen hiperbólica son su respeto absoluto hacia la autoridad, al entregarse aun cuando es falsamente acusado, y su triunfo final como un héroe, en una idealización extrema de su rol, al punto que su actitud ejemplar lleva a la conversión del enemigo, exponiendo el peso de la Fe nuevamente en este contexto.

Sin embargo y como ya se ha delineado, esta construcción hiperbólica de la imagen del protagonista no constituye una constante en los denominados *dramas de hazañas militares*. La misma tiene cierta continuidad en el período Lope-Lope, aunque paulatinamente se va modificando. *Los Ramírez de Arellano* presenta a un protagonista nuevamente heroico y signado por los tópicos habituales. El tema de la envidia que genera el personaje principal en los demás nobles resulta tan recurrente que ya es considerado como baluarte del virtuoso (Juan Ramírez anuncia que es "*hombre desdichado / el que envidia no merece*"). Una vez muerto Don Sancho, el caballero envidioso, en el segundo acto surge nuevamente este tópico en otro reino: lo envidian tres caballeros aragoneses que responden a un estereotipo (son cobardes y mentirosos) contrastante con el

protagonista, quien también está definido por el tópico de la fama (primero combate a los moros exitosamente y luego es solicitado por diversos reyes; más tarde dos moros huyen sólo al saber su nombre). Además es obediente respecto de la figura real pese a que las órdenes regias no se condigan con sus deseos, asimismo es fiero al arremeter contra el envidioso y matarlo sin vacilar. Tiene integridad (el caballero navarro no delata el intento de asesinato de los aragoneses) y su actitud tiene tal incidencia que genera un cambio positivo en quienes deseaban traicionarlo. Finalmente, en el tercer acto, tiene un rol crucial en el intento de paz en Castilla (es el encargado de velar por la seguridad real y evitar traiciones) y, al mismo tiempo, acaba consolidándose como un héroe sin ambición material (no solicita nada a Enrique pese a que éste le ofrece lo que sea). Esta caracterización del protagonista como un héroe de un virtuosismo impecable ya no es tan radical en obras posteriores, como *Don Juan de Castro*, *El caballero del Sacramento* o *El primer Fajardo*.

En la primera de ellas, si bien se inaugura con don Juan actuando de modo directo y simple conforme a sus convicciones de salvaguardar su honor y fama, luego poco a poco va demostrando una psicología más compleja que el resto de los personajes. En la primera escena, don Juan rechaza a su madrastra por el peligro de deshonor: se niega a ella acusándola de enfermedad y proclamando su honor. Pero más tarde demuestra de modo paulatino conductas y pensamientos más enreverados y aún que denotan cierta perturbación. Por ejemplo, en la primera parte, se muestra dubitativo y aún complicado debatiéndose la posibilidad de querer a Rosela o no aunque finalmente dice cedérsela a Rugero; tras la confesión, don Juan finge falta de entendimiento y teme por lo que sabe la Princesa acerca de él. Si bien exhibe su ambición y su bravura, resulta tímido a la hora de tener que acercarse en palacio a la dama, en contraste con la ponderación de sus valores que efectúa de modo constante y hasta excesivo. En ambas partes de la comedia se genera una construcción de la imagen de don Juan equiparable a un héroe, aunque a medida que avanza la acción esta se distorsiona. En principio la princesa lo idealiza y también lo hace Rugero (que opera como su contraparte); los rasgos que lo determinan

son la elocuencia, la fidelidad, la religiosidad (de modo constante promueve una conducta cristiana), la fortaleza, la solidaridad, la gallardía. Valoriza la armonía como si se tratara de un héroe histórico y/o mítico, incomparable igual que en la épica, y hace lo propio respecto de la palabra dada. Posee una fama que trasciende las nacionalidades (Francelisa se enamora de él por su fama, obnubilada por su imagen; y él proclama su nombre y su reputación), demuestra una valentía extrema (es un héroe solitario al posicionarse solo contra todos, lamentándose de estar cautivo en el ataque y luchando solamente con piedras), es comparado reiteradamente con el sol, y se cae nuevamente en el tópico de que genera envidia en otros nobles. Contrasta con Rugero, que es menos feroz pero más piadoso, puesto que don Juan representa en un comienzo templanza del héroe aunque luego estalla. Es impecable hasta que, tras el naufragio y el compromiso con Tibaldo agónico, anuncia en el cierre del Acto I el comienzo de sus aventuras: es entonces cuando se abre la perspectiva a ciertos rasgos negativos. La primera vez que se turba es por el amor a primera vista que despierta Clarinda y luego se torna ansioso por este sentimiento; proclama su grandeza pero es engreído, y manifiesta el deseo de tener una mujer de igual posición. No obstante, muestra arrepentimiento, reconoce sus errores y hasta entra en crisis debido a sus penas; más tarde quiere darse muerte y hace un mea culpa, transformándose en un héroe humanizado, que proclama amor al enemigo y perdón.

*El caballero del Sacramento* presenta a un protagonista heroico pero que evidencia ciertas debilidades, quien no parece tener la capacidad suficiente para abocarse a su Fe y sostener un vínculo amoroso a la vez, al tiempo que sus emociones no son las de los héroes icónicos<sup>50</sup>. Apenas comenzada la obra, confiesa a su compañero que debido al temor de ser rechazado no declaró su amor a doña Gracia previamente al compromiso de ella con el Rey de Sicilia, lo cual pone de manifiesto, además de un carácter con rasgos de

---

<sup>50</sup> Contrasta de este modo con la construcción de la imagen de su amada, signada por una mayor versatilidad y pluralidad en la capacidad de su accionar. Al respecto, Dixon sostiene que *“el personaje de Gracia, de concepción muy neoplatónica, constituye no solamente un lucido papel femenino, sino el eje central de toda la obra, de su trama y de su temática. Los múltiples juegos de palabra a que se presta el nombre no son del todo triviales. (...) una mujer apasionada, despechada, vengativa y violenta. Pero en su desdicha se muestra también «gran reina»-virtuosa, fuerte, y (por fin) devota-”* (DIXON 1982: 401).

expresa cobardía -al menos en lo que atañe a vínculos amorosos-, el afianzamiento de sus sentimientos, o tan sólo de su deseo, solamente por la posibilidad fehaciente de que otro hombre posea a su dama. Su vulnerabilidad queda expuesta además por el hecho de que relata que se ha desvelado ante la llegada del futuro marido de doña Gracia y, posteriormente, considera su propia muerte ante la pena que le genera dicha boda, consideración de la cual lo distrae su criado que le genera irritación, quizás por envidia, al mostrarse admirado por la llegada de las naves de su contrincante. Se trata de un protagonista heroico en lo que respecta a cuestiones religiosas y batallas pero no consigue equiparar dicha capacidad en su vínculo amoroso, de manera que, al priorizar su Fe, se arrepiente del plan de secuestro de la dama y ella pasa a creer que es un cobarde. Ante ello, no lo mueven sus sentimientos amorosos sino la necesidad de limpiar su buen nombre, y por eso la sigue hasta Sicilia; el deseo de gloria es también el que lo conduce a inscribirse en las justas de Palermo (so pretexto de acercarse a Gracia) y por el cual se dispone a batallar en Perpiñán. También se muestra débil ante palabras persuasivas, puesto que rechaza en primera instancia la posibilidad de heredar el condado que le pertenece a la dama y a su nuevo marido, pero luego acepta lo contrario. No obstante, Don Luis es absolutamente tenaz en su Fe, nunca pierde la corrección y manifiesta constantemente su dignidad noble, aun para con su amada: se dispone a vengarla cuando cree que la han dejado morir en el mar.

*El primer Fajardo* también presenta a un protagonista con ciertas dualidades. Posee rasgos positivos dado que, como se ha referido, es valiente, generoso y solidario, pero termina el primer acto sumido en la pobreza porque ha derrochado su dinero y hasta ha llegado a apostar lo que no tiene. En el segundo acto se muestra nuevamente presto a poner en juego sus bienes y exhibe un carácter irascible y soberbio, pero luego hace gala de su amistad e índole solidaria cuando compra la libertad de algunos soldados y, como ya se ha expuesto, se constituye como un estratega osado y decidido y también responde a los tópicos del caballero traicionado y de aquel cuyos méritos no son reconocidos. Así, no obstante los mencionados rasgos negativos, el protagonista concentra las características

que identifican al héroe y, en el cierre, tiene lugar su reconocimiento final, donde el monarca cristiano premia los méritos de Fajardo, a quien otorga mercedes y la mano de la hija de don Gonzalo de Saavedra, y hace lo propio con los moros aliados. En un desenlace por completo positivo, se da lugar a la paz con el enemigo y se pone nuevamente en valor la Fe religiosa a través del bautismo del lacayo moro.

Ya en el último período lopesco, la construcción de la imagen a reivindicar alcanza un mayor nivel de definición en estos *dramas de hazañas militares*. El protagonista de la única obra correspondiente a la etapa Lope post-Lope, *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba*, es un héroe perteneciente a un linaje de la nobleza más encumbrada que parte de una posición ya elevada y, hazañas mediante, corrobora su posición triunfal. En esta obra, además, los vehículos cómicos se aíslan del héroe principal a la vez que, también secundariamente, se retratan ambientes particulares; y el protagonista reivindicado es virtuoso pero no por ello se cae en la adulación hiperbólica del primer período. Don Gonzalo es precedido por su fama y por sus proezas previas y, en lo que respecta a sus enemigos en esta comedia, ya ha vencido sus tropas en dos oportunidades. Aparece en escena discutiendo el plan bélico con sus compañeros y decide, persuadido por ellos, batallar pese a la inferioridad de condiciones, de manera que no se configura como un héroe soberbio ni mesiánico, más allá de sus éxitos en combate. De la misma manera, recibe con llaneza a todos los caballeros que convoca, y disfruta la simpleza de las chanzas con que se presenta Bernabé. Tiene menor participación escénica que los protagonistas de obras previas, de modo que su presencia no es destacada por la sobreabundancia ni por el exceso; sus acciones son puntuales (en el segundo acto, por ejemplo, sólo aparece para rememorar los triunfos pasados y luego determinar que es el momento de acometer a sus enemigos) y, pese a su posición de superioridad, tras la victoria aparece apenado por la muerte de Francisco de Ibarra y se muestra humilde al ser premiado por la infanta.

Dentro del primer eje de abordaje de rasgos que se muestran susceptibles a ciertas modificaciones conforme progresa el modelo en evolución de Lope, aparece otra variable

asociada a la anterior que también evidencia ciertas pautas de cambio: se trata de la construcción de la figura real, que pierde paulatinamente la elevación hiperbólica presente en las obras iniciales. En *La varona castellana*, por ejemplo, los personajes regios aparecen en un marco de idealización. El futuro rey es presentado a través de una imagen bucólica, en la escena en la que el príncipe castellano caza exiliado en Galicia y, al tiempo que persigue un jabalí hasta un río, reflexiona sobre su situación y condición. Los reyes moros también aparecen mediante una escena pintoresca en el segundo acto, y en el tercer acto la hipérbole de las figuras reales se da al concertar las paces entre ambos reyes, momento en el que se justifica el divorcio de doña Urraca y el rey Alfonso y la fidelidad de los castellanos a través de su linaje real, a la vez que el aragonés es liberado tras la devolución de las villas y el compromiso de guardar la paz. En *Los Chaves de Villalba*, la elevación de la monarquía se expone particularmente en la escena en la que Chaves, tras leer el cartel de desafío de Aspramonte, manifiesta su anhelo de hacerle frente, en un parlamento que incluye un soneto de clara alabanza a Fernando el Católico, con el que culmina el segundo acto.

En las comedias del período Lope pre-Lope, la construcción hiperbólica de la figura real es consecuente con la elaboración de igual índole de la imagen y proceder del protagonista (construcciones que además se retroalimentan mutuamente), tal como se observa en *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza*. En esta obra, la elevación del monarca es extensiva a la del héroe, lo cual se visualiza claramente en escenas como en la que don Luis se muestra respetuoso en todo momento de la autoridad real, aun cuando el rey moro Aliatar, tras ser vencido y capturado por él, quiere hacerle entrega de sus armas pero Don Luis le solicita que las deponga ante su señor, el Rey Alfonso. Además, en esta comedia se expone la impecabilidad del rey al ser un personaje no sólo de autoridad simbólica sino de concreción fáctica, dado que es sumamente perceptivo y opera por sí mismo con un accionar consecuente con aquel rasgo (por ejemplo, percibe el temor de los caballeros oponentes de don Luis y por ello sospecha que lo han injuriado sin fundamentos, de modo que decide perseguirlos junto al Señor de Benavente). Esta

característica del monarca que lleva sus pensamientos a la acción también se hace presente en otra obra del corpus pocos años posterior, *Los Ramírez de Arellano*, donde el rey Carlos se lanza contra sus enemigos para morir con honor. Sin embargo, más tarde el protagonista proporciona una mirada crítica en la que observa que "*los Reyes suelen ser / fáciles de persuadir, / difíciles de servir / y airados en el poder*". Esta es una de las pautas determinantes de la paulatina matización de la idealización regia, que en esta comedia se da, además, a través del contraste con el protagonista: si los reyes resuelven el conflicto político mediante una orden de asesinato, por el contrario, Juan Ramírez respeta la palabra dada y no traiciona, oponiéndose por primera vez al mandato real. Dichas pautas de pérdida progresiva de la hiperbolización de las figuras monárquicas son propias de la etapa Lope-Lope, tal como ocurre en *Don Juan de Castro*. En ambas partes de esta comedia, el Rey de Irlanda (claramente por ser enemigo además de monarca) no es impecable: en el segundo acto, su hermana y Rugero notan su soberbia, y además es necio al irse a combate. Contrasta nuevamente con los protagonistas, que se configuran como héroes piadosos cuando, por ejemplo, Rugero y Don Juan ponen freno al saqueo y a la destrucción de una ciudad por parte de los vencedores. Además, Alejandro nota la negligencia del Rey de Irlanda (al igual que su hermana); Don Juan acusa a este monarca de proceder inapropiadamente como noble, quien luego lo menosprecia y hace lo propio con el Rey de Inglaterra a la vez que lo cuestiona, a pesar de tener él mismo una conducta cobarde. También desvaloriza a su hermana, aunque es osada, por el solo hecho de ser mujer, y resulta muy envidioso. Contrasta así también con el Rey Eduardo, que se establece como un rey justo: es voz de la razón, se muestra previsor, imparte justicia, su parecer se basa en los hechos, proclama valores, sigue los consejos racionales de sus vasallos, es capaz de perdonar, es piadoso. Pero el Rey de Inglaterra tampoco está idealizado, aunque sus rasgos negativos finalmente se atenúan: como autoridad suprema, en el tercer acto arrebató los niños a don Juan y a su propia hija, pero luego tiene capacidad de recapacitar y es reflexivo (aunque lo hace movido básicamente por el peligro que representa la liberación del Rey de Irlanda, por lo que perdona a Don Juan). Y así como

se humaniza la imagen del héroe, también ello se traslada a los monarcas: al comenzar el último acto, el padre de don Juan también demuestra un mayor grado de sensibilización, al despreciar las joyas y sólo querer a su hijo.

Esta modificación en la caracterización y proceder de las figura monárquicas también se observa en las obras de más avanzado el período Lope-Lope, como *El caballero del Sacramento* o *El primer Fajardo*. En la primera de ellas, el Rey de Sicilia intenta matar a don Luis y repudia a su esposa; no obstante, luego reconoce su error y, ante el hecho aparente de la muerte de Doña Gracia, lo acata como voluntad divina y acepta a modo de castigo el convivir, como refiere Dixon (1982: 401) con la '*fiera arpía*' que es su nueva mujer. En *El primer Fajardo*, por otro lado, el rey moro asesina por celos, posee conductas despóticas y acusa falsamente de traición a Abindarráez, oponiéndose así al rey cristiano. Sin embargo, éste también se muestra desconsiderado con el protagonista, pero se justifica en la mala información proporcionada por envidiosos y en el anhelo de una hazaña propia del héroe (basándose en la perspectiva de que el mérito es superior a la sangre<sup>51</sup>); no obstante, al final reconoce tangencialmente el valor de Fajardo puesto que, cuando éste es general del rey moro, señala que su ausencia propicia el avance del enemigo.

En lo que atañe a la construcción de los personajes, en los denominados *dramas de hazañas militares* también la caracterización de la imagen del enemigo resulta susceptible de determinadas modificaciones a través del modelo dramático lopesco. En todo este subgrupo de comedias, el héroe reivindicado responde al concepto de *guerra justa en el amor de Dios*<sup>52</sup>, en oposición al enemigo que representa una perspectiva opuesta, es decir, lleva a cabo un combate sangriento en el que no interviene la Fe cristiana (por el contrario, se trata de herejes en varios de los casos, quienes cobran tal incidencia en la acción que en

---

<sup>51</sup> Lo cual es bastante revelador para esta época y podría tener un asidero autobiográfico de Lope, aunque ello excede la materia de este estudio

<sup>52</sup> David García Hernán se explaya sobre esta concepción y explica que "*el providencialismo y el mesianismo, con la idea de cruzada como telón de fondo, está muy presente en el mundo cultural del Siglo de Oro*", y de allí se derivó la noción de "*guerra santa*" (2006: 35).

varios casos son presentados aún antes que los nobles españoles cuya hazaña será eje del enredo, como los turcos de *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* o los luteranos de *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba*). Sin embargo, y comenzando por las comedias del período Lope pre-Lope, se observa en ellas una caracterización hiperbólicamente positiva del enemigo, que resulta consecuente con -y hasta necesaria respecto de- la imagen idealizada del protagonista. Como ha destacado F. Ruiz Ramón (1993: 62-63) en lo que atañe a *El Arauco Domado*, se genera una “*perspectiva enaltecedora o magnificadora*” para “*ambos contendientes [...] ciertamente la grandeza de los españoles exige para poder causar admiración la grandeza de los antagonistas indios, sin la cual aquellos no alcanzarían la suficiente altura heroica*”. Es por ello que Caupolicán se presenta en esa comedia como un luchador impecable que se encuentra en el extremo antagónico respecto de don García Hurtado de Mendoza. En un comienzo se halla verdaderamente en polo opuesto al conquistador, dado que, en suma conexión con la naturaleza, se muestra ocupado tan sólo en describir el paisaje y la belleza de su esposa, a quien insta a dejar sus armas. En una escena casi identificada con el mundo pastoril, el líder aborígen se ve sumido en una desmesurada despreocupación, estado que sostendrá a lo largo de todo el primer acto de la obra. Por otra parte, hace alarde de su carácter superior: se autoproclama *dios del Arauco* y utiliza un cetro como estandarte de su poder. Y al momento de mencionar a su recién llegado contrincante, hace referencia a su juventud y la concibe como una particularidad negativa en sí misma. Sin embargo, esta actitud se modifica en el segundo acto de la tragicomedia: la imagen de Caupolicán va adquiriendo rasgos de oscilación entre el afán combativo y la flaqueza que se desprenden de su actitud, ya no dominada por la distensión o la soberbia.

En primer lugar, el cacique verbaliza un *racconto* histórico sobre la conquista del Arauco hasta el momento de la acción, en el cual pone de manifiesto que no desea rendirse pero a la vez reconoce que don García Hurtado de Mendoza marcó una diferencia en el avance español. Esta y otras virtudes ya mencionadas que encuentra en su enemigo hacen que se muestre indeciso y dubitativo respecto de su accionar futuro. La única

decisión que toma de manera determinante en este acto es la de configurarse como un héroe solitario, pues no acepta la compañía de sus guerreros. Pero su bravura inicial disminuye al punto que el alma del fallecido caudillo araucano Lautaro lo incita a combatir dado que él se muestra amedrentado. Sólo por esta aparición es que decide regresar a la lucha, elección manifiesta a través de la exclamación “¡Muera España, viva Chile!”.

Esta oscilación en la conducta de Caupolicán transmuta en una mayor definición en el Acto III, dado que en él el comportamiento del cacique adquiere una justificación: no actúa por cobardía, sino que se subsume a un poder que reconoce superior. Por ello es que su conversión final al catolicismo cobra sentido, mediante la salvación de su alma a través del Bautismo antes de su muerte, con su mayor enemigo como padrino. En definitiva, si la conducta de Caupolicán puede mostrarse ambigua o cuestionable en algunas escenas, el trasfondo difiere de esta impresión inicial en varios aspectos: por una parte, proclama metonímicamente a los suyos como “*estos indomables brazos*” (Acto II) y luego se reconoce a sí mismo bajo el carácter de bárbaro (Acto III), manifestando una claridad desmesurada acerca de su rol en esta historia; por otra parte, su lucha excede a la figura del capitán español, puesto que bajo el panegírico subyace el gran tema de la libertad, y por su pugna por la misma Caupolicán se conjuga como un héroe (RUIZ RAMÓN 1993: 62-63), más allá del proceder de don García Hurtado de Mendoza. Esto ha dado lugar a que se lea a la suya como una “*dimensión de acabada heroicidad*” (ROMANOS 1993: 202) y a que se plantee la imagen del “*indio vencido pero no ‘domado’*” (RUIZ RAMÓN 1993: 70).

Dentro de esta altura heroica también los combatientes muestran rasgos de humanización. Una diferencia a destacar entre ellos es que Caupolicán sí verbaliza las virtudes de su contendiente, lo cual es consecuente con el propósito reivindicativo de la obra. Pero, más allá de este aspecto, es indiscutible que hay una equiparación dramática entre Don García Hurtado de Mendoza y sus cuatro capitanes y Caupolicán y sus cuatro jefes (ROMANOS 1993: 187-188). Sin embargo, prima el individualismo de los antagonistas dado que uno debe ser enaltecido; por ello se da una “*equiparación de fuerzas*

*contrastadas de cada oponente*” que se mantiene en todo momento, aún al final con la muerte de Caupolicán a manos de don García Hurtado de Mendoza (ROMANOS 1993: 193). El resto de los personajes funciona como un complemento; Caupolicán y el protagonista se configuran como héroes individuales que persiguen su causa, desatinos más o menos evidentes mediante, hasta llegar a las últimas consecuencias. Pero, si bien son entidades individuales, el grupo que los rodea funciona en todos los casos como soporte de sendos propósitos.

La configuración del *otro* como grupo, en consecuencia, también es subsidiaria al panegírico, ya sea por contraste con el conjunto conquistador o por las características intrínsecas a los aborígenes. En cuanto a la oposición a los españoles, en principio, si aquellos se mostraban sigilosos y confiaban en la voz de mando, los araucanos, por el contrario, se presentan con ansias de fama, descreen del discurso de su dios y, con soberbia, piensan que individualmente podrán hacer frente al enemigo. Tucapel, Rengo y Talgueno desprecian la sabiduría de Pillalonco y subestiman a los conquistadores con absoluta ignorancia y en clara postura antitética respecto de la apreciación de sus oponentes sobre ellos; siendo que el único que realiza vanos intentos por imponer medida es Orompello. Los personajes nativos suman el doble que sus contrincantes, lo cual da una idea de masa que se sustenta por las mencionadas características. Sin embargo, pese a la disparidad de perspectivas, no hay una clara diferenciación entre buenos y malos, sino que los personajes secundarios, en todos los casos, refuerzan la composición de los héroes individuales.

Los araucanos se muestran poco precavidos dado que en su ritual previo al combate se distraen a tal punto que absolutamente desarmados, son atacados por los españoles. Pero si este conjunto resulta perdedor en esta histórica contienda, hay personajes que por su particularidad se destacan. Entre los aborígenes, hay divergencia de perspectivas: por un lado, Tucapel encarna el ansia de venganza frente a la injusticia; por otra parte, Rengo, dadas las *grandezas* de don García Hurtado de Mendoza, sugiere la sumisión (“*que sea el hombre español / el mejor hombre del suelo*”) y considera al viaje

intercontinental como un logro extremo. Pero llegan a un acuerdo, Orompello mediante: desean *vivir*.

En el mismo sentido, las mujeres aborígenes representan un particular conjunto dadas sus individualidades. Es natural que no aparezcan personajes femeninos del grupo de los conquistadores, dado que en la búsqueda de la verosimilitud, sería inapropiada su aparición en esta instancia de batallas en el Nuevo Mundo. Sin embargo, la única mención es sumamente crítica y propia de las comedias de Lope, puesta en voz de su coterráneo Rebolledo: según el soldado, lo único que hacen las mujeres españolas es *“ferian, compran, andan, trotan [...] hablan, piden, alborotan”*. En sumo contraste con ello, aparecen las indígenas. Las mujeres araucanas se muestran serviciales; luego de la batalla esperan a sus hombres con alimentos autóctonos y discuten entre sí acerca de cuál es más valiente. Pero algunas tienen un lugar marcado que definen constantemente. Gualeva es una de ellas; le recrimina a Rengo el haber dejado deslealmente a su compañero en el campo de batalla, y por ello lo llama *“afeminado”*. Este espíritu combativo se concreta en la práctica dado que ella se muestra dispuesta a salir a la guerra en lugar de su hombre, y logra sacar a Tucapel del combate sin perder su femineidad: se preocupa cuidadosamente por él. Al ser llevada por Rebolledo ante los españoles, Gualeva teme por su honor pero accede de todas formas, y justamente ella, la mujer del araucano más bravo, reconoce la belleza física de sus oponentes. Filipe cae rendido a sus pies, pero ella no comprende sus metáforas: muestra escaso ingenio; sumado a que ya se había dejado engañar por el primer soldado. Gualeva regresa con presentes para su amado y lo persuade de que convenza a Caupolicán del rendimiento. Tucapel accede dado que no puede negarse a su amada. El indio más bravo va contra sus convicciones por su esposa, de modo que las mujeres se configuran, siguiendo los cánones occidentales, como la perdición.

Pero la mujer aborígen que sobresale por antonomasia es Fresia, esposa del cacique araucano. En el primer acto, ella es quien define a Caupolicán, y lo hace a partir de elementos de la Naturaleza y bajo el signo de la victoria frente a los españoles; su mayor anhelo es la paz. Asimismo, en combate, Fresia opina como estratega a la vez que defiende

los ideales propios de su cultura: si Millaura, otra aborígen, ante el temor va contra sus creencias autóctonas y destaca de los cristianos no poner atención “*en estos agüeros vanos*”, por el contrario, Fresia teme y se preocupa por su esposo dado que percibe augurios negativos en la naturaleza. Las mujeres aborígenes encarnan la bravura, dado que no dudan en seguir a sus hombres a la batalla. Pero Fresia lleva esto al extremo, y pasa a ser cruel: no admite que su esposo no afronte el peligro y prefiere que él y sus hijos mueran, de forma que arroja a su bebé por un peñasco, envía a su hijo Engol a la batalla y hasta ella misma se ofrece para matar a su esposo cuando se avergüenza de su falta de valor. Es por ello que Fresia, para F. Ruiz Ramón, es un personaje heroico y trágico símbolo de la libertad, que sufre un proceso de metamorfosis (RUIZ RAMÓN 1993:66 y ss.). Se torna un eje articulador del conflicto en esta tragicomedia puesto que insta a Caupolicán, ya en instancias finales, a salvaguardar su honor: “*mas muere como quien eres*”, luego de acusarlo de falta de coraje: “*Cobarde marido mío [...] / Que un niño tenga valor / para morir sin afrenta / y que a un gigante le falte*”; de este modo, por ella es que el cacique reconsidera su postura. Respecto del proceder de esta figura femenina, Melchora Romanos sostiene:

“Es indudable que el personaje de mayor fuerza y potencia dramática es Fresia que crece en escena a medida que el protagonismo de Caupolicán va disminuyendo al sucederse los fracasos militares. [...] Los momentos culminantes se producen en los actos segundo y tercero en los que Fresia siente crecer su ira ante lo que considera una cobardía y una deshonra pues no entiende que haya sido derrotado y no haya muerto en combate” (2003: 171).

En menor medida, este es el rol que también toma el grupo accesorio de araucanos. Rengo y Engol recriminan a su cacique que haya mudado su ferocidad. Su hijo no reconoce al “*soberbio y fiero*” que bebía la sangre de los enemigos, que los asaba y *aun crudos* los comía. Finalmente Tucapel lo convence de la rendición, y quienes se niegan a ello son su mujer y su hijo: ellos quieren luchar. Engol pide a su padre que sirva de ejemplo y vayan a la guerra, por lo que el resto de los indígenas, sumamente leales, piden esto a su cacique y juran acceder y seguirlo. Engol lo llama *cobarde afeminado* por haberse dejado apresar. Para Fresia, Engol compensa el comportamiento de su padre y así salva el linaje

(*Bien a tu padre remedias*). Ella finalmente es quien jura venganza; de forma que el conjunto hace al propio proceder del héroe.

Del mismo modo, también el resto del grupo español sirve como soporte a la finalidad de su Capitán; sin embargo, no hay en este conjunto un cúmulo homogéneo de características positivas. Rebolledo, por ejemplo, muestra rasgos de suma carnalidad, dado que se deja vencer fácilmente por el sueño y más tarde es atrapado por distraerse comiendo. Pese a ello, es ingenioso: miente a los aborígenes acerca del supuesto padecimiento de una enfermedad ponzoñosa, y ellos se tornan crédulos por demás al no pensar siquiera en cuestionarlo. En definitiva, los personajes secundarios en esta obra constituyen pilares fundamentales tanto para la acción como para las ideologías que se hallan en pugna. Galvarino verbaliza la idea de lucha por la libertad quizá con más fuerzas que Caupolicán, y aún sin manos incita al combate, dado que no desea vender *la libertad de vuestra patria a un extraño*. Es quien tiene el discurso más consolidado, impasible aun estando brutalmente herido: “*Cuanto mejor es morir / con las armas peleando/ Que vivir sirviendo un noble / como bestia y como esclavo*”.

Resulta notable la escisión que presenta el conjunto de los personajes enemigos de la causa protagonista desde las obras iniciales, que no pueden considerarse como un todo homogéneo sino que se constituyen a través de una dualidad: por un lado, una figura de poder fuertemente individualizada y determinada por el virtuosismo, por otra parte, el resto de los adversarios, que forman un colectivo signado por rasgos negativos. Esta caracterización determinada por el vicio y la ineficacia hace que en muchos casos se caiga en figuras estereotipadas; tal es el caso de los moros cobardes y que presumen falso valor en *La varona castellana* (y que acaban siendo patéticos, como sucede en la escena en la que se autoresponsabilizan de amansar el león y luego se excusan y huyen a la hora de desatarlo), o de los franceses traidores y tramposos de *El blasón de los Chaves de Villalba* (en el primer acto, traicionan la tregua; en el segundo acto, uno de ellos, Adolfo, miente a otro al decir que una dama le dio su retrato cuando Chaves era quien se lo había entregado; en el último acto, este mismo francés engaña a Bárbara diciéndole que mató a

Chaves y le robó su retrato). Pero, en oposición a estos personajes secundarios no virtuosos, se yergue la figura del adversario temerario y heroico; en la última comedia referida se trata de Aspramonte, alférez tudesco, miembro de la guardia del rey de Francia, conocido por su tamaño y fortaleza que interviene hiriendo a Don Juan cuando él se enfrenta a Doña Bárbara, es el único enemigo que cobra definición. Pero no entra en escena por la guerra en sí sino por la dama (a diferencia del ya mencionado Caupolicán), de modo que luego plantea un nuevo desafío aislado de las batallas. Se muestra grandilocuente respecto de sí mismo además de respecto a Chaves, y aún arrogante, de modo que equipara el valor de su opositor con el propio. Es el único enemigo definido, es leal a su amada y honorable, de manera que constituye una alteridad positiva para Chaves que al oponérsele engrandece sus acciones, tal como se manifiesta en el último acto cuando se potencia el valor del protagonista dada su desventaja ante tamaño contrincante -que se menciona como motivo de burla sobre su figura en toda Roma- y se lleva al extremo al resultar vencedor, aún herido.

*La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, correspondiente al grupo de obras iniciales, no presenta una gran figura enemiga individualizada puesto que el eje de esta comedia no es el combate por una causa nacional; sin embargo, se reitera la mencionada referencia al conjunto de los *otros* bajo un estereotipo de inferioridad, definidos por la cobardía y la ingenuidad al punto de devenir en situaciones de comicidad (como en el momento en que un soldado francés sumamente cobarde, tras quejarse de la dura vida militar, confunde a los espías españoles -el marqués y Paredes- con demonios, y acaba confesando todo cuanto se le pide con la sola mención del potro). No obstante, en la mayoría de las comedias de este subgrupo temático sí aparece un enemigo singularizado signado por la grandeza que hace frente al protagonista. En el caso de *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza*, si bien tampoco hay un conflicto bélico que funcione como eje de toda la acción, aparece el Rey moro que se configura como una alteridad positiva, dado que se destacan su lealtad e integridad (relata la verdad de lo acaecido y pide que lo detengan junto a Don Luis al reconocer su inocencia

y nobleza); además, el enemigo virtuoso es requerido por el héroe, siendo que en el segundo acto se defiende diciendo que así tendrá un rival digno a quien vencer. *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, por el contrario, sí vertebra su acción central en torno a un asunto de guerra y, al igual que en *El Arauco domado*, la visión épica con que se aborda la hazaña también se traslada a la configuración del enemigo (aquí el virtuosismo del otro no alcanza los extremos de Caupolicán, pero tampoco el líder presentado tiene el peso bélico de don García Hurtado de Mendoza). Los epítetos épicos se refieren tanto al protagonista como a Aradín, mayormente y con arrogancia desde sus propios parlamentos, en los que se autoproclama como “famoso” y “Gran Señor” y anuncia “que en lo que mi gusto agrada / soy poderoso y terrible”, con un evidente discurso grandilocuente sobre su poder de acción, en el que hasta indica que puede mover elementos de la naturaleza. Este discurso es consecuente con la construcción de una imagen virtuosa de la alteridad, puesto que reconocer los méritos de los oponentes implica considerar la grandeza de la victoria sobre ellos; así, el enemigo tiene virtudes aunque nunca es impecable, dado que su falta de Fe cristiana prima sobre cualquier rasgo positivo (por ello Aradín miente, se relaciona con los demás de acuerdo a su conveniencia, engaña y a la vez es engañado por los embustes de una dama, y es temeroso en varias ocasiones pese a que sus súbditos consideran valerosa su conducta). Además, los *otros* son quienes, desde su lugar de valor y poder, reconocen sendas características respecto del protagonista y así elevan su figura (sirva como ejemplo la enumeración de elementos de grandeza y la construcción de una imagen heroica de don Juan de Castro, en ambas partes de la comedia homónima, en boca tanto de los personajes del cuadro enemigo -como Alejandro, cortesano del Rey de Irlanda- como de los extranjeros no-oponentes -como el Rey de Inglaterra-).

Pero la constitución del enemigo como una alteridad signada por el virtuosismo y la grandeza no conforma una constante, sino que se va matizando conforme progresa la producción dramática. Específicamente, se pasa en forma paulatina del esplendor y la magnanimidad a la humanización del enemigo, en este caso por la presentación de ciertas

máculas que lo alejan de la impecabilidad o de ciertos aspectos que exponen su vulnerabilidad (cuestión que, como ya se ha visto, es paralela a lo que ocurre con las figuras protagónicas y con las regias -aunque en ellas nunca se aleja demasiado del cariz positivo- y que ya se perfila desde el período Lope-Lope a través de ciertos rasgos negativos del adversario, como se refirió respecto de *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*). En *El primer Fajardo*, comedia en la que los moros enemigos conforman un grupo heterogéneo, puesto que los hay traidores pero también sumamente leales (de hecho Abindarráez libera a Fajardo por la palabra dada y el favor debido), se presenta un rey despótico al que ningún súbdito cuestiona (Tarife se extraña, pero considera que los súbditos no deben juzgar la voluntad de sus reyes), no obstante muestra otro costado al ser partícipe de una historia de amor signada por la profundidad de sentimientos y la fidelidad. La alteridad positiva desaparece en la obra de la última etapa, *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba*, posiblemente dado que ya al tener renombre el héroe, no hace falta reforzarlo a través de la grandeza de sus oponentes. De esta manera, don Gonzalo llega a proclamar los nombres de sus enemigos como insultos (*el Bastardo* y *el Obispo ateo*), justamente debido a que su gloria es el mal, y pese a que va creciendo el contraste de fuerzas a favor de sus enemigos, nunca duda de su victoria, puesto que se configura como un héroe virtuoso y reconocido ya desde el inicio de la obra.

En íntima relación con la paulatina atenuación de la imagen hiperbólica tanto de los personajes reivindicados como de los monárquicos y de los enemigos individualizados, en este subgrupo aparece una progresiva matización del sesgo de presunta impecabilidad de la nobleza<sup>53</sup>, con una mirada que se torna -aunque sólo sea entre líneas-

---

<sup>53</sup> Al respecto, Carrasco Martínez afirma: “*el honor, la herencia y otras categorías ligadas a la identidad aristocrática se representaban en los hechos concretos, en las relaciones personales, tanto en las que tenían lugar en la corte como en la vida doméstica o en la guerra, en definitiva, en todos los ámbitos de actividad; sólo teniendo en cuenta esto podremos entender en todas sus dimensiones la manera de comportarse noblemente. La interiorización de sus valores era condición inexcusable para proyectarlos sobre la sociedad, una especie de compenetración con lo que se quería transmitir que nacía de la propia consideración de sí mismo*” (2003: 178); todo ello lleva al investigador a argüir la noción de “*hombre magnánimo*” para la autoconfiguración de los miembros de la nobleza (p. 180). En otro de sus estudios explica que “*los aristócratas -en sentido estricto, los mejores-, asumían las responsabilidades que la situación de la Monarquía les obligaba a asumir. Desde dentro del sistema de pensamiento dominante,*

momentáneamente crítica sobre ciertos aspectos de la sociedad áurea. Si Teresa Ferrer postula que en los dramas de hazañas militares hay una falta de enredo a favor de un didactismo programático, es decir, forman parte de un programa conservador de los privilegios de la nobleza (2001: 14), es posible establecer que ello se matiza en las últimas obras dramáticas de este subgrupo, puesto que los esbozos de pensamiento crítico van *in crescendo* y la nobleza por momentos pierde su carácter de impecabilidad. Estos aspectos, como ya se ha referido parcialmente, se bosquejan poco a poco desde obras más tempranas, aunque alcanzan su tratamiento cenital en el período Lope post-Lope. En la primera etapa hay indicios de la matización de la supuesta corrección que ostenta el estamento nobiliario, mediante la aparición de determinados rasgos negativos en algunos miembros de la nobleza. Como ejemplos, en *La varona castellana*, los hermanos que regresan a su hogar conciben la guerra como una obligación de honor, pero no poseen una convicción clara acerca de la misma (aunque sí demuestran luego cierta convicción política: uno de ellos rehúsa en principio partir hacia Toledo para defender la causa del príncipe castellano, pero acaba aceptando ante la posibilidad de ver en el trono de Castilla a un rey aragonés); en *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza* hay un grupo de caballeros que contrastan con el rol triunfante de Don Luis, puesto que fracasan en la embestida al rey moro y luego mienten al Rey y a los demás nobles acerca de su intervención en batalla y su propia actitud es la que deja en evidencia la mentira, además, en el tercer acto, debido a su envidia, hacen una falsa acusación acerca de que el protagonista recibió dinero a cambio de la liberación del rey moro y más tarde, concretan otra de traición. Pero estas conductas moralmente inapropiadas que operan como indicios de una posterior mirada crítica sobre quienes presumían un lugar de superioridad en la sociedad española del Siglo de Oro son llevadas a cabo por personajes correspondientes a una nobleza media (y a los fines de ensalzar por contraste la figura heroica del protagonista), de forma que la alta nobleza -sobre la que Lope intentaba incidir a través de

---

*los nobles eran héroes en tiempos difíciles*" (CARRASCO MARTÍNEZ 2003: 86). Para una profundización de los valores que funcionan como conceptos ordenadores y fundacionales del estamento nobiliario, véase GUILLÉN BARRENDERO 2009.

la producción de estos textos- queda exenta de este tipo de críticas, o al menos de las más explícitas, en el primer período. En la etapa Lope-Lope, desde las obras más tempranas de esta fase, se generan ciertos guiños de infracción de algunas normas sociales, aunque nunca se llega a su completa transgresión. Para ilustrar esta cuestión se remitirá a lo que sucede en *Don Juan de Castro*: desde el tercer acto de la primera parte se produce un intento de transgredir las convenciones sobre la escisión estamental a manos del criado, puesto que Roberto ruega a don Juan que, una vez en palacio, no revele su verdadera condición de lacayo, sino que diga que es "*hombre de bien*" de manera que le sea posible servir y pretender a Floriana, princesa de Irlanda; continúa su mentira al declarar su amor a la dama, instancia en la que le manifiesta que puede igualarla ya que es mayordomo y secretario del protagonista. No obstante, en la segunda parte no se produce una concreción final de esta pretensión de infringir una norma social: Floriana se promete en matrimonio al príncipe de Galicia, y no se relaciona con Roberto. Estos sucesos sirven para ejemplificar tanto el intento de transgresión social -aunque a manos del criado- como el aval por parte del noble protagónico de esta conducta, así como su omisión de la verdad con el fin de concretar dicho proceder. Sin embargo, estos comportamientos que alejan a los caballeros de la supuesta impecabilidad de su estamento (aspecto que ya ha sido referido previamente) tienen sus limitaciones dado el objetivo último de mecenazgo de la producción de estas comedias, por ello son infrecuentes estas muestras en las que quien lleva a cabo los procederes con cierto tono de amoralidad es el protagonista reivindicado. Pero, más allá de esta visualización del tono crítico a través de las acciones dramáticas, también se genera una reflexión crítica sobre ciertos aspectos sociales mediante el discurso de los personajes, lo cual se desarrolla de manera progresiva en esta producción literaria. Así, si, por ejemplo, en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* hay una denuncia incipiente dado que uno de los nobles destaca las malas condiciones en las que se encuentran los remeros en las galeras, a la vez que un soldado con pobreza extrema reclama las penurias de la guerra, en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, Lope va un poco más lejos y se expone que los nobles que no van a la guerra son considerados

cobardes y por ello lo hacen, y no por convicción real; el criado, como voz de la conciencia, indica que el motor de la acción muchas veces es simplemente el *qué dirán*, y mientras que su amo reniega abiertamente de la milicia, él denuncia problemáticas vigentes como la ostentación en la Corte o la violencia contra las mujeres. Y la caracterización de los personajes también acompaña esta mirada crítica, y su cariz evolutivo también se refleja claramente en las dos comedias recién referidas: en la primera obra aparece un bosquejo de lo que más tarde será la figura del criado materialista con Maltrapillo, quien insiste en su búsqueda de vestimenta y comida. Este tipo en la obra más tardía se concreta y además se profundiza: Bernabé, con un guiño de humor, dice que arrasará al enemigo no combatiendo sino comiendo, pero además en sus parlamentos se conjuga como perspectiva crítica sobre la sociedad madrileña e indica a su amo lo que es moralmente correcto<sup>54</sup>. Así, el criado pasa a tener un rol fundamental de voz de conciencia, pero su imagen no puede ser superior a la de su amo y se matiza con dichos rasgos de materialismo y a su vez con faltar a la verdad en reiteradas oportunidades. Pero la transgresión se da puesto que el criado no es el único que peca en este sentido, sino que también lo hace el noble: Don Juan manifiesta no ir a la guerra por convicción sino porque los demás lo hacen (lo cual también se perfila en otras obras de este subgrupo, aún en las iniciales, como en *La varona castellana*, donde se plantea el regreso a casa de los hermanos que deben combatir por la obligación de su honor, aunque no muy convencidos, por los derechos del príncipe castellano) y estando en medio de dicha guerra se preocupa por su alimentación en lugar de hacerlo por el combate. Sin embargo, esto es atenuado -el noble, por definición, debía ser superior a sus vasallos- dado que el caballero evoluciona para luego concebir a la guerra como un deber y así convertirse en un personaje valeroso, al punto que además se vuelve más devoto y proclama a la honra y a su país como estandartes.

---

<sup>54</sup> En este sentido, cabe el planteo de Catherine Connor Swietlicki acerca de que personajes femeninos y criados en determinadas circunstancias operan con un valor resistente a la hegemonía (1998: 127).

Como recién se ha aludido, dentro de esta construcción evolutiva de los personajes, el criado como tipo signado por el materialismo va cobrando definición en estos “dramas de hazañas militares”; en íntima relación con ello es posible afirmar que progresivamente los vehículos cómicos ganan autonomía y el rol del lacayo cobra definición. En las primeras obras de este subgrupo, en la figura de los criados convergen múltiples rasgos que a través del modelo se van particularizando en diversos personajes. En el período Lope pre-Lope, el personaje gracioso también está determinado por otra diversidad de características que hacen que este aspecto no resulte tan notorio (en *La varona castellana*, el escudero Orduño es gracioso pero también es soberbio, misógino y cobarde, y hasta fabula para pretender valía; y en *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza*, los criados efectúan un contrapunto de humor cuando uno roba al otro la cabeza de un moro por la que serían recompensados y en esta escena se construyen como graciosos pero también astutos y tramposos). Ya en la etapa Lope-Lope, el rol del criado es profundizado y cobra mayor especificidad. Un ejemplo cabal de ello es el personaje de Roberto en *Don Juan de Castro*; él representa la fidelidad (en un comienzo, cuando su amo le ordena que no suba al barco que él abordará y que venda su caballo para así independizarse, en lugar de ello se lo da a Tibaldo para poder ir con él) y se configura como consejero (en el segundo acto de la primera parte, indica a su amo que se haga pasar por un mensajero ante su timidez para hablar con la dama; en el tercero, es valorizado por su amo como un consejero estimado, puesto que cuando su recomendación da frutos, don Juan le rinde tributo). Además está signado por la lealtad (también en el tercer acto, Roberto anima a don Juan diciéndole que le servirá y lo acompañará todo el período en que debería esperar hasta concretar su boda; luego urde un plan para que su amo pueda infringir su palabra acerca de la espera para dicha consumación. También ilustra su lealtad el hecho de que, como el rey de Irlanda desafía a don Juan, Roberto hace lo propio respecto a Mauricio), por la astucia (tras su abandono en el puerto, cuando aparece en la torre de don Juan, Rugero y Páez lo creen un demonio; en la segunda parte, es el único que hipotetiza sobre dos don Juanes y tiene necesidad de saber la verdad) y por

el afecto (en el segundo acto de esta parte, él es quien va al rescate de su amo; cuando se encuentran, manifiestan un gran júbilo y aprecio mutuo, se reconocen con felicidad, y Roberto se constituye como el criado fiel y hábil, que accede a aquello que le estaba vedado. Además, basta recordar que detiene el potencial suicidio de su amo). Pero este criado también está determinado, como ya se ha aludido, por el carácter materialista que parece inherente a su estamento -en oposición a la pretendida espiritualidad de la nobleza<sup>55</sup>-: así, Roberto protesta en las circunstancias de la primera parte en las que Tibaldo está muriendo y, al quejarse por una deuda, don Juan dice que se hará cargo de ella; también se molesta cuando don Juan deja dinero a la viuda para las misas por su alma y se quedan sin lo necesario para sobrevivir; y, en la ermita, Roberto se desespera por comer pero no así don Juan, preocupado porque sin dinero no podrá entrar a las justas). No obstante esta caracterización específica, su figura no está escindida de índole humorística, puesto que interviene en escenas lúdicas en las que se asemeja a un niño, como aquella en la que, en la segunda parte, tras el desembarco de la armada en el puerto, Páez y Roberto se disputan grotescamente quién llegará primero a cobrar las albricias por la victoria, y así contrastan con la solemnidad de nobles en tal ocasión. En las obras posteriores, se observa que este tipo de escenas en las que se genera distensión y comicidad se separan del lacayo que acompaña al protagonista y se conforman de modo autónomo a la acción principal, a modo de secuencia que se aparta del enredo que vertebra la comedia como medio de aligerar momentáneamente la intriga. Ello se visualiza en obras como *El primer Fajardo*, donde el vehículo cómico es un “morillo”, el lacayo moro Zulema (lo cual supone una innovación al colocar en la imagen de la alteridad la historia de amor y la comicidad). Además, en esta comedia se concreta una escena lúdica al margen de los hechos principales, donde los soldados juegan tras su triunfo. Este tipo de secuencia

---

<sup>55</sup> Carrasco Martínez define este aspecto, que evidente que forma parte de un ideal heredado también de la Caballería, como *El distanciamiento de las pasiones, la enfatización del autocontrol, la relativización de los avatares de la vida, la contención de los sentimientos y otras actitudes similares de separación respecto de las contingencias del mundo...* (2003: 180)

también tiene lugar en *El valiente Céspedes*, donde aparece otra escena de estas características entre los soldados, en la cual organizan una partida de naipes.

En lo que respecta a la construcción de los personajes en este subgrupo, aparece otro tipo que se va complejizando: el de la mujer guerrera. Ya desde el período inicial se hace presente: en el *Arauco domado* encarnaba este rol el personaje de Fresia, araucana signada por la bravura, la temeridad y, como ya se ha abordado, la defensa tenaz e incesante de su esposo; otra obra datada en los mismos años es protagonizada por una dama de estas características, con tal incidencia que las mismas darán lugar al apellido de un linaje: claramente se trata de *La varona castellana*. Doña María es configurada desde el inicio como una mujer combativa, al punto que adquiere un nombre ficticio combativo. Las muestras de su valía y bravura proliferan en la comedias; entre ellas se destacan las instancias en las que se refiere que amansa un león y, tras pasarle una banda por el cuello, lo ata a una columna de jaspe, aquella en la que pelea con tres soldados a la vez caracterizada como León, y otra en la que, poco después, en batalla, lucha hasta el amanecer contra el propio rey de Aragón y lo vence, haciéndolo prisionero. Sin embargo, el cierre de la obra está dado por los matrimonios, de modo que este personaje femenino, pese a ser varonil y valeroso, acaba dependiente de un hombre (como antes lo era de sus hermanos). A partir de aquí, se reproduce en otras comedias de la fase Lope pre-Lope el tópico de la mujer disfrazada combativa, aunque en ninguna con la preponderancia de aquella: aparece en *El blasón de los Chaves de Villalba* y en *La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina* (pero sin protagonismo alguno; en esta última, por ejemplo, Clarinda es quien se disfraza de soldado, pero este personaje queda tan separado de la acción principal que en la escena caótica de denuncia sobre la mujer de Urbina en el segundo acto, se alude de manera secundaria a su muerte en la campaña de Milán).

En el período Lope-Lope, el personaje de la mujer guerrera cobra mayor definición y adquiere una finalidad específica, superando paulatinamente el hecho de constituirse como un caso extraño y casi ornamental como sucedía en las dos obras mencionadas

previamente. Si bien el tópico del travestismo es recurrente (como en *Los Ramírez de Arellano*, donde aparece Doña Elvira, dama cautiva que huye disfrazada de hombre, y luego también se viste bajo este atuendo Rosarda, una bella mora que dice estar enamorada de Juan Ramírez, a modo de engaño), en los casos en los que la dama asiste al combate lo hace poseyendo un perfil muy definido (que la separa de las demás mujeres) y bajo un propósito particular. Así, en *Don Juan de Castro*, el personaje de Francelisa se constituye como una dama astuta y osada, con el poder de manipular a su hermano en su intento de conquistar a Don Juan (y así concreta una maniobra astuta para controlar la situación). Luego urde un plan y se disfraza de soldado pero nunca pierde su femineidad (como sucedía en *La varona castellana*), de modo que Rugero y su lugarteniente admiran su belleza angelada cuando confiesa que es mujer. Además es persuasiva -al abordar a Rugero en batalla y también, en el segundo acto, al sonsacar información a Roberto pese a la astucia de éste-; es osada, valoriza la fama y la imagen de su amado, tiene la capacidad de cambiar de opinión por sus sentimientos, y es una mujer que se disfraza para luchar y proclama a las mujeres que luchan. Con estas características, contrasta con las demás damas de la comedia: con la princesa de Galicia, dama que sigue sus pasiones irreflexivamente al confesar su amor a su hijastro sin pensar ni medir las consecuencias de sus actos, y con Clarinda, hermosa y sumisa, pasiva, inocente e ingenua. Francelisa posee tal determinación que define su destino, en su deseo de ser la esposa de uno de los dos galanes, y arremete contra quienes le son adversos, tal como lo hace con su propio hermano al acusarlo de arrogancia. Pero, no obstante su definición como personaje, no podía constituirse -dado el marco sociocultural de la obra- como una mujer autónoma, de modo que, si bien combate por su cuenta, finalmente admite buscar refugio masculino.

Al final del período Lope-Lope nuevamente encontramos una dama combatiente que se acerca al protagonismo de la obra, pero en este caso es definida como una “mujer hombruna”. Este personaje femenino de *El valiente Céspedes*, a diferencia de la mujer combatiente de la comedia de la primera etapa, modifica su perfil paulatinamente dado que posee rasgos de femineidad hacia el final de la obra, así como una mayor

complejización y especificidad en su caracterización. Ella es varonil desde la escena inicial, en la que reta a dos carreteros a tirar la barra como primera prueba planteada (la segunda, también muy “hombruna”, será el *abrazo*, esto es, un reto de fuerza de brazos). En ese momento ya tiene fama por su bizarría, e Inés, criada de doña María, advierte a sus oponentes que no serían los primeros hombres en quedar en evidencia ante la fuerza de su señora, quien ha conseguido derrotar a Pero Trillo, valiente hidalgo de la zona. Esta dama es tan hombruna que el plan del galán que pretende conquistarla contempla su masculinidad: Don Diego idea una estrategia para alcanzarla basado en fingirse labrador y retarla a pelear, manifestando su deseo de que *“morir contento entre sus brazos pueda”*. Ella nunca deja de ser brava (cuando su hermano es buscado por la justicia, Doña María impide el acceso a él con toda su bravura, y más tarde se dirige hasta tierras alemanas para encontrar a su hermano y ayudarlo). Pero, no obstante estar signada por su fuerza brutal, la misma siempre está relacionada con sus valores personales: defiende el honor de su hermano, es generosa e intenta proceder con justicia (devuelve lo ganado a los carreteros) y muestra ciertas pautas de cambio debido al amor. Es una mujer compleja y lo expone en un monólogo donde manifiesta sus sentimientos enrevesados, puesto que injuria a don Diego al tiempo que se confiesa irremediabilmente enamorada él, a la vez que explica contradicciones tales como *“quien dice injurias, / cerca está de perdonar”*. La construcción de la imagen de la mujer guerrera constituía en escena un atractivo particular para el espectador dado que se le otorgaba al sujeto femenino un papel social no habitual, y su elaboración también evoluciona con el modelo de Lope. Si su aparición es fortuita en las obras iniciales (como en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, donde la mujer disfrazada en combate acude a la guerra por la lucha en sí misma o sin motivo explícito), en los últimos “dramas de hazañas militares” su caracterización y su finalidad cobran una mayor especificidad (así, en *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba*, la dama, ya no “hombruna”, asiste a la guerra siguiendo a su amado y en busca de reconciliación).

El último factor susceptible de modificaciones progresivas en lo que atañe a la vinculación de los personajes de este subgrupo (en íntima relación con el aspecto anterior en algunos casos) es el modo en que se articulan las historias de amor. Ya no serán el eje de la acción central en estos textos de tema genealógico -tal como sucede en las comedias urbanas o de capa y espada- pero su construcción se torna más acabada conforme avanza el modelo dramático. Al respecto, Melchora Romanos señala:

*“En el campo acotado al teatro histórico de Lope de Vega, en materia de amor podemos encontrar un proceso de evolución que progresa hacia una mayor integración de su funcionalidad dramática, pues a medida que su fórmula dramática se perfecciona, selecciona con criterio más adecuado la materia cronística y armoniza las posibilidades de integrar historia y poesía”* (2003: 173)

Si bien estas secuencias se hacen presentes en todas las obras de este corpus parcial y así se constituyen como un componente secundario del enredo pero indispensable en el mismo, en las comedias más tempranas, las historias amorosas no inciden de modo directo en la acción bélica principal y son tan relegadas que quedan trucas y no adquieren definición<sup>56</sup>. La protagonista de *La varona castellana*, en el segundo acto de esta pieza, recrea una historia de amor ficticia que queda inconclusa para que no mancillen su honra; además, si bien cambia de parecer al no sentirse amada, pasando del rechazo a la atracción, no hay profundización acerca de sus sentimientos. En *El blasón de los Chaves de Villalba*, pese a que el enredo amoroso se halla presente desde un comienzo (sobre los personajes de Chaves-Bárbara-Dorotea-Don Juan) y se va alternando con escenas de guerra, en el último acto se produce una referencia a una historia de amor previa que no incide en la actual y que también queda trunca (Dorotea relata que, en España, había sido obligada por sus padres a casarse con un hombre a quien no amaba, razón por la cual huyó con don Juan a Valencia la misma noche de su boda,

---

<sup>56</sup> En el *Arauco domado*, los personajes femeninos araucanos alcanzan momentos de relevancia en la acción e influyen de modo directo sobre el proceder de sus parejas, como se ha referido previamente. Pero no hay un camino de concreción de las historias amorosas sino que los matrimonios ya se encuentran afianzados en las circunstancias del conflicto planteado por esta comedia; por otro lado, no hay vinculaciones sentimentales de personajes femeninos con el protagonista de esta obra.

durante la cual fue muerto su esposo)<sup>57</sup>. Tampoco hay una historia de amor de peso en *La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, donde las relaciones intergenéricas están determinadas por la violencia -en particular los vínculos maritales-, pero también lo están las instancias que se suponen de cortejo: en el primer acto, García de Paredes seduce a la cortesana Clarinda tras insultarla de diversos modos, lo cual propicia un extenso discurso acerca de la condición de las mujeres entre Zamudio y Urbina. La simpleza es rasgo inherente a las historias de amor en esta etapa inicial, tal como se observa en *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza*. Así, los lances amorosos no vertebran la acción sino que son ingredientes que sólo se esbozan, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* ilustra también este aspecto puesto que presenta una historia de amor que queda inconclusa entre doña Leonor y don Pedro, basada en celos y reproches, y un bosquejo de lo mismo se genera entre los soldados Rosela y Carpio. En esta misma línea pero con mayores alternativas dada la composición bipartita de la obra, *Don Juan de Castro* presenta una diversidad de matices que adquieren las relaciones interpersonales, entre las que se destaca el hecho de que el disparador de la acción es una situación amorosa prohibida y pecaminosa, esto es, una madrastra enamorada de su hijastro; también se da un vínculo inmediato y fulminante entre don Juan y Clarinda, no obstante, también queda inconcluso el amor de Rosela para con aquel y el de Rugero hacia ella.

Ya en el final de la etapa Lope-Lope, se sostiene la diversificación de las historias amorosas, aunque tampoco tienen incidencia en el conflicto central y tampoco son absolutamente acabadas y definidas: de este modo, *El primer Fajardo* plantea una historia de amor entre moros, dado que Jarifa se lamenta de que su amado Abindarráez esté en la guerra, y la trama vuelve continuamente sobre su historia de amor hasta que se resuelve. También aparece otra mora secuestrada en su boda y más tarde devuelta. El héroe no se ve involucrado en ninguna historia amorosa, rechaza el amor de la mora Fátima, arguyendo con insistencia razones religiosas, y finalmente le es otorgada la mano de la hija

---

<sup>57</sup> El hecho de que Don Juan seduzca a Dorotea en su boda y huyan a Valencia, posiblemente resulta una evocación de Lope del rapto de Isabel de Urbina, de manera que esta secuencia sería un mero vehículo para una vedada alusión autobiográfica.

de Gonzalo de Saavedra, dama que no es referida en toda la obra y por quien el protagonista jamás expresa sentimientos (que sí se presentan entre los moros). También responde a este parámetro *El valiente Céspedes*, donde aparecen tres historias de amor: la de doña María y don Diego (desde un inicio y por amor, ella nota que la dureza que la caracterizaba desde la infancia se está atenuando, pero en el segundo acto ambos se distancian dadas ciertas desinteligencias), la de don Diego y doña Ana en paralelo con Beltrán y doña Felicia (historia que se diluye rápidamente, tiene oponentes y resulta arriesgada en su conformación dramática dada la transgresión social que implica) y la de Teodora (hermana del capitán don Hugo) y Céspedes (la inclinación de la dama se esboza desde el segundo acto). Esta comedia prosigue la mencionada diversificación de los vínculos amorosos y en ellos hace partícipes a los protagonistas, y si bien estas relaciones no son el eje del enredo, sí cobran mayor preponderancia y dos de ellas (la primera y la última de las mencionadas, que son las que responden a las convenciones socialmente aceptadas) acaban en bodas que dan cierre a la obra como si se tratase de una comedia de capa y espada.

En el caso de *El caballero del Sacramento*, la historia amorosa del protagonista con doña Gracia -que es preexistente al comienzo de los hechos dramatizados- también finaliza con las consabidas bodas, y si bien se pone en relevancia la Fe religiosa de don Luis por encima de su deseo para con la dama, la acción bélica central surge a partir de su vinculación con este personaje: para llegar a ella es que don Luis participa en las justas de Palermo y a partir de allí combate en Perpiñán, en una batalla desencadenada porque la dama no fuera dada en matrimonio al rey del lugar. Para cerrar esta línea de historias amorosas que se van profundizando y cobrando definición y vínculo con la acción central, en la obra del período Lope post-Lope, el disparador de la acción es una historia de amores y desencuentros corriente en la estética de Lope, entre don Juan y doña Lisarda, que sí tiene concreción final. Si bien se trata de personajes secundarios, su vínculo inaugura la acción y ocupa gran parte de la misma, más aún que el proceder del propio protagonista. Esta relación también comienza *in media res*, puesto que ya se conocen hace días y se

aman, y tiene todos los ingredientes de las historias amorosas de las comedias urbanas y aún de fuentes previas como las novelas de caballería: una separación forzosa (en este caso, puesto que don Juan se ve en la obligación de acompañar a don Gonzalo en la Campaña del Palatinado); celos del caballero debido a que la dama posee otro pretendiente; una mujer que se caracteriza como guerrera para seguir a su amado a la batalla; generación de suspenso hasta la reconciliación final; proceder de los criados Bernabé y Sabina de manera especular de modo constante.

Otro eje sobre el cual se evidencian las modificaciones progresivas del corpus parcial de temática bélica es el que se corresponde con las cuestiones argumentales. Dentro de este segundo eje, el primer aspecto que se referirá como susceptible de cambios conforme evoluciona la producción de Lope es el modo en que se construye el contexto y/o hecho histórico ficcionalizado respecto de la información documental sobre el mismo, involucrando la problemática acerca de la verdad y la verosimilitud. Como punto de partida en lo que atañe a esta cuestión, ya abordada parcialmente al aludir a la consideración de Lope -tal como era vigente en su época- de la verdad histórica como procedente de las fuentes establecidas por la tradición, se analizará lo que sucede en *El Arauco domado*.

El poeta refiere un hecho histórico puntual, pero lo hace con un objetivo reivindicatorio en el que se cruza lo puramente ficcional. Sin embargo, el mismo género que emplea es el que lo excusa de la posible falta de rigurosidad de algunos datos, aunque su propósito sea salvaguardar la imagen de don Hurtado de Mendoza. La épica española del Siglo de Oro estaba apegada a su historia nacional<sup>58</sup>, pero Lope, si bien toma el objetivo y el tópico de la poesía de este tipo, abre una brecha respecto del mismo dadas las particularidades del género dramático. Tal como lo expresa Ignacio Arellano

*“a diferencia de los cronistas, que insisten generalmente en la verdad de lo que narran, los poetas observan la doctrina (habitual en la época) de las superiores prerrogativas de la Poesía sobre los datos históricos (...) Los criterios convencionales que definen los dos tipos de discursos (el de la Historia o el de la*

---

<sup>58</sup> Al respecto, cf. CHEVALIER, 1976. Cap. II “La épica culta”.

*Poesía) son distintos, y el poeta es muy libre de proseguir su invención en las vías que desee y considere más útiles para sus propósitos” (ARELLANO 1992: 311-312).*

Es por ello que debe verse más allá de la veracidad de las referencias históricas, que sólo funcionan como un puntapié para el artificio, verdadero baluarte del poeta.

Se debe considerar la visión del asunto americano durante la época. Un rasgo a considerar es que

*“...lo que de asuntos americanos entró en las ‘bellas letras’ de los siglos XVI y XVII en España, es algo que puede calificarse como una banalidad (...) la ‘opinión pública’, que normalmente se refleja con aureola poética en la literatura española del Siglo de Oro, es poco específica, vaga, desinteresada por los detalles que hoy nos parecen de importancia, manteniéndose en el marco de las generalidades carentes de todo compromiso” (BAADER/KÖLN 1978: 169).*

Lope sí está comprometido dado que tiene un propósito específico, pero se inserta dentro del contexto de producción de la España del XVII, en el que América como espacio escritural representaba un vacío semántico (PUPO-WALKER 1986: 55). Sin tener todo lo anterior en cuenta, muchos críticos han hecho hincapié en el dato que señala que Lope nunca estuvo en territorio americano. Si bien es importante considerar que en la época *“Oír decir es una especie de monstruo con siete lenguas, ciego y parálítico que da cuenta de lo que de ningún modo pudo alcanzar a ver”* (PELLICER 1991: 144), también se debe tener en cuenta que, por más que sea uno de los tanto autores ‘de oídas’, posee un propósito específico y, como se verá, se encontraba bien informado sobre el tema que abordó<sup>59</sup>. En esta comedia aparecen múltiples referencias al contexto socio-histórico en que se ubica la acción, dado que las mismas tienen relación directa con la construcción de mundo que

---

<sup>59</sup> También hay otros aspectos que sustentan el sinsentido de exigir al poeta (en este caso como en otros) rigurosidad histórica. *“America was for Lope a ‘Nuevo Mundo’ (as his Columbus anachronistically exclaims over and over again) where history -poetically perceived- was hard to find. And this is not because he had not been overseas and had not experienced America personally or because he (no more than anyone else in his time) lacked anthropological intuition and could not imagine that, far from existing in a state of nature (as all Europe believed), the natives possessed their own varieties of history and literature. Rather it was because the conquest itself, that immense panorama of dramatic episodes, bold protagonists, and inspiring Spanish victories which World seem. To us to offer so much dramatic raw material, was -in Lope’s terms- still in its historical infancy. By this I mean specifically that, except for ‘La Araucana’ and its successors, the conquest had not been ‘processed’ poetically and did not offer a tradition within which and through which he could work”.* Así lo señala Stephen GILMAN en su estudio titulado *“Lope de Vega and the Indias en su ingenio”*, citado por BAADER / KÖLN, Horst 1978: 174.

efectúa el autor. En primer lugar, ya desde la escena previa a que aparezca el gran Caupolicán se pone de manifiesto el objetivo del conquistador, inserto en el sistema monárquico vigente (*“Chile, rebelde y traidor / Se reduzca a Carlos quinto / Y a Felipe su heredero -Acto I-*).

Carlos V y Felipe II, a partir de aquí, serán parte vital de la tragicomedia dado que se construyen como móviles del proceder de don García Hurtado de Mendoza, al punto que él dedica su hazaña de conquistar el Arauco al *ínclito Felipe* que acaba de ascender al poder. Claro que la mención de ambos monarcas no es azarosa. Además de ser sumamente oportuna como aval del proceder del Capitán, es fundamental que *“Lope, como ya era habitual en la época, enlaza la realidad americana con los destinos nacionales como si en todo sentido el Nuevo Mundo no fuese más que un vasto apéndice de la realidad española y por tanto europea”* (PUPO-WALKER 1986: 57). El Arauco, metonimia de América, es subsidiario al protagonismo español, y así lo serán todas sus referencias históricas. Desde un comienzo, la obra abre con una escena en la que el soldado Rebolledo efectúa un *racconto* sobre las batallas pasadas, y llega hasta su estado actual. Refiere a que los *excelentes* Aguirre y Villagrán, muerto el *general valiente* Valdivia, se disputaron el gobierno de Chile dando lugar a rebeliones aborígenes, y al hecho de que Caupolicán se autodenomine *General del Arauco*. Esto nos remite directamente a una sucesión de hechos históricos que serán citados a modo ilustrativo con el sólo fin de señalar que, más allá de las posibles acusaciones sobre la escasa rigurosidad de algunos datos y de la excusa genérica, Lope conocía detenidamente el material sobre el cual estaba trabajando.

En el año 1536, Diego Almagro, encargado por Francisco Pizarro, llegó a Chile. Allí, Valdivia fundó Santiago en 1541, La Serena en 1544 y Concepción y otras cuatro ciudades en 1550, hasta que en 1554 murió tras un ataque de Lautaro y Caupolicán. En el año 1557 García Hurtado de Mendoza fue nombrado Gobernador y reconstruyó las ciudades destruidas, pero no logró vencer totalmente la resistencia de los indígenas, que se refugiaron al sur del río Biobío, desde donde iniciaron más tarde peligrosas revueltas. Su cacique Caupolicán murió empalado en 1558.

Los datos anteriores permiten extraer ciertas conclusiones. Por un lado, que el transcurso de la acción abarca al menos dos años, desde antes de la ascensión de Felipe II en 1556 hasta la caída del cacique araucano, ambos datos certeros. Sin embargo, por otro lado, también es posible detectar tergiversaciones de la precisión histórica. En la obra se refiere a la fundación de una serie de ciudades bajo mérito de don García Hurtado de Mendoza, siendo que en realidad no las fundó sino que mandó reconstruirlas. Es un ejemplo de la mención de datos no fehacientes, pero es importante notar que la falta de precisión, en este caso, no es fortuita, sino subsidiaria a la hiperbolización de la figura del Capitán español acorde al panegírico. Es más que evidente que no se trata de falta de conocimiento de Lope, capaz de referir detalles como la fundación de la ciudad de Osorno en el territorio de Ancud, a través de la voz del soldado Rebolledo, también relevante al considerar el espíritu reivindicativo del linaje de don García Hurtado de Mendoza, puesto que él realizó tal acción en 1558 en memoria de su abuelo materno, García Hernández Manrique, Conde de Osorno.

La Historia es puesta al servicio de objetivos literarios puntuales, de modo que ellos junto a la particular perspectiva española tiñen de un modo peculiar la totalidad de la cosmovisión allí planteada, lo cual no debe confundirse con falta de conocimiento<sup>60</sup>. Es decir, el panegírico y la mirada cristiano-occidental sobre América subsumen los datos históricos, que ya no son valederos por sí mismos. Un ejemplo es la cuestión del canibalismo, dado que si en la tragicomedia el hecho de devorar carne humana posiciona a los araucanos en un lugar de bravura y salvajismo excepcional, culturalmente poseía un significado mucho mayor: esta práctica no era infundada, sino que se daba porque primaba la creencia de que el devorar enemigos los hacía más fuertes. Sin embargo, lejos de plasmar esta concepción, en la obra esta característica se incorpora como un

---

<sup>60</sup> No debe perderse de vista que cuando Lope de Vega escribía relaciones por encargo los hechos históricos referidos adquirían suma precisión, de manera que se advierte una diferencia en el tratamiento de los sucesos cuando, por un lado, son ficcionalizados en las comedias y, por otro, son volcados en la narración de aquellos textos noticieros. Al respecto, véanse LÓPEZ POZA 1999 y PROFETI 1999 y particularmente 2012, donde se explora acerca de la mencionada precisión en las “relaciones de sucesos” y distingue estos textos de las “relaciones de comedias”.

mecanismo más de hiperbolización del *otro*, en suma a la mirada mítica sobre los nuevos territorios. En palabras de Rosa Pellicer, “*Es bien sabido que el Nuevo Mundo fue descrito en términos del Viejo y percibido a través de la literatura y el mito [...] algunos de los mitos y realidades más persistentes [...], los caníbales y las Amazonas*” (PELLICER 1991: 141 y 145). El mito, por ende, es parte del traslado de la mirada occidental sobre América.

Otra obra del período Lope pre Lope datada en el mismo año que *El Arauco domado*, *La varona castellana*, también plantea un contexto histórico de acción preciso que no sólo opera como marco de los sucesos sino que es parte vital de los mismos e incide en ellos de manera determinante. Los personajes de carácter histórico cobran un lugar central en la acción, imbricados constantemente con el proceder de los protagonistas. La comedia comienza con la solicitud del infante de Navarra a los hermanos Álvaro y Gómez Pérez para que se unan a los nobles castellanos partidarios del príncipe Alfonso VII, hijo de Doña Urraca, en contra de su marido, Alfonso I de Aragón, en su pretensión sobre el trono castellano. De aquí en más estos tres personajes se transforman en ejes del enredo, de tanta importancia en el mismo como aquellos del linaje que pretende ser reivindicado: en el primer acto, se plantea el reclamo del trono del Rey don Alfonso de Aragón en Toledo, ante lo cual todos los grandes de España se muestran partidarios del hijo de Doña Urraca, y se refiere la solicitud de una bula papal para anular el matrimonio; aparece también el Conde Pedro de Lara, partidario del príncipe que, interrumpiendo una escena de tientes bucólicos, acude al monte con otros nobles en el exilio gallego del hijo de Urraca, con el fin de proclamarlo Rey de Castilla.

En el segundo acto, nuevamente abre la acción una escena protagonizada por aquellos personajes en la que, en la sala del trono en Toledo, el príncipe informa su decisión de ser Rey de Castilla y promete luchar junto a su madre contra el Rey de Aragón. Cabe destacar que los protagonistas no se encuentran apartados de estos acontecimientos de índole histórica, sino que son testigos y también partícipes en los mismos. En este acto también Pedro de Lara se declara a Urraca y, en el acto siguiente, ella comunica a su hijo que contraerá matrimonio con el Conde; la comedia tiene fin luego de las batallas, con las

paces entre ambos reyes y la repartición de premios a los combatientes. De este modo, los hechos históricos aquí son parte sustancial de la comedia y vertebran su enredo, al punto que el accionar de los personajes reivindicados por momentos queda en un segundo plano. Lope construye la reivindicación de manera tal que se imbrica en cada suceso relacionado con estos conflictos monárquicos que tienen anclaje en un momento puntual de la Edad Media: efectivamente, el rey Alfonso I de Aragón (llamado *el Batallador*, quien gobernó Aragón y Pamplona entre 1104 y 1134), contrajo matrimonio con Doña Urraca, hija de Alfonso VI de León, en 1109. Gracias a estas bodas reinó sobre León, Castilla, Toledo, Navarra y Aragón, autoproclamándose 1109 y 1114 como “Emperador de España”, lo que se prolongó hasta que la oposición nobiliaria forzó la anulación del matrimonio. Esta unión además hacía que el primogénito del anterior matrimonio de Urraca, Alfonso Raimúndez (futuro Alfonso VII), perdiera sus derechos al trono de León. Entre los contrarios a este enlace matrimonial se destacaron los nobles gallegos y ciertos eclesiásticos franceses de origen borgoñón, señores de muchos territorios que tenían contacto con el papa Pascual II, quien anuló el matrimonio (llamado por los cronistas castellanos como “las malhadadas bodas” o “mal-abitas bodas”) a causa de considerarlo incestuoso puesto que ambos cónyuges eran bisnietos de Sancho Garcés III de Pamplona. Una vez anulado el matrimonio, doña Urraca se vinculó con Pedro González de Lara y, más tarde, su hijo fue coronado Rey de Castilla, aunque hasta llegar a esta instancia claramente se suscitaron muchos más conflictos y eventos de complejidad histórico-política que no quedan plasmados en la resolución rápida y simple que plantea esta comedia.

*El blasón de los Chaves de Villalba*, también de 1599, presenta referencias a hechos históricos muy vastas, extensas y complejas, tanto como parte de la acción dramática como a través de diversos comentarios de diferentes personajes (por ejemplo, apenas comenzado el primer acto, Chaves y don Juan dialogan acerca de las novedades sobre la Conquista de Nápoles, y este último luego compara a Luis XII de Francia con César Augusto dado que ambos casaron a sus hijos niños en pro de la paz, y alude a la intrincada historia de la familia de Fadrique de Aragón y sus conflictos por el gobierno de territorios hasta

llegar al momento en el que se sitúa la acción), y en la siguiente escena marchan a ver la ceremonia de repartición de tierras conquistadas entre Francia y España. Sin embargo, el contexto cobra mayor peso en el enredo en los dos primeros actos, puesto que en el último, si bien se efectúan alusiones al conflicto político entre las dos naciones, la acción se particulariza sobre el desafío entre el protagonista y Aspramonte. Asimismo, cabe destacar que la acción oscila de un sitio a otro y de una referencia bélica a otra, generando cierta acumulación y hasta saturación respecto a este tema, y dando lugar a que el conflicto central se torne diseminado y por momentos impreciso. Pero el contexto histórico sí posee una definición sumamente precisa: en el primer acto, más allá de las ya mencionadas extensas alusiones efectuadas por don Juan, el Gran Capitán lee el acuerdo efectuado entre “Dionís duodécimo de Albania” y Fernando el Católico sobre el reparto del reino de Nápoles. El mismo resulta ser el Tratado de Lyon de 1504; se presume que el Duque de Albania era hermano del Rey de Escocia Jacobo XII Estuardo y pudo integrar las tropas francesas. Dionís no resulta ser otro que el rey francés Luis XII, puesto que, en esta obra, Lope concibe un modo particular de efectuar las referencias históricas, dado que reemplaza el nombre de Francia y su gentilicio por “Albania” y “albaneses”. Pero, más allá del convenio, la comedia muestra a un bando francés en desacuerdo con el reparto, en particular sobre los confines del reino, y son los franceses quienes se bosquejan como traidores al romper la tregua pactada. Luego, el Gran Capitán es anoticiado de que los franceses reclaman Capitanara, que resulta ser Capitanata, la región de Foggia que generó el enfrentamiento de 1503 entre Francia y España. Este conflicto se trata de la llamada Segunda guerra de Nápoles, suscitada entre 1501 y 1504. Fue generada luego de que Luis XII, el duque de Orleans, suscribiera con Fernando el Católico el tratado reservado de Granada, en el año 1500, por el que ambos se repartían el reino de Nápoles, todavía bajo el dominio de Federico I. En este acuerdo la figura del Papa Alejandro VI resulta crucial, puesto que dio su visto bueno considerando el beneficio que obtendría de esta partición. En junio de 1501 depuso al monarca napolitano tras acusarlo de pactar con los turcos en contra de la cristiandad y permitió que franceses y castellano-aragoneses fueran a la

conquista. El Papa evitó tomar parte en esta cuestión; en 1503, el bando español, con Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, derrotó a los franceses. La incidencia papal en esta cuestión política parece ser tan relevante que es referida en la comedia, dado que el segundo acto se inaugura con el diálogo entre Don Diego de Mendoza y el embajador español en Roma acerca del temor que poseen sus coterráneos sobre la posibilidad de que Alejandro VI, que se entrevistará con el rey francés, tome partido por ese reino. Y este temor tiene su anclaje en el suceso histórico, puesto que, si bien este Papa, en parte por poseer orígenes valencianos, tenía a la Corona de Aragón como un poderoso aliado (y la benefició en el proceso de distribución de tierras americanas), otorgó a los reyes españoles el título de *Reyes Católicos* y los apoyó en el ámbito internacional. No obstante, aparentemente permaneció neutral con respecto al Reino de Nápoles, en su búsqueda de asegurar su poderío y también acrecentarlo, valiéndose de las rivalidades entre las potencias y las tensiones políticas entre las familias nobles. El conflicto bélico, como se ha referido, tiene presencia casi constante en la acción dramática, aunque, a diferencia de la comedia anterior, la participación del protagonista no resulta radical en el mismo sino particular a través de un desafío (cuyo disparador es un asunto amoroso o de relación con un personaje femenino). De cualquier forma, este hecho está perfectamente enmarcado en un asunto político-bélico aludido hasta el cierre de la comedia, que incide como atmósfera y entorno para el proceder del protagonista pero no por ello se encuentra construido con simpleza, sino con un destacable detallismo tanto en las referencias (como el soneto de alabanza a Fernando el Católico con el que se cierra el segundo acto) como en las acciones (sirva de ejemplo aquella escena también del segundo acto en la que Isabel de Aragón aparece en las murallas de la ciudad de Bari dispuesta a resistir el sitio francés, ante el asombro de sus enemigos).

Otra obra del período Lope pre-Lope, *La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, plantea ciertos puntos de contacto respecto del contexto histórico con la obra anterior, aunque ya no se refiere a un conflicto bélico acotado. Al presentar múltiples saltos temporales, los ejes del enredo acaban tornándose diseminados

y disímiles, tanto como las indicaciones sobre sucesos histórico-políticos que se mencionan en series en varios momentos de la acción y en algunos casos también forman parte de la misma. Cabe destacar que, en esta obra, los protagonistas mismos son personajes de incidencia en la Historia española, y en lo que a ellos respecta, son referidos varios de los acontecimientos político-bélicos en los que efectivamente intervinieron. Del afamado soldado Diego García de Paredes, se menciona que fue parte de la guardia personal del Papa Alejandro VI, que estuvo al servicio del Duque de Urbino, que tuvo lugar en la infantería de los Reyes Católicos bajo el mando del Gran Capitán, y que fue coronel de la Liga Santa; y de Juan de Urbina, se señala su temple y osadía en los Ejércitos de Carlos V y sirviendo al Gran Capitán en las guerras contra Francia que decidieron la hegemonía española en el siglo XVI. La acción se particulariza por momentos en determinados eventos, como la contienda en Montefrascón y luego la batalla en Roma, y, en el segundo acto, se indica que en ese momento se están desarrollando las guerras entre España y Francia por el dominio de Italia. Urbina y Paredes forman parte del ejército del marqués de Pescara enviado por el emperador para recuperar Pavía, en poder francés. Todos estos hechos referidos, sumados a los mencionados por Zamudio al comienzo de los actos segundo y tercero para indicar las transiciones temporales (en el primer caso, menciona la guerra entre franceses y españoles por la conquista de Nápoles, la entrada triunfal del Gran Capitán en dicha ciudad, su campaña italiana, y las muertes del Papa Alejandro VI, sucedido por Pío III, de Don Gonzalo Fernández de Córdoba y de Fernando el Católico, con el ascenso al trono de Carlos V y su nombramiento como Emperador; en el segundo caso, hace alusión a la invasión francesa, el saqueo de Roma y el nacimiento de Felipe II), llevan a concluir que la acción de esta comedia podría situarse entre la década de 1480 y la de 1520, coincidiendo en ciertas instancias de su contextualización (en particular la guerra de Nápoles) con *El blasón de los Chaves de Villalba*. Las referencias a conflictos histórico-políticos proliferan en abundancia, aunque aminoran notablemente sobre el cierre de la comedia, donde se dispersa el anclaje en un contexto certero al hacer hincapié extendidamente en la disputa por las armas del Marqués de Pescara. Pero siempre el

encuadre epocal es muy preciso y parece haber una insistencia en referir a eventos históricos particulares que, hasta bien desarrollado el segundo acto, dejan a la contienda que da título a la obra -y que no encuentra resolución- en un plano totalmente secundario y que por momentos parece un pretexto para la presentación de todos los hechos aludidos.

En el caso de *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza*, la acción también cobra lugar en un momento histórico muy preciso, aunque el mismo de ningún modo es profundizado ni referido con la minuciosidad de las comedias anteriores. En un comienzo, el protagonista manifiesta, en León, su deseo de asistir a la recepción del Rey Alfonso XI por la Reina Isabel y luego acude a la misma, siendo que previamente se menciona que doña Leonor, la dama pretendida por don Luis, pertenece al séquito de la Reina. De allí en más, toda la acción se centrará en el intento de don Luis por demostrar su valía al servicio del rey para ganar la mano de esta dama, de modo que ya no hay una insistencia -como en las obras analizadas previamente- en los sucesos histórico-políticos, lo cual también se deduce del hecho de que la prueba de valía será contra Aliatar, rey moro que puso cerco a Alcañices pero cuyo reino no se indica, en una inespecificidad ostensible en la que este personaje cobra un carácter genérico. No obstante esta indeterminación, sí es posible inferir que la Reina Isabel mencionada (que hace la referida recepción, luego elogia la sabiduría del Señor de Benavente -padre de doña Leonor-, promete una joya por la cabeza de un moro, y más tarde dialoga con la dama sobre sus pretendientes), sería Isabel de Aragón (o de Portugal, luego de su reinado declarada Santa por la Iglesia Católica), dado que Alfonso XI contrajo matrimonio con su nieta, María de Portugal, y de allí el encuentro recreado en la comedia. Así, "Alfonso el Onceno", tal como se lo nombra, se trata del Rey Alfonso XI de Castilla y León (1311-1350), conocido como *el Justiciero*, cuyo reinado estuvo determinado por un aumento de la potestad regia pero también por constantes luchas contra el reino de Granada. En la obra tiene participación hasta el final, siendo sus apariciones más significativas cuando en el segundo acto da noticias del regreso victorioso de don Luis a León, y en el acto tercero, cuando se produce un extenso conflicto con el

personaje por falsas acusaciones, en el que primero lo rechaza pero finalmente lo acaba recompensando. De esta manera, *Lanza por lanza...* no presenta referencias contextuales tan reiteradas y precisas como las obras analizadas con antelación, sino que aquí la aparición y participación de los personajes históricos resultan subsidiarias del propósito reivindicativo de la figura protagónica a través de su exhibición de proezas. No obstante, el autor continúa ateniéndose a un momento histórico específico para emplearlo como enclave para la acción dramática y así destacar el proceder heroico de su protagonista.

*La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, ya en los inicios de la etapa dramática Lope-Lope, trata sobre la conquista de la isla de Longo contra los turcos, que efectivamente ocurrió en el año 1604. La particularidad de esta comedia es que plantea la búsqueda ostensible de una hazaña a realizar por parte del protagonista, en el intento de igualar las proezas efectuadas por su padre, cuyos accionar y fama son nombrados en un romance que cantan músicos turcos en el transcurso del primer acto -aun cuando su hijo todavía no tiene participación en la acción dramática-, donde aparece ya consagrado como un personaje legendario, levantando la bandera de Felipe II y ordenando el combate en las Islas Terceras (Álvaro de Bazán comandó la flota española en el combate naval de las *Islas Terceiras* en el año 1582). De hecho, este personaje histórico ficcionalizado perteneció a una estirpe de marinos de guerra; lo curioso es que la comedia expone su necesidad y preocupación de efectivizar una operación bélica para responder a dicha estirpe y al peso del accionar de su padre. Aquí, la hazaña, previo enmarcado de la misma en una historia - que luego será secundaria- de amor y cortejo entre los enemigos, sí cobra un lugar central; el dato llamativo es además que Lope escribió esta comedia de modo inmediato a los sucesos históricos allí representados.

*Los Ramírez de Arellano* sitúa su acción en un momento histórico con ciertos puntos de contacto con varias de las obras ya mencionadas. En esta comedia, también como en algunas de las ya referidas, el conflicto histórico-político central toma tal incidencia en la trama que pasa a ser parte neural de la misma. Si bien en un comienzo el disparador bélico son las batallas contra los moros, de manera que inauguran la acción los

preparativos de Juan Ramírez de Arellano para ir a la guerra; luego se centra en la disputa de herederos sobre la corona de Castilla. El protagonista es solicitado para combatir por varios reyes, y entre estas solicitudes aparece la de Enrique, el Conde de Trastámara, quien le pide ayuda para obtener la corona de Castilla en oposición a su hermano el Rey Don Pedro, el cual también lo solicita para matar a su hermano. En el segundo acto, la acción se traslada a Valencia puesto que allí es enviado como refuerzo Juan Ramírez por demanda del Rey Pedro de Aragón (Pedro IV), quien en este acto toma un lugar activo en el enredo desde el campamento de guerra. Pero en la siguiente jornada, la acción se focaliza significativamente en el proceder de los hermanos enfrentados por la corona castellana. Pedro I de Castilla, apodado *el Cruel* por sus opositores y *el Justiciero* por sus partidarios, efectivamente entró en este conflicto que le valió la vida enfrentándose con Enrique II de Trastámara, llamado *el Fratricida* justamente por el evento que Lope representa. Fue el cuarto de los diez hijos extramatrimoniales de Alfonso XI (a quien se refiriese en *La fortuna merecida* y en *Lanza por lanza la de Don Luis de Almanza*) y de Leonor de Guzmán. Mientras vivió Alfonso XI, Leonor consiguió títulos y privilegios en cantidad para sus hijos, lo cual generó descontento en numerosos nobles, en la reina legítima, María de Portugal, y en el heredero, Pedro. Tras la muerte del rey, Enrique y sus hermanos huyeron a causa de las medidas que pudiera tomar su hermanastro, el nuevo monarca; en 1351, este rey ordenó que Leonor fuera encarcelada y finalmente ejecutada, y luego de ello Enrique huyó a Portugal. Más tarde fue perdonado por Pedro I pero volvió a sublevarse y, tras varias intermitencias, se refugió en Francia, donde entró al servicio de Juan II. A continuación de este hecho se articula la acción de esta comedia, puesto que se refiere que Enrique procede de territorio francés acompañado por un caballero de dicha nacionalidad. Evidentemente, la acción dramática ocupa varios años aunque no sean mencionados, y la misma selecciona algunos de los vaivenes de este conflicto, simplificándolo radicalmente, omitiendo eventos sustanciales como el hecho de que Enrique y sus hombres militaren en las filas de Pedro IV de Aragón, en la guerra que éste mantuvo contra Castilla en el año 1358 y que durante este conflicto fue vencido y

apresado, pero luego fue liberado con la ayuda de Juan Ramírez de Arellano, entre otros, y se exilió nuevamente en Francia. Sólo se refiere, en el acto tercero, la firma de paz entre ambos hermanos en el castillo de Fox, siendo que otros monarcas ofician de mediadores y el personaje de Juan Ramírez es el que vela por la seguridad real, en cuya figura es depositada una confianza tal que todos acuden sin armas; así se construye su imagen de soldado invaluable, reforzada por la instancia en la que salvaguarda a Enrique cuando intentan matarlo. La comedia también omite los ataques y alianzas para expulsar al Rey Pedro y sus contraataques (y aunque no se indica el hecho de que “el Príncipe Negro” Eduardo, príncipe de Gales, pusiera a su disposición un gran ejército, en la obra aparece como personaje dado que a él el rey le cuenta su sueño présago). Finalmente, se refiere a la batalla en el castillo de Montiel (que sucedió en 1369): se indica que gana Enrique, que mata a su hermano y que es coronado Rey de Castilla, aunque sin mayores detalles sobre ninguno de estos acontecimientos. De esta manera, el personaje reivindicado es protagonista del conflicto bélico representado, en el que cobran igual incidencia los personajes regios; Lope se atiene a los sucesos históricos aunque en muchas ocasiones lo hace recurriendo a omisiones y/o simplificaciones, a causa del evidente impedimento de incorporar con claridad tantos hechos en el espacio reducido de los tres actos.

Conforme progresa el modelo dramático lopesco se evidencia una mayor claridad en la recreación de los contextos de la acción pero, al mismo tiempo, se generan mayores libertades en el abordaje de los mismos. En este segundo período dramático de Lope, también se hacen presentes obras donde prima el carácter fabuloso y el fundamento histórico, que más bien se acerca a lo legendario, tal como lo señala Oleza (2013: 152 y ss.) resulta mínimo. Ello ocurre en el caso de las dos partes de *Don Juan de Castro*, donde este motivo se limita a los inicios del linaje de los Castro a partir de quien gobernara un reino con el nombre de Galicia a comienzos del siglo X, llamado rey don García<sup>61</sup>. Exceptuando este posible fundamento genealógico del protagonista, los demás personajes que tienen

---

<sup>61</sup> Oleza refiere que en el siglo X el reino de Galicia coincidía con el condado de Barcelona, también mencionado en esta comedia (OLEZA 2013: 152)

participación en los conflictos planteados son netamente ficticios, así como lo es la acción, en la que no aparece ningún acontecimiento histórico: en esta época, no existió un Conde de Barcelona apellidado Moncada, tampoco hubo ninguna operación militar inglesa ni normanda en territorio irlandés, del mismo modo que no vivió ningún príncipe de Galicia de la estirpe de los Alarcos. Los sucesos dramatizados resultan así de invención muy libre (y entre ellos se destacan varios elementos de carácter sobrenatural), razón que condujo a Menéndez Pelayo a excluir esta díada del corpus que clasificó como *Comedias de asuntos de la historia patria*.

*El caballero del Sacramento*, tal como ocurre con *Don Juan de Castro* y muy al contrario de lo que sucede en otras de las obras de este subgrupo, como *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* o *Los Ramírez de Arellano*, presenta un contexto remoto, con rasgos fabulosos y sin mayores precisiones epocales. La única referencia que parecería certera es la que se efectúa en un inicio acerca del pretendiente de Gracia de Moncada, el Rey Manfredo de Sicilia, pero con este nombre sólo se identificó un rey medieval que no se relacionó con la estirpe de los Moncada. El nombre de la reina Juana de Hungría -con quien plantea un hipotético matrimonio ante el divorcio por los celos que le genera la figura de Luis de Moncada respecto de su esposa Gracia- también aparece signado por la imprecisión; esta indeterminación además se vislumbra en las referencias a las batallas frente al ejército francés y al Almirante que lo comanda. Al tratarse de una obra donde los hechos de carácter sobrenatural resultan esenciales para el desarrollo de la acción dramática, la imprecisión temporal pasa a ser imprescindible en la construcción de la condición legendaria de estas acciones que se retratan como pilares de la estirpe de los Moncada. No obstante, este motivo es el que, nuevamente, condujo a que resulte una obra cuestionable en lo que respecta a su género, al punto que Vossler, tras escogerla como un ejemplo típico de la triple inspiración lopesca (religiosa, nacional y social), la describió como un “híbrido engendro” y “una milagrera y pretenciosa mescolanza”<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Karl VOSSLER. *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1933, p. 346-347; citado por DIXON 1982: 398.

Pero la contextualización remota o precisa no se relaciona con la progresión temporal de este corpus dramático. En otra obra datada en los mismos años que *El caballero del Sacramento*, *El primer Fajardo*, las precisiones respecto del momento en que transcurre la acción son radicalmente opuestas a las que aparecían -o no lo hacían- en la comedia recién referida. Así, sitúa los sucesos dramáticos en un período histórico muy cercano a los ya aludidos: la acción se encuadra en el reinado de Enrique II, ya muerto el Rey Pedro I, el Cruel o el Justiciero. Es el mismo contexto y modo de construcción que el de *Los Ramírez de Arellano* (en ambos casos el conflicto primario es la lucha contra los moros, aunque en *El primer Fajardo* la mayor lucha del protagonista es para lograr que el rey reconozca su mérito), pero temporalmente apenas posterior: el conflicto se inicia luego de que Enrique II de Trastámara ya dio muerte a su hermano Pedro I y fue coronado como Enrique II de Castilla. El proceder del monarca cristiano enmarca la acción de Fajardo contra los moros: la comedia comienza con su falta de reconocimiento a la valía del protagonista y finaliza con la premiación del rey a Fajardo por sus proezas; no obstante ello, no se constituye como un personaje partícipe activo de los hechos dramáticos, ni los mismos inciden en los factores históricos<sup>63</sup>. En lo que respecta a otros personajes de presunto cariz histórico, la imagen del enemigo carece de especificidad: el nombre “Almanzor” para el rey moro puede considerarse un uso genérico, dado que caso contrario se trataría de un anacronismo (Almanzor fue un militar y político andalusí, caudillo del Califato de Córdoba que vivió entre los años 938 y 1002; otro fue el tercer califa fatimí en Ifriqi ya que gobernó entre 946 y 953). Además, los avances temporales resultan imprecisos y la paz final de la obra es ficticia, es decir, puramente recreada por Lope, del mismo modo que lo es el propio protagonista: Juan Gallego no fue el primer miembro de esta estirpe poderosa del reino de Murcia y originaria de Galicia<sup>64</sup>. Todos estos aspectos

---

<sup>63</sup> Debido al abordaje particular de sucesos de carácter histórico, Menéndez Pelayo desestimó esta obra. En su prólogo, enuncia: “Es comedia genealógica de las más destartadas, confundiéndose en ella sucesos y personajes de muy diversas épocas” (Tomo IV, XLVIII).

<sup>64</sup> En su notable estudio acerca del linaje de los Fajardo, Juan Gutiérrez García expone que “Naturalmente, ni Juan Gallego fue el primer Fajardo, ni éste se batió en duelo con el moro Alfajar, ni hubo merced de Mula y Librilla, ni escribió la famosa carta del “clavo y la herradura”, ni el conde de

conducen a concluir que Lope se tomó ciertas libertades (mayores que en las comedias de períodos anteriores) respecto de la circunscripción al contexto histórico, cuestión que se refuerza por dos factores: por un lado, en esta obra se fusionan sucesos llevados a cabo por diferentes miembros de esta estirpe en la figura del protagonista, por otra parte, esta comedia fue encargada para ocultar hechos del pasado de una familia noble, no siempre fiel a la monarquía: si el fundador de dicha familia había pasado a las crónicas como traidor, Lope destaca sólo sus aspectos positivos y elude absolutamente cualquier rasgo que diera lugar a sospechas acerca de la lealtad del protagonista hacia la Corona. Pero estas libertades son las que, otra vez, condujeron a que se descalifique esta obra, sobre la cual afirmó Menéndez Pelayo: “*ya queda advertido que esta comedia es una de las más informes y atropelladas de Lope...*” (Tomo IV, XLVIII)

Cabe destacar que esta manipulación de cierta información de base en el proceso constitutivo de la reivindicación dramática no aparece de manera repentina en el corpus lopesco denominado como *comedias genealógicas*, puesto que tiene ciertos antecedentes en obras de otros de los subgrupos temáticos que corresponden a períodos previos, aunque las mismas no tuvieron el éxito de *El primer Fajardo* en lo que atañe a los miembros del linaje retratado. *La fortuna merecida* (“drama de la privanza” de acuerdo con la clasificación de Teresa Ferrer, ubicada a comienzos del período Lope-Lope), se construye directamente como una obra encargada para silenciar sucesos del pasado de esta estirpe, dado que no siempre se mantuvo fiel a la Corona. Se trata de la historia de Alvar Núñez, privado de Alfonso XI, quien le dio títulos y después lo mandó matar por traidor. Lope destaca las proezas de hacer frente a las intrigas de la Corte pero omite la muerte, que anuncia para una obra posterior de la que no se tienen noticias. Otra de las

---

*Carrión era Juan Manuel, ni nada de nada. Aunque muchos personajes y situaciones son reales, no hay duda que están fuera de lugar: el conde de Carrión era Juan Sánchez Manuel y llegó a Murcia en 1369; el apellido Fajardo ya aparece en un documento de 1335; no existe ningún documento del duelo con Abenalfajar; Librilla fue comprada por Alfonso Yáñez Fajardo I a Juan Pacheco en 1381 y Mula fue donada a Alfonso Yáñez Fajardo II en 1430; la famosa carta del “clavo y la herradura” fue escrita por Alonso Fajardo en 1458; tampoco encajan con Juan Gallego, Salvatierra, Manrique y otros personajes”. No obstante ello, resulta sumamente llamativo que múltiples genealogistas posteriores, hasta llegar a algunos historiadores de linajes de la contemporaneidad, utilizan como fidedigna la referencia de la llegada de los Fajardo al Reino de Murcia recreada por Lope, al punto que lo consideraron como fuente documental para la historia de esta familia (GUTIÉRREZ GARCÍA 2008: 22).*

comedias donde el dramaturgo plantea determinadas variaciones respecto de la información documental de base -también una vez superado el primer período dramático-, lo cual devino en el repudio del autor, es *Los Porceles de Murcia*, que produjo gran disgusto en los miembros de ese linaje puesto que Lope recreó el origen de esa familia basándose en una leyenda escatológica, derivada del término latino *porcellus*. El dramaturgo luego lamentaría la recepción de esta comedia y por ello ofreció sus disculpas a quien se la había dedicado, Doña Paula Porcel, en el paratexto de otra de sus obras: *El Serafín humano*. Allí explica:

*“Años ha que escribí la descendencia de los Porceles, no la historia, sino la fábula, no creyendo que recibiría disgusto su siempre ilustre familia, porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de historias, donde la verdad es su objeto, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla que comienzan Érase un rey y una reina; pues, si no fuera de esta suerte, no lo pudieran sufrir los que lo son, y lo escuchan, y así se ven cada día representar sus vidas con cuanto para adornarlas fue gusto de los poetas” (CASE 1975: 222).*

Nuevamente en el subgrupo denominado “de hazañas militares” aunque ya a finales del período Lope-Lope, aparece otra obra donde el dramaturgo se tomó ciertas libertades y ello generó desagrado en los miembros de la estirpe retratada. Es el caso de *El valiente Céspedes*, obra con la cual sucedió algo similar que en las comedias referidas anteriormente: varios Céspedes querían probar su hidalguía ante la Cancillería de Madrid y esta pieza reivindicativa se supone quiso acompañar tal objetivo, pero al tratarse de un noble de menor abolengo, fundador de un linaje reciente, Lope se tomó el atrevimiento de construir personajes grotescos a partir de que el Céspedes de esta pieza y su hermana pasaron a la historia como forzudos; ello obviamente generó desagrado en dicha familia. No obstante esta construcción grotesca y hasta por momentos caricaturesca (en particular de la imagen de la hermana del protagonista), la contextualización es muy precisa y determinada. En el primer acto, el caballero comunica a su hermana que debe partir hacia Sevilla con su criado Beltrán para evitar a la justicia y que, desde allí, marchará a Flandes para enrolarse en el ejército de Carlos V. Al cierre del acto, el capitán don Hugo describe la coronación de Carlos V en Roma a un alférez y señala la pronta salida de tropas desde

Sevilla hasta Alemania a las órdenes del Duque de Alba. Luego, en el segundo acto, el Duque anuncia que la guerra contra los protestantes está cada día más próxima; en el acto siguiente, se entregan premios a Céspedes por sus victorias: el Duque le da una compañía y el Emperador lo llama y le da Villalar. El capitán don Hugo da aviso al protagonista del avance de las tropas del duque Juan Federico en Millburg (Mühlberg); el Emperador ordena al duque de Alba atravesar el río Albis (Elba) y entrar en combate. Céspedes comete esta hazaña y luego captura al duque Juan Federico; finalmente se anuncia su perdón y se recompensa a todos quienes cruzaron el Elba. Todos estos hechos referidos se corresponden con la Guerra de Esmalcalda, que se desarrolló en Alemania entre 1546 y 1547 y enfrentó al ejército del emperador Carlos V, comandado por Fernando Álvarez de Toledo, Duque de Alba, contra el ejército de la Liga de Esmalcalda, formada por la mayor parte de los estados luteranos del Sacro Imperio Germánico y dirigida por Juan Federico I de Sajonia y Felipe I de Hesse. La guerra terminó con la victoria del bando católico en la batalla de Mühlberg, que tuvo lugar el 24 de abril de 1547, en la que algunos miembros destacados del ejército imperial cruzaron el río Elba y tomaron por asalto a las tropas de la Liga que acampaban en sus orillas y se creían protegidas por su caudal. Lope hace protagonista de este evento a Céspedes al punto que él es quien apresa al jefe del bando enemigo; efectivamente, existe registro de que un soldado manchego llamado Alonso de Céspedes, nacido en Ciudad Real en 1518 (DEL HIERRO GIL 2009: 242 y ss.), fue partícipe destacado de esta acción bélica y que era caracterizado por su gran fortaleza física; no así es el caso de su hermana, que parece pura invención del dramaturgo (lo cual es el factor que generó el resquemor en esta familia). Sin embargo, es la figura de este combatiente la que funciona como eje del desarrollo dramático, y Carlos V y el Duque de Alba aquí son personajes partícipes en la acción, aunque mayoritariamente dando marco a las situaciones bélicas antes que interviniendo activamente en los conflictos.

La obra más tardía de este subgrupo -única correspondiente al período Lope post Lope-, *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba*, aborda, contrariamente a la tendencia evidente en las comedias previas de exponer una serie de hazañas bélicas o

ambientar la acción en épocas remotas, una única proeza militar a cargo de un miembro de la nobleza más encumbrada, cuyo valor es reconocido desde instancias previas y es simplemente confirmado por la exhibición de su proceder: la victoria del hermano del Duque de Sessa sobre los protestantes alemanes en la batalla que tuvo lugar el 29 de agosto de 1622. Como es claro, la contextualización es por demás específica y contemporánea a la escritura de la obra. En un comienzo de la misma, los eventos se sitúan en Nápoles, donde Lisarda relata que todos los caballeros españoles fueron detrás de Don Gonzalo a la Campaña del Palatinado; ello constituye el dato necesario para reponer el origen de la batalla aquí representada, generada dado que, a poco de iniciada la Guerra de los treinta años, se produjo una revuelta en Bohemia, de mayoría protestante que deseaba al elector palatino Federico, contra la elección del católico Fernando II como Emperador, apoyado por Felipe IV cuando el asunto tomó cariz europeo. En la obra, a continuación, el bastardo Mansfelt (personaje que encarna a quien fuera Ernst Mansfeld, comandante militar alemán durante los comienzos de la Guerra de los Treinta Años, hijo ilegítimo del Conde Pedro Ernesto de Mansfeld) y el Obispo de Oltad (en los hechos históricos, Christian, Duque de Brunswick-Lüneburg, Obispo de Halberstadt, líder militar protestante alemán durante dicha guerra, en la que obtuvo la fama de fanático religioso) mencionan dos derrotas a manos de don Gonzalo, por lo que manifiestan su deseo de venganza, al tiempo que el Obispo culpa a su sobrino Federico V por sus alianzas con el rey francés. Refieren que los ha perseguido hasta la frontera oriental de Francia junto a las milicias del duque de Lorena y el barón de Tilly, de manera que se hallan acorralados por la Liga Católica y por el ejército del Emperador Fernando II de Habsburgo. Los miembros de las fuerzas católicas aluden a la coronación de Felipe IV pocos meses antes, por lo cual desean concretar la primera batalla dedicada a él pese a las condiciones de inferioridad numérica del ejército español. En el segundo acto se indica que las tropas se acercan a Enao (es decir, la provincia de Henao, Hinaut), y en el tercer acto se recrea la batalla de Fleurus, con indicación precisa de la cantidad dispar de cada grupo combatiente (nueve mil infantes y siete mil caballos en el ejército protestante frente a menos de dos mil caballos

en las fuerzas españolas comandadas por don Gonzalo). Los datos sumamente puntuales y certeros proliferan y hasta sobreabundan, al punto que el protagonista en una de las arengas a sus hombres sitúa históricamente los sucesos en el año 1622. Lope parece utilizar este texto (datado diez años luego del anterior, de modo que parecía haber abandonado esta temática bélica), tras la intención evidente de loar a la familia de quien fuera su mecenas, para demostrar tanto su capacidad dramatúrgica como su conocimiento acabado acerca de los eventos políticos contemporáneos cruciales para su país, en un gesto de búsqueda de difusión tanto entre sus coetáneos como para la posteridad (de eso también se trataba su preocupación y ocupación por publicar sus textos). Esta sapiencia minuciosa de lo ocurrido se plasma en cada detalle de la pieza, como el momento en que, en el transcurso de la batalla, muere don Francisco de Ibarra y ello representa un duro golpe para don Gonzalo: efectivamente, este caballero era maestre de campo en la Campaña del Palatinado y allí murió. De la misma manera, se refiere que, en Bruselas, la infanta Isabel Clara Eugenia elogia y premia a los vencedores; ella era, en aquel momento y de hecho, gobernadora de los Países Bajos. Don Gonzalo se conjuga como el héroe que lucha con toda su bravura hasta el final y, si en esta obra donde la precisión contextual pasa a ser una característica troncal de la construcción dramatúrgica, algunos pocos hechos históricos son modificados en la representación (como la muerte del Obispo tras su huida con Mansfelt a Lieja), tal modificación simplemente se relaciona con un modo de generar énfasis en la magnificencia del protagonista.

En lo que atañe a las cuestiones argumentales, otro aspecto que se modifica en este subgrupo dramático conforme progresa la producción de Lope es la construcción de las secuencias que constituyen el o los eventos dramatizados<sup>65</sup>. Este aspecto está dado por el hecho de que de una acción bélica episódica que caracteriza a las primeras obras, se pasa paulatinamente a una trama mucho más intrincada; de esta manera, se produce una

---

<sup>65</sup> Hacia la búsqueda de un método para segmentar y articular la acción dramática en las obras de Lope (aunque sin pretensiones de hallar una estructura universal de la comedia), Joan Oleza caracteriza el concepto de *traza* como una urdimbre argumental, el cual aquí también puede ser productivo dado que resulta consecuente con una complejización conforme progresa su producción. Véase OLEZA 2010.

variación en la composición dramática: hay una progresiva pérdida del esquema *estabilidad inicial + desestabilización por conflicto + resolución* presente en las primeras comedias, a favor de una estructura de complejidad creciente. Las obras del período Lope pre-Lope presentan mayoritariamente esta configuración lineal y tripartita, en la que además no hay grandes transiciones temporales entre los actos. A esta caracterización responde *El Arauco Domado*: el primer acto presenta la llegada de don García a Chile, quien menciona los objetivos de su misión, luego aparece Caupolicán en un *locus amoenus*, pero un sacerdote convoca a un demonio que hace un vaticinio terrible, y la pérdida de estabilidad se consolida cuando los españoles vencen a los aborígenes en la batalla del Fuerte de Penco; al comenzar el segundo acto, ha transcurrido cierto tiempo y se refiere al avance del conflicto: los españoles atravesaron el río Biobío, por ello el líder araucano convoca a sus capitanes a un consejo, y resuelven atacarlos durante los festejos de San Andrés, aunque los españoles vencen y don García funda la ciudad de Cañete, ante lo cual Caupolicán, herido e instado por el espíritu de Lautaro, resuelve seguir luchando; en el tercer acto, sin ninguna transición temporal, se exhibe el castigo a Galvarino, pero un nuevo consejo araucano decide continuar la confrontación, los españoles se enteran del mismo así como de la abdicación real a favor de Felipe II, luego realizan un ataque y capturan a Caupolicán. *La varona castellana*, estructuralmente, se comporta de manera similar: hay una situación inicial de estabilidad, un conflicto bélico que la altera y una resolución de dicho conflicto en que se recupera el equilibrio. Así, en el primer acto se alude a la solicitud de la unión de los protagonistas a las fuerzas del príncipe castellano, después en la corte de Toledo se da lugar al apoyo de los nobles hacia Alfonso VII, y en el exilio gallego lo proclaman Rey de Castilla; en el segundo acto ya aparecen todos nuevamente en Toledo y el joven Alfonso expresa formalmente su deseo de reinar y de luchar por ello junto a su madre; y, en el acto final, en el mismo alcázar reciben la noticia de la invasión y el ataque de las villas castellanas por su oponente, tras lo cual se produce la batalla y posterior prisión del Rey de Aragón, con la culminación determinada por la promesa de paz y de bodas y el otorgamiento de apellido, blasón y tierras. Nuevamente,

no aparecen grandes saltos temporales, y la historia de la protagonista forzada así como los componentes amorosos son intercalados constantemente con los asuntos político-bélicos. En otras dos obras del subgrupo “dramas de hazañas militares” del período Lope pre-Lope se observa esta misma esquematización: *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza* es un claro ejemplo de la referida estructura tripartita y además presenta distintivamente una acción bélica episódica, la cual se condice con la caracterización de Ferrer para estos textos que señala que la exhibición de los méritos del protagonista deja una “impresión de desmadejamiento” (FERRER 2001). De otro modo, dicha impresión es absolutamente palpable también en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, dado que si la hazaña acometida parece forzada y hasta “artificial”, ello mismo se traslada a su presentación estructural: en la primera jornada sólo tiene lugar la contextualización (lugar de la hazaña, historia del linaje por Fátima); en la segunda se da la decisión de la hazaña a través de un sueño con alegorías; y en la última aparece la concreción de la hazaña.

Las otras dos obras correspondientes a la etapa Lope pre-Lope presentan cierta diseminación del conflicto, no obstante ello conservan el mencionado esquema planteado en las obras iniciales. La acción de *El blasón de los Chaves de Villalba* oscila de un lugar a otro, y de una referencia de guerra a otra, de manera que genera una acumulación que llega a la saturación; la problemática central se encuentra diseminada y, por momentos, resulta imprecisa; a ello se suman una multiplicidad de saltos espaciales: comienza en la ciudad de Melfa (Melfi); luego el protagonista y Bárbara se dirigen a Barletta, donde comienza el segundo acto, en cuyo transcurso tiene lugar un salto espacial audaz -dado que Adolfo permanece en escena- en el que los sucesos se trasladan a la muralla de la ciudad de Bari, donde aparece doña Isabel de Aragón, después la acción se posiciona en las calles de Roma, donde aparece el alférez tudesco Aspramonte; el último acto comienza en la casa del embajador español en dicha ciudad, y luego en cercanías de Nápoles los personajes dan noticias en esa ciudad de la victoria del Gran Capitán. En *La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, por otro lado, dicha diseminación se genera a través de los saltos temporales, a través de los cuales se pasa de la juventud

rufianesca de los protagonistas al momento en que Urbina, Paredes y Zamudio han sentado la cabeza y han entrado a formar parte de la guardia del Papa León X, luego, en los sucesos del segundo acto, nuevamente han pasado varios años y Paredes y Urbina ya son muy famosos, y finalmente, en el tercer acto aparece un nuevo salto temporal puesto que se refiere que ya ha muerto el Marqués de Pescara. Este acto tiene la particularidad de presentar tres núcleos de acción: el primero de ellos está ligado al nuevo virrey de Nápoles; el segundo, a la venganza del cuñado de Urbina (cuyo entramado tiene reminiscencias de un cuento oriental: desea tomar represalias a traición, y para ello cuenta con la colaboración de la cortesana Felisena, quien seduce a Urbina y lo duerme narración mediante, tras lo cual el cuñado junto a tres soldados lo atan para matarlo, pero Urbina se despierta a tiempo para liberarse y asesinar a sus rivales); y el tercero, a la contienda por armas del Marqués, es decir, una nueva disputa sin que haya una hazaña clara, de manera que los conflictos nuevamente resultan muy diseminados y disímiles y no dejan traslucir un objetivo claro.

Las obras del período Lope-Lope presentan, de manera progresiva, ciertas pautas de complejización respecto del esquema *estabilidad inicial + desestabilización por conflicto + resolución*. *Los Ramírez de Arellano* presenta una linealidad temporal pero los trazos de diseminación del enredo se dan a través de los abundantes saltos espaciales: los sucesos comienzan en Estella, Navarra, pero promediando el primer acto se intercala una acción alternativa en las afueras de Valencia (don Pedro de Aragón solicita a Juan Ramírez por carta, y si bien varios reyes lo hacen sólo éste se muestra en escena, porque es hacia quien luego acudirá el protagonista); tras ello, el primer acto continúa en Navarra pero el segundo acto comienza nuevamente en Valencia; finalmente, los acontecimientos del tercer acto tienen lugar en el Castillo de Fox, días después en Sevilla, luego en Toledo y, por último, en el castillo de Montiel. Esta complejización evolutiva también gana posición en *Don Juan de Castro*, que ofrece mayor capacidad a la misma dada su conformación en dos partes. Esta comedia presenta una multiplicidad de personajes así como de secuencias dramáticas, la historia de este linaje revela nuevos enredos constantemente y se prolonga

a través de ellos. Muchas de sus escenas comienzan *in media res*, lo cual opera como una pauta de quiebre de la linealidad explícita de las primeras obras, sumada a los saltos temporales y a las secuencias retrospectivas: sirvan como ejemplos el hecho de que la segunda parte empieza un mes después del fin de la acción de la primera, pero al inaugurar el tercer acto ya han pasado tres años desde el comienzo de la Parte I, y que Rugero, en el segundo acto de la Parte II hace a don Juan un *racconto* de los sucesos previos. Asimismo, la complejidad constitutiva también está dada por la gran alternancia espacial: la primera parte comienza en Galicia, en el palacio del príncipe don Pedro de Alarcos; luego la acción se ambienta en el puerto del Ferrol, en la orilla de Plemúa (Plymouth) y, tras ello, se suceden los hechos entre la ermita en un monte de Inglaterra y el palacio de Londres; la segunda parte se inicia en dicha ciudad pero de inmediato se traslada al castillo y a un campo en Irlanda, para luego volver a diferentes ámbitos londinenses (el palacio, el puerto, un monte donde se desarrolla una escena trágica en nuevo ámbito pastoril, al pie de unos castaños) y también a Galicia. Tras esta complejización creciente, sin embargo, se encuentra *El caballero del Sacramento*, que retoma el esquema que prima en las obras iniciales: la situación inaugural de estabilidad amorosa entre don Luis y doña Gracia de Moncada (que data de instancias previas a la acción) y su plan de fugarse dada la promesa de matrimonio de la dama para con el Rey de Sicilia se ve interrumpida por el incendio de la Iglesia de Santa Olalla y el consecuente cambio de perspectiva que genera la Fe en el protagonista al rescatar el Santo Sacramento; este conflicto se intensifica en el segundo acto cuando Don Luis resuelve seguir a su amada a tierras sicilianas, donde participa de un torneo para acercarse a ella al tiempo que se anoticia de la pérdida de una batalla del ejército catalán ante el francés, lo cual lo motiva a luchar; tras una transición temporal determinada por el hecho de que el Rey de Sicilia obtuvo el divorcio de doña Gracia motivado por celos y la ha enviado de regreso a Barcelona con orden oculta de que muera en el camino, la estabilidad de un comienzo se recupera cuando Don Luis regresa triunfante del combate y su dama hace lo propio milagro mediante, y luego del reencuentro concretan su compromiso. A través de

estas secuencias dramáticas se evidencia que se sostiene la linealidad en la acción tal como ocurría en las obras del período Lope pre-Lope, aunque esta historia difiere argumentativamente de modo radical respecto del resto; no sólo se intercala la historia de amor con los asuntos bélicos sino que también ello ocurre con los sucesos milagrosos, de manera que esta comedia representa una excepción a este subconjunto por su imprecisión epocal conjugada con su marcado carácter sobrenatural ligado a un cariz religioso que prima por sobre cualquier otro rasgo. Los dos *dramas de hazañas militares* del período Lope-Lope también tienen marcados aspectos de complejización estructural: *El primer Fajardo* ya no presenta una regularidad en la linealidad temporal, puesto que presenta avances temporales no especificados a través de la acción (por ejemplo, al final del primer acto la transición es imprecisa, tanto que da lugar a deducir que han transcurrido semanas o incluso meses desde la escena del nombramiento del protagonista como caballero), hay largas secuencias de acontecimientos que quedan fuera de la acción de la comedia pero que son referidos aunque sin mayores detalles (en el segundo acto, a través de una carta se indica que ya se ha concretado la burla de Fajardo de aparecer disfrazado de moro en una boda para intervenir en la fiesta y secuestrar a la novia; en el tercer acto la acción avanza mediante hechos que se saltean, y promediando este acto se resuelve la trama amorosa), y la sucesión de hechos bélicos resulta abundante y signada por saltos temporales, aunque perfectamente entrelazados e interconectados, siguiendo siempre una perfecta lógica de la acción. *El valiente Céspedes*, por su parte, pone de manifiesto esta paulatina alteración constitutiva mediante mecanismos similares: en el segundo se refiere a que el protagonista ya ha efectuado variadas hazañas, de modo que han transcurrido meses; allí también se aluden superficialmente sucesos previos que no tienen lugar en escena, al tiempo que en toda la obra hay una gran alternancia espacial, desde Sevilla hasta Alemania. El punto culminante de esta complejización estructural creciente se da lógicamente en la comedia más tardía, puesto que, al poseer el protagonista varias victorias muy reconocidas previas y al ser parte de un profundo conflicto político-religioso, la trama de la obra sobre don Gonzalo de Córdoba se presenta de modo mucho más

intrincado; la problemática contra los luteranos ya está instalada cuando el protagonista es convocado y la acción bélica no parece forzada -como sucedía en varias de las comedias anteriores- dado que la misma es reflejada por personajes muy disímiles de ambas facciones, que transitan por una posada y no se presentan antitéticos en la toma de posición frente al conflicto, sino que van matizando sus elecciones.

El último de los ejes que nuclea aspectos en los que resultan progresivamente divergentes los denominados *dramas de hazañas militares* es el que refiere a cuestiones semióticas de estos textos dramáticos, más específicamente en su dualidad de texto espectacular. Si bien la mayoría de las comedias denominadas *genealógicas* requiere una gran parafernalia y despliegue abundante en escena, son disímiles tanto en algunos de sus mecanismos constructivos como en ciertos elementos que entran en juego en torno a la representación. Por ello, en lo que respecta a la dramaturgia, se adopta el concepto de *práctica escénica* con un doble abordaje: desde la *semiótica teatral* que considera al texto dramático y al texto espectacular como dos fenómenos diferentes pero asociados, y desde la valoración del teatro, fundamentalmente, como una *práctica social*.

Anne Ubersfeld formula que *“la sintaxis (textual) y la proxémica constituyen dos aproximaciones diferentes al hecho teatral”* (UBERSFELD 1998: 15), de forma tal que ambos resultan herramientas necesarias en el abordaje de la materia dramática. La mencionada investigadora concibe al desempeño escénico como una red de prácticas significantes<sup>66</sup> y en este punto se considerará el *texto dicho*, con la doble relación literatura-espectáculo que conlleva. De Toro trasluce que el teatro es ese *“objeto policódico cuyas sustancias de la expresión son diversas”* (DE TORO 1991: 22), y, al respecto, Eugenio Barba afirma que *“Cuando se habla de dramaturgia se debe pensar en el montaje. El espectáculo es un sistema real y propio que integra diversos elementos -cada uno de los cuales obedece a una propia lógica- relacionados entre ellos y con el ambiente externo”* (BARBA 1996: 7). Si

---

<sup>66</sup> En otra parte también aclara que *“El texto teatral no tiene el mismo status que los otros textos literarios (...) es un sistema de signos o de prácticas significantes que es el de la escena (...) Debe construirse permanentemente”* (UBERSFELD, Anne. “El texto y la escena” en revista *Espacio* – Director Eduardo Rovner. Número 14, 1995, Trad. de Coral Aguirre).

bien resulta imposible establecer consideraciones específicas acerca de las puestas en escena de cada una de estas obras al momento de su producción -dada la complejidad de sus comedias históricas en general y la distancia temporal respecto de su representación-, las indicaciones escénicas del autor dan pautas sumamente significativas.

Sergio Pereira Poza asegura que

*“De las posibilidades concretas de que dispone el operador teatral para alcanzar este cometido plástico son los recursos paralingüísticos (gestos, tonos, timbres, intencionalidades), los quinésicos (movimientos, desplazamientos) y los proxémicos (grados de relaciones espaciales entre los personajes) los que manifiestan mayor grado de eficacia teatral” (PEREIRA POZA 2000: 19-22).*

Este último aspecto cobra especial relevancia en todas las comedias del subgrupo *de hazañas militares*, aún en las más tempranas. En el *Arauco domado*, por ejemplo, ello se observa particularmente en dos escenas significativas. La primera de ellas ocurre en el transcurso del primer acto y en el momento en que comienzan a batallar conquistadores y aborígenes, cuando los españoles se ubican escénicamente en una posición superior (*‘pónganse arriba en el fuerte’*), de forma tal que visualmente quedan por encima de los personajes araucanos, ubicación que se reiterará en toda la tragicomedia. La segunda escena cuya proxémica resulta elocuente por sí misma es en la que aparece Caupolicán amarrado a un poste a instancias de ser ajusticiado, ubicado en el escenario en el mismo lugar que, tras una apertura y cierre de telón, aparece la imagen de Felipe II de manera similar a una estatua. A través de estos dos ejemplos queda en claro que los españoles son enaltecidos constantemente respecto de sus contrincantes mediante la conjugación de la disposición escénica, lo cual también será sostenido por el valor que cobran los elementos visuales de la representación, aunque no muy abundantes como signos de presencia en la puesta en escena<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Se dejan sin referir aquí otras imágenes de gran valor simbólico empleadas desde el discurso pero que no se conforman como elementos en la puesta en escena, ya sea el mar, que identifica al territorio y los habitantes del Arauco, en oposición al fuego a través del cual se alude a los españoles, en suma a otros que se vinculan con el bagaje cultural propio del Viejo Mundo. Ignacio Arellano afirma que *“La imagen que el observador se construye hunde sus raíces en los modelos culturales de su experiencia original. Los conquistadores miran al Nuevo Mundo desde las coordenadas culturales de su propia experiencia”* (ARELLANO 1992: 305). Esta transferencia del modelo cultural español sobre el nuevo territorio se da en

Aparecen signos escénicos que cobran valor específico; entre ellos se destaca el hecho sumamente simbólico de que las manos de Galvarino, sean amputadas sin misericordia (aunque fuera de escena, como mecanismo de preservación del decoro). En la tradición bíblica y cristiana la mano es símbolo de poderío y supremacía, de manera que se relaciona con el dominio y la posesión (de hecho una antigua costumbre era ocultar las manos en presencia de soberanos; así aparece Moisés en muchas representaciones de la recepción de las tablas en el Monte Sinaí)<sup>68</sup>. Galvarino no se rinde aún frente a la tortura y el desmembramiento, y un poder impuesto brutalmente no consigue subsumirlo; ello es reforzado escénicamente al momento en que aparece amputado: en el tercer acto, tras la acotación que indica “*Sale Galvarino, con las manos en unos troncos de sangre*”, este personaje se cuestiona “*¿Cuánto mejor es morir / con las armas peleando / que vivir sirviendo un noble / como bestia y como esclavo?*” y luego tiene la fortaleza necesaria para arengar a los suyos.

Dentro de este eje, el primer rasgo que difiere conforme evoluciona el modelo lopesco es esta aparición de índices escénicos, en torno de los cuales se observa una modificación en su densidad y valor simbólico. En principio, hay algunos aspectos correspondientes a este abordaje semiótico que resultan recurrentes, tales como la presencia de elementos escenográficos u objetos subsidiarios a la representación que operan como soporte significativo de los asuntos político-bélicos (el segundo acto de *La contienda...* muestra una escena de un gran ceremonial, en la que con seis sillas se representa la constitución de la Liga; en el último acto de esta misma obra, la escena final

---

diversos planos; el primero de ellos son las costumbres europeas en general y españolas en particular proyectadas en el comportamiento indígena. Como ejemplos de ello en la tragicomedia cabe destacar, por un lado, la escena en la que Tucapel entrega su arco y flecha a Rebolledo y menciona ‘*Te doy por prenda amorosa*’ (Acto III), hábito y léxico típicamente europeo, y por otra parte, el momento en el que Gualeva ostenta su *femenil cabello*, en una transferencia cultural errónea puesto que la cabellera era patrimonio de ambos géneros en los aborígenes. Asimismo se proyectan rasgos socio-culturales de los españoles en el comportamiento de los araucanos: Tucapel dice que daría su arco por ver la celebración de sus adversarios, y más tarde en el mismo acto (I) los acusa de querer robar ‘*el oro de nuestras tierras*’. En una concepción quizás errónea, se filtra el materialismo propio la Europa occidental en el discurso de los indígenas, quienes no tenían ese sentido de la posesión y la pertenencia.

<sup>68</sup> Para estas valoraciones simbólicas véanse BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Paidós, 1996 (1993) y CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Ed. Herder, 1995 (1986).

en la que la contienda pretende ser resuelta tiene lugar en un espacio que se ofrece a la lucha y que exhibe la razón de la misma: se describe como “*un templo y un sepulcro de paños negros con el cuerpo del marqués armado, y los escudos de sus armas a su alrededor, y seis hachas con sus blandones ardiendo*”), así como la circulación de diversas prendas de amor que acompañan a los protagonistas en sus luchas (entre Chaves de Villalba -de la obra homónima- y el francés Adolfo se da el intercambio de “prendas de desafío”, que son en efecto una cadena y un retrato de Bárbara; este último objeto se reitera en *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza*; en *Los Ramírez de Arellano*, este tipo de índice escénico gana cierta complejidad y la prenda de amor, que es la toca de la dama, luego deviene símbolo<sup>69</sup>, puesto que Juan Ramírez ata la toca de doña Elvira a su lanza para que sirva como pendón y guíe al ejército en la lucha, lo cual finalmente genera el escudo de armas del linaje en cuestión, que posee los colores blanco y rojo ensangrentado de la prenda). Otro factor recurrente es la aparición de cartas que se intercambian entre diversos miembros de la nobleza, de modo que operan como un índice de pertenencia estamental. Así, en *La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, se escenifica la firma de una carta en la que los embajadores de las principales ciudades italianas, con intercesión del Papa, proponen solicitar al marqués de Pescara que acepte

<sup>69</sup> Sobre las disquisiciones del signo escénico en sus variantes de ícono, índice y símbolo, se siguen los postulados insoslayables de Fernando de Toro, quien así clasifica a los elementos que intervienen en escena. El teorizador profundiza la diferencia entre cada uno de ellos; sólo a modo ilustrativo se destaca que “*Mientras que el ícono está dinámicamente vinculado al objeto que representa, y el índice físicamente vinculado a su objeto, el intérprete no tiene nada que ver con el establecimiento de estos dos tipos de relaciones. En el caso del símbolo, es el intérprete quien establece dicha relación y naturalmente la tradición social*” (DE TORO 1992: 103). También se consideran los signos teatrales planteados por KOWZAN (1992), quien los organiza de la siguiente manera:

1. Palabra 2. Tono	Texto Dicho	ACTOR	Signos Auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Espacio y Tiempo	Signos Visuales (actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Vestuario	Experiencia externa del actor			Espacio	
9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación	Características del lugar escénico	EXTERNO AL ACTOR	Signos Auditivos	Espacio y Tiempo	Signos Visuales (Externos al actor)
12. Música 13. Efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos Auditivos (Externos al actor)

ser rey de Nápoles; *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza* expone un intercambio de epístolas amorosas entre el protagonista y su amada, en un contexto de valorización absoluta de la palabra puesto que Don Luis se muestra hábil en su empleo y con ella se defiende; en *Los Ramírez de Arellano*, aparecen una serie de cartas de diversos reyes que solicitan el favor de Juan Ramírez; en *Don Juan de Castro*, también es una figura regia la responsable de este tipo de signo escénico de correspondencia nobiliaria, puesto que a través de un papel se anuncia del desafío del Rey de Irlanda; y, en *El primer Fajardo*, el empleo de este índice es explotado en todas sus posibilidades puesto que el intercambio epistolar se da aún entre los enemigos moros -siempre de jerarquía social más encumbrada-, como ocurre con la carta en que los alcaides de Baza y Vera informan sobre la burla de Don Juan y sobre su intención de venganza reconquistando ciertos territorios; además aparece una epístola del rey español en la que proporciona órdenes militares; hay otras cartas que resultan difamatorias; y, por último, se destaca aquella del protagonista dirigida al Rey en la que señala cómo debe proceder un buen monarca, de manera tal que opera como índice de que ya se ha instalado como noble y de su superioridad intelectual.

Así como en el signo escénico recién referido, si bien aparece de modo reiterado en este subcorpus, presenta ciertos indicios de complejización en las obras más tardías del poeta, ocurrirá lo propio con el resto de los indicios vinculados con la puesta teatral. En las comedias más tempranas priman casi exclusivamente los signos militares; se destacan los caballeros que portan banderas y estandartes en *La varona castellana*, el aparato de acompañamiento y cajas en el enfrentamiento con Aspramonte de *El blasón de los Chaves de Villalba* (donde además es significativo el contraste simbólico entre las rodela de Chaves y este enemigo individualizado así como la escena en la que, en un acto simbólico, los ejércitos combatientes dejan clavados en tierra los estandartes de Castilla y Francia para significar que los confines del reino todavía no tienen decidido dueño), y los ruidos y sonos de cajas referidos en *La contienda de Don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina* tanto como en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* y en otras tantas de estas obras de la etapa inicial de la producción lopesca. En la hazaña del Marqués, como

en el resto de las comedias pre-lopescas, priman casi exclusivamente los índices escénicos sonoros que remiten al ámbito militar, por lo demás, el resto de los signos se articulan a través del discurso y no de marcas en la puesta en escena. No obstante ello, hay ciertos indicios proxémicos<sup>70</sup> que cobran un significado y un peso peculiares en lo que atañe al texto espectacular. Así, por sólo citar breves ejemplos, don García Hurtado de Mendoza rinde tributo a la estatua de Felipe II que se descubre en un arco, como índice de su poderío, en el cierre del *Arauco domado*; en *La varona castellana*, don Alfonso, hijo de doña Urraca, entra en la sala del trono bajo palio, en un signo escénico que anticipa su inminente ascenso al trono; en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, el hecho de que el protagonista aparezca a hombros de dos galeotes turco funciona como indicador de que su imagen es tratada con un marcado sesgo de superioridad.

Los signos escénicos que remiten al ámbito militar ganan complejidad conforme evoluciona la producción dramática, de modo que los índices pasan a conformarse como símbolos. De este modo, el protagonista de *Los Ramírez de Arellano* recibe tres flechas en su escudo que le lanzaron desde la ciudad, las cuales remiten a los tres traidores envidiosos a quienes enfrenta. *Don Juan de Castro* multiplica los índices expuestos en las obras más tempranas: se hace hincapié en la costumbre de pintar en el blasón al vencido, en el estandarte que lleva cruz roja, en las veneras y el pendón, y se proclama reiteradamente la grandeza de la ramada inglesa, de las divisas y de las insignias. Asimismo, el vestuario adquiere peculiar relevancia: en el segundo acto, aparece en dirección a Londres "un negro escuadrón" que porta vestiduras negras de terciopelo y cabalga caballos castaños, y Don Juan supone que se trata de la ayuda prometida por Tibaldo; justamente debido a las armas y a los trajes es llamado el Caballero Negro. No obstante, este color no es sostenido en los combates subsiguientes: en el tercer acto de la

---

<sup>70</sup> "La Proxemia fue definida por su creador, el antropólogo Edward T. Hall, como "el estudio sobre cómo el hombre, inconscientemente, estructura los microespacios" o, también, "el estudio de la percepción y el uso que el hombre hace del espacio" (Hall, Edgard T. "Proxemics" en *Current Anthropology*, University of Chicago Press, Vol. 9, nº 2, 1968, p. 83). En un sentido más amplio, puede definirse a la Proxemia como la Semiótica del Espacio, lo que a nuestro modo de ver le da una dimensión mucho mayor pues cubre todos los niveles posibles del espacio (...); es, por tanto, la posición espacial un dispositivo que cumple un papel semiótico específico en el teatro" (CARRASQUERO GONZÁLEZ y FINOL 2007)

primera parte, Clarinda entrega a don Juan una banda verde que habrá de lucir como trofeo, y manda que en la justa del día siguiente lleve el color blanco, por lo cual más tarde se indica que él venció en los tres días y en cada uno de ellos lució colores diferentes: el negro, el blanco y el verde. De este modo, el vestuario es en principio un índice que configura la identidad, pero luego pasa a ser un símbolo escénico mediante el trabajo con los colores a lo largo de las dos partes de la obra, que Tibaldo explica al final. También en esta comedia gana complejidad el empleo de otros signos presentes y necesarios para la escenificación: se especifica que debe aparecer un balcón, contrastante con el tablado; también se indica un gran cortinado, que en la segunda parte que se descorre para ver a los hijos de Don Juan; luego cobran relevancia en escena la daga para matarlos que el protagonista pretende emplear para matar a los niños y un vaso para verter su sangre. De modo paralelo al tratamiento de los índices y símbolos escénicos en *Don Juan de Castro*, en la última obra de este subgrupo perteneciente al período Lope-Lope, *El valiente Céspedes*, se observan usos sígnicos similares pero condensados en una sola pieza: como índice de su bravura, el duque encadena a Céspedes, es decir, le pone una cadena de oro en su cuello como premio a su valentía; como signo de connotación semejante, el protagonista publica un cartel que anuncia la contienda; y, como símbolo de su victoria, luego es coronado con laureles por los soldados. En esta comedia, asimismo, el vestuario también cobra relevancia semiótica puesto que el caballero acepta llevar en el desafío los colores de su dama: blanco, verde y dorado.

También se modifica progresivamente el tratamiento semiótico de los aspectos relacionados con la valoración de la religión. Si bien es un factor ampliamente destacado, como ya se ha visto, desde las obras iniciales (en el *Arauco domado*, por ejemplo, la primera escena en la que aparece don García lo hace asistiendo a la procesión celebrada para restituir al Santo Sacramento a la Iglesia Mayor que fuera abandonada tras el levantamiento araucano, instancia en la que genera admiración en los aborígenes el hecho de que el militar se postre ante la imagen; cuando la misma entra en el templo, los soldados le entregan sus atributos de mando: bastón, espada y sombrero) su abordaje

escénico es susceptible de un progreso significativo. Este tipo de signos adquieren un valor alegórico en obras del período Lope-Lope (por ejemplo, en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, además del hecho de que se alude reiteradamente a los hábitos con cruces, cobran preponderancia las alegorías de la religión y la victoria, sobre un castillo y una galera respectivamente, que se escenifican en un sueño del Marqués), y cobran una total complejización conforme se avanza en el modelo: siguiendo esta línea, en *El caballero del Sacramento*, el tópico religioso plasmado en el plano semiótico de la dramaturgia adquiere un detallismo elaborado que refuerza de modo continuo los valores portados y defendidos por el protagonista; así, en esta obra se refieren cuatro milagros que son ratificados por elementos escénicos (las llamas<sup>71</sup> en la cabeza con las que sale don Luis de la iglesia y no le generan quemazón, la aparición del retrato de su amada en su espalda -siendo que lo portaba por delante-puesto que “*sólo Dios en el pecho / debe estar y puede estar*”, la voz divina que proclama “*a quien del fuego me saca / así le saco del fuego*” salvando al protagonista y a Crispín de la hoguera y, por último, su posterior elevación en una nube hasta desaparecer en los cielos). Y el caso de la comedia correspondiente al período Lope post-Lope, resulta notoria una mayor profundización en el empleo simbólico en torno a los valores individuales del noble y a su causa religiosa, que exceden constantemente el discurso y se trasladan a la acción. Si un parlamento de don Juan vincula semióticamente el fuego con la causa cristiana y hace uso de varios símbolos más, los mismos también priman en los signos escénicos no verbales: don Gonzalo aparece leyendo como índice de su instrucción, y luego escribe él mismo la relación de sus batallas; el Obispo de Ostad, eje intelectual del proceder militar protestante, es herido en una mano y deben amputarle el brazo, en el momento en que sus facciones pierden el combate; los soldados en la batalla portan imágenes de Cristo y de la Virgen, siendo que don Juan había aclarado en escenas

---

<sup>71</sup> El simbolismo del fuego en esta obra ha sido objeto de extensos estudios, razón por lo cual resultaría redundante su referencia (para ello, ver DIXON 1982). Simplemente es relevante a los fines de este análisis aludir al contraste simbólico que representa -tanto en texto dramático como en texto espectacular- entre la devoción a lo divino y las pasiones humanas.

previas que los protestantes despreciaban las imágenes; se hace una puesta en escena de la victoria, y la Infanta regala símbolos patrios españoles y religiosos.

Esta progresión además resulta consecuente con una creciente espectacularidad<sup>72</sup>, sobre todo en las escenas de combate, de ceremonias y de bailes, que asimismo se relaciona con una transgresión en las convenciones teatrales, puesto que se observa una pérdida paulatina del decoro. Con relación a la proxemia, en las obras más tempranas se indica que las peleas y matanzas tienen lugar fuera de escena; por el contrario, en *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba* poco a poco tal indicación se va diluyendo: si en un comienzo dos galanes se acuchillan dentro, en el segundo acto los criados lo hacen en escena, y uno de ellos mata a un flamenco del mismo modo sobre el cierre del conflicto. Sin embargo, la transgresión no es absoluta dado que uno de los caballeros comienza a reprimir al criado ante tal accionar, pero la reprimenda pasa a un segundo plano ante el anuncio de la victoria, y así la pérdida del decoro cobra espacio sin mayor reflexión sobre ella. Más allá de este aspecto y tal como se extrae del análisis anterior, hay un aparato de parafernalia escénica que se desarrolla de manera creciente; así, el abordaje del panegírico, y dentro de éste, la cuestión de cómo se crea la imagen a reivindicar, presentan diferencias constitutivas en la progresión del modelo. Por ello, en el caso de los dramas de hazañas militares, es limitante decir que cuadra la expresión "*Aquí no hay representación, sino cuchilladas*"<sup>73</sup>, dado que aquí se ha considerado que desde los puntos de vista ideológico-cultural tanto como desde el análisis de la semiosis teatral, estas obras presentan matices evolutivos de gran significancia. Si bien la mayoría requiere una gran parafernalia y despliegue abundante en escena, son disímiles tanto en sus mecanismos constructivos como en los elementos que entran en juego en torno a la

---

<sup>72</sup> Entendida aquí como un mayor aprovechamiento de los índices escénicos, más allá de que es harto difundida la oposición de Lope al empleo de tramoyas y demás recursos escénicos si los mismos no están articulados debidamente con el argumento y fundamentalmente con el discurso, gran protagonista de este teatro. En palabras de Felipe Pedraza Jiménez, "*Se quejó repetidas veces de la propensión a la espectacularidad gratuita de los autores de comedias, y defendió siempre un teatro sustentado en la palabra encarnada en los intérpretes...*" (2009 [II]: 56).

<sup>73</sup> Ferrer (2001) indica que a todo el conjunto le cabe la expresión de Lope, exigencia planteada en una de las acotaciones de *El asalto de Mástrique*.

representación. Son piezas complejas y ello se refleja en el plano semiótico con mayor nivel de profundidad a través de la producción del dramaturgo. Por ejemplo, en *El caballero del Sacramento*, aparece una torre incendiada de la que surge el protagonista luciendo algunas llamas en la cabeza “que se hacen con aguardiente de quintaesencia”, él además desaparece por los aires junto a su criado cuando están a punto de ser quemados sobre unos maderos, y las acotaciones exigen un movimiento de masas (“salen todos los más que pudieren”) característico de las obras de hazañas militares que se complejiza exponencialmente a medida que se avanza en la producción, con desfiles de cajas, banderas, soldados, disparos de arcabuces y escenas de ceremonial. La mayoría de las obras de este subgrupo, y más aún las últimas, requiere una gran parafernalia y despliegue abundante en escena; si a ello se suma la complejidad creciente en el tratamiento de las acciones abordadas y de los ambientes retratados, entonces desde esta nueva perspectiva, resulta cuestionable la consideración de Menéndez Pelayo sobre la comedia recién mencionada, cuando afirmaba que “Es comedia genealógica, de poco valor, como casi todas las de su género”<sup>74</sup>.

Por otra parte, algunos rasgos correspondientes a los denominados *dramas de la privanza* también permiten observar determinadas modificaciones conforme avanza el modelo dramático de Lope de Vega al tiempo que también llevan a cuestionar su unidad como subconjunto; resulta relevante destacar que dichos rasgos también funcionaban como variables en los *dramas de hazañas militares*. En primer término, la estructura de las comedias de este subconjunto se complejiza cuanto más avanzado es el período de producción lopesco al que corresponden. *Los Guzmanes de Toral* presenta una trama

---

<sup>74</sup> Al respecto, y tal como lo nota Joan Oleza al explicar por qué Marcelino Menéndez Pelayo excluye la obra *Don Juan de Castro* del corpus de sus *Comedias de asuntos de la historia patria*, se debe considerar que aquel estudioso aborda el análisis y clasificación de estos textos con una perspectiva consecuente con su cosmovisión decimonónica. No obstante, no se debe perder de vista que “si desde el punto de vista propio del XIX nos trasladamos al propio del siglo XVII, donde los relatos bíblicos y las leyendas hagiográficas tenían una estricta consideración histórica, donde las fábulas sobre los orígenes de España podían entrar en la *Crónica General*, de la mano de un Florián Ocampo, y donde las historias genealógico-nobiliarias se convirtieron en uno de los géneros de moda de la prosa histórica, entonces las cosas comienzan a cambiar” (2013: 152-153).

simple cuyo eje sobre el que avanza la acción es el enredo amoroso, que a su vez funcionará, junto a los motivos de afrentas y venganzas característicos del ámbito cortesano, como disparador para sacar a relucir el virtuosismo del protagonista; la acción no presenta saltos temporales ni secuencias elididas y finaliza con el cierre típico de premiación y bodas. Apenas comenzado el período Lope-Lope, aparecen dos comedias de este subtipo en las que sendos conflictos abordados se ven nutridos de sucesiones de hechos que las apartan de la llaneza argumental de la obra de la etapa anterior. *La fortuna merecida*, por un lado, al exponer un proceso de ascenso intraestamental de modo constante, también presenta ciertos enredos secundarios que se desprenden sucesivamente del eje central de la acción; *La inocente sangre*, por otro, refiere a conflictos político-bélicos diversos que por momentos parecen desperdigados pero resultan subsidiarios a la recreación de la difamación efectuada sobre las figuras de los hermanos Carvajal y de su injusta muerte, de manera que en la progresión de los sucesos de esta comedia se transita desde la situación de estabilidad de los protagonistas hasta su desgracia final. *Las cuentas del Gran Capitán*, de comienzos del último período de producción lopesca, expone las diversas instancias que debe atravesar don Gonzalo para demostrar su lealtad a la Corona, siendo que se parte de un marco de armonía que ponen en peligro las infamias de los intrigantes; la mayor complejidad está dada por la diversa índole de estas instancias de prueba -la última llega a abarcar toda una investigación financiera oficial- y por una diversidad espacial que les da marco, y que oscila entre la Corte de Castilla y la de Nápoles. La última obra de este conjunto, producida ya avanzada la etapa Lope post-Lope, *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*, presenta una complejización de la trama que llega a su punto cenital, puesto que encuadra los diversos sucesos de condición muy distinta que el joven montañés y su familia deben enfrentar para probar su carácter honorable en una estructura dramática que constituye la segunda parte de una bilogía; para reforzar la vinculación de estos dos textos, un extenso parlamento de esta continuación, proclamado por el Viejo Tello -personaje que funciona como eje troncal de las acciones de esta comedia-, estará abocado a efectuar un *racconto*

o analepsis de los sucesos acaecidos en la primera parte, titulada *Los Tellos de Meneses* (y agrupada por Ferrer en el subconjunto que se abordará a continuación).

Asimismo, y tal como ya se ha referido también para el subconjunto mencionado previamente, el sistema semiótico para la representación dramática también gana complejidad y las escenas aldeanas de bailes y canciones -que circulan en todo este subgrupo- sobre las piezas del final adquieren una creciente espectacularidad, cercana a los dramas de hechos famosos (desfiles, soldados, banderas) sumadas a grandes ceremonias vinculadas a la monarquía (nombramientos, coronaciones). Además, el vestuario como índice escénico íntimamente relacionado con la pertenencia estamental cobra peculiar preponderancia en el último período dramático: en el segundo acto de *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*, tras suscitarse el conflicto entre el Rey Alfonso y la familia montañesa de su hermana dada la oposición del primero a que sus sobrinos aldeanos tengan la posibilidad de acceder al trono, el monarca ordena que todos ellos dejen los hábitos de la Corte y vuelvan a vestirse como “*proprios labradores*”, de manera que este índice escénico deviene un símbolo que representa la ascendencia villana que se atribuía a esta estirpe hasta el momento en que se descubrieron sus orígenes nobles godos (hecho que se suscita en la comedia anterior sobre esta familia). El cambio de vestuario, además, refuerza la acción dramática, en la que Alfonso se muestra peyorativo con este linaje al punto que determina que el único nombre que podrá recibir la infanta es doña Elvira de Meneses.

También resulta susceptible de ciertas variaciones el manejo de la información documental de base para la recreación dramática. Si se avanza en el modelo, en la construcción de la reivindicación en las comedias genealógicas se produce una variación: al adentrarse en el segundo periodo, del carácter lineal y explícito se pasa a una frecuente manipulación de la información documental previa. Como ya se ha referido, en *La fortuna merecida* se enmascara el episodio de presunta traición de Alvar Núñez, privado de Alfonso XI, por el que fue mandado a matar; en esta comedia sólo se destacan sus hazañas

frente a las intrigas de la Corte pero su muerte se omite, y se anuncia para una obra posterior que se desconoce si fehacientemente escribió.

*La inocente sangre*, en su desenlace, plantea una muerte injusta para los hermanos Carvajal, tras lo cual el monarca, en la intimidad de sus aposentos y en una escena de duermevela, se muestra dubitativo en torno a la sentencia acaecida y temeroso frente a la situación bélica. Momentos después, se genera la escena en la que se anuncia la invasión mora en Granada y la muerte súbita del rey, dejando traslucir que ambos acontecimientos se dan como una suerte de justicia divina ante el asesinato no fundamentado de los protagonistas. Las fuentes documentales indican que Fernando IV de Castilla falleció en la ciudad de Jaén el 7 de septiembre de 1312, a los veintiséis años de edad, sin que nadie le viera morir y por motivos que se desconocen, razón por la cual los motivos históricos se cruzaron con los legendarios en torno a su defunción; por estas circunstancias dudosas, recibió a su muerte el sobrenombre de "el Emplazado". La *Crónica de Fernando IV*, escrita alrededor del año 1340, describe su muerte y la de los hermanos Carvajal, ocurrida treinta días antes, aunque no especifica de qué modo murieron éstos últimos:

*“É el Rey salió de Jaén, é fuese á Martos, é estando y mandó matar dos cavalleros que andavan en su casa, que vinieran y á riepto que les fasían por la muerte de un cavallero que desían que mataron quando el Rey era en Palencia, saliendo de casa del Rey una noche, al qual desían Juan Alonso de Benavides. É estos cavalleros, quando los el Rey mandó matar, veyendo que los matavan con tuerto, dixeron que emplasavan al Rey que paresciesse ante Dios con ellos a juisio sobre esta muerte que él les mandava dar con tuerto, de aquel día en que ellos morían á treynta días. É ellos muertos, otro día fuese el Rey para la hueste de Alcaudete, e cada día esperava al infante Don Juan, segund lo havia puesto con él...É el Rey estando en está cerca de Alcaudete, tomóle una dolencia muy grande, e affincóle en tal manera, que non pudo y estar, e vínose para Jaén con la dolencia, e no se queriendo guardar, comía carne cada día, e bebía vino...E otro día jueves, siete días de setiembre, víspera de Sancta María, echóse el Rey a dormir, e un poco después de medio día falláronle muerto en la cama, en guisa que ninguno lo vieron morir. É este jueves se cumplieron los treynta días del emplazamiento de los cavalleros que mandó matar en Martos...”* (BENAVIDES 1860: 242-243)

No obstante, otras crónicas sí dan cuenta de la causa de la muerte de los hermanos. El historiador Diego Rodríguez de Almela, en su obra *Valerio de las historias*

escolásticas y de los hechos de España, escrita alrededor de 1472, relata la defunción del monarca:

*“Estando el rey Don Fernando IV de Castilla, que tomó a Gibraltar, en Martos, acussaron ante él a dos escuderos, llamados el uno Pedro Carbajal y el otro Juan Alfonso de Carbajal, su hermano, que ambos andaban en su corte, oponiéndoles que una noche, estando el Rey en Palencia, mataron a un caballero llamado Gómez de Benavides, que quería mucho el Rey, dando muchos indicios y presunciones porque parecía que ellos le habían muerto. El rey Don Fernando, usando de rigurosa justicia, fizo prender a ambos hermanos, y despeñar de la Peña de Martos; antes que los despeñasen dixeron que Dios era testigo y sabía la verdad que no eran culpantes en aquella muerte que les oponían, y que pues el Rey los mandaba despeñar y matar a sin razón, que lo emplazaban de aquel día que ellos morían en treinta días que pareciesse con ellos a juicio ante Dios. Los escuderos fueron despeñados y muertos, y el rey Don Fernando vino a Jaén. Eacaesció que dos días antes que se compliese el plazo se sintió enojado, comió carne y bebió vino. Como el día del plazo de los treinta días que los escuderos que mató le emplazaron se compliesse, queriendo partir para Alcaudete, que su hermano el Infante Don Pedro había a los Moros tomado, comió temprano, y acostosse a dormir en la siesta, que era en verano; acaesció assí que quando fueron para le despertar, halláronlo muerto en la cama, que ninguno no le vido morir. Mucho se deben atentar los Jueces antes que procedan a executar justicia, mayormente de sangre, hasta saber verdaderamente el hecho por que la justicia se deba executar. Ca como en el Génesis se lee: quién saccare sangre sin pecado, Dios lo demandará. Este Rey no tuvo la manera que convenía a execución de justicia, y por tanto acabó como dicho es”. (RODRÍGUEZ DE ALMELA et al. 1793: 230-231)*

A esta relación se suma la de Martín Ximena Jurado, historiador y cronista jienense del siglo XVII que, en su obra *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedrales de Jaén y Anales eclesiásticos de este Obispado*, describió la Real Iglesia de Santa Marta de la ciudad de Martos, donde yacen sepultados los restos de los hermanos Carvajal. Al efectuar esta descripción, también aportó algunos datos sobre la defunción del monarca.

*“Y más abaxo della (se refiere a la capilla colateral del altar mayor del lado de la Epístola de la Real Iglesia de Santa Marta de Martos) se ve en la pared vn arco muy pequeño, y humilde, cerca del suelo y sobre èl la siguiente Inscrición, que manifiesta ser aquel el Entierro de los dos Cavalleros hermanos Carvajales, que fueron despeñados de la Peña desta Villa por mandado del rey Don Fernando el Quarto, que llamaron el Emplazado, por aver muerto dentro del plazo que le señalaron estos Cavalleros, citándolo para el Divino Tribunal por la injusticia que con ellos se dice vsò. (A continuación transcribe la inscripción colocada en la lápida de los hermanos Carvajal): Año de 1310 por mandado del Rey D. Fernando Quarto*

*de Castilla el Emplazado fueron despeñados desta Peña Pedro y Ivan Alfonso de Carvajal, hermanos, Comendadores de Calatrava, y se sepultaron en este Entierro. Don Luís de Godoy, y el licenciado Quintanilla, Cavalleros del Abito, Visitadores generales deste Partido, mandaron renovarles esta memoria Año de 1595"*  
(XIMENA JURADO 1991: 202)

Estos datos dejan en evidencia que la recreación en *La inocente sangre*, si bien se basa en un relato legendario de circulación corriente en la sociedad áurea, se toma ciertas libertades respecto de los datos documentales (desde los plazos de los acontecimientos hasta los motivos detallados de la muerte) con el fin específico de enaltecer las figuras de los hermanos Carvajal al punto de que se asemejen a personajes mártires. Con esta misma finalidad es recreada la revisión de cuentas de Gonzalo Fernández de Córdoba que, de acuerdo con los estudios historiográficos<sup>75</sup>, fehacientemente tuvo lugar, aunque en esta obra del período Lope post-Lope se minimiza la gravedad del conflicto, reservándolo solamente para el tercer acto pese a que da título a toda la pieza, y haciéndolo pasar por exiguo ante la mirada del Gran Capitán que se muestra impasible, y recreando una improbable relación posterior de cordialidad y extrema cercanía con el monarca.

Pero esta manipulación de la información documental de base, usualmente a favor del linaje que protagoniza cada comedia, evidentemente no resulta privativa de este subconjunto textual. En suma a ello, las características en principio enumeradas como distintivas de este grupo<sup>76</sup>, no aparecen con igual peso en todas estas obras<sup>77</sup>, de manera

---

<sup>75</sup> "A la muerte de la reina Isabel en 1.504, perdió ascendencia el Gran Capitán, debido a que Fernando el Católico dio oídos a los envidiosos de turno, llegando hasta pedirle cuenta de los gastos en Italia. A ello respondió Gonzalo, entregándole las cuentas, que históricamente han sido tituladas "Cuentas del Gran Capitán", por los exagerados conceptos reflejados en ellas" (Enrique DE LA VEGA 2000: 8)

<sup>76</sup> "hay un pequeño grupo dentro del drama genealógico de Lope cuyo interés se traslada desde el campo de batalla al ámbito de poder que constituye la corte. A 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 "pielago de la corte" y las intrigas palaciegas que desata (...). Todos los dramas de la privanza a los que me voy a referir, por debajo de los tópicos y temas literarios recurrentes (la fuerza de la envidia, el menosprecio de corte, los cambios de fortuna...), plantean una visión de la corte como espacio de poder en donde el noble se siente obligado a jugar un juego de aproximación al favor real para consolidar o mejorar su propia posición (la de sus familiares y aliados) y reafirmar su identidad social ante su propio grupo" (FERRER VALLS 2004: 9-10).

que los *dramas de la privanza* constituyen un corpus heterogéneo con rasgos muy divergentes, siendo que el único elemento que verdaderamente los liga es que en todas estas piezas aparece un noble oponente al protagonista. El tópico de la venganza no articula fehacientemente a este grupo: *Los Guzmanes de Toral* lo presenta bajo varios motivos, primordialmente bajo la venganza paterna; no obstante este caso, en el resto de las comedias el tema va desapareciendo gradualmente hasta no figurar en las piezas más tardías, donde solamente se remite a la envidia y a los celos como temas vertebradores de la acción.

Respecto de las tres obras encuadradas dentro de la subcategorización de *dramas de la identidad real perdida*, también existen ciertos rasgos que cobran un tratamiento divergente conforme se avanza en el modelo dramático de Lope. Una de estas cuestiones que sufren determinadas modificaciones es el abordaje de los elementos de carácter histórico: si bien los mismos tienen una fuerte presencia en las tres comedias, la recreación de los sucesos ocurridos en el seno de la corte leonesa no tiene siempre el mismo tenor de acatamiento y referencia a los hechos históricos fehacientes. El conflicto de *Los Benavides* se enmarca en la disputa por la educación de Alfonso V, sucesor del trono de Bermudo II de León, que cuenta con cinco años al momento de la muerte de su padre (ocurrida históricamente en el año 999). De dicha disputa participan varios personajes ficticios, pero el dramaturgo también personifica y hace intervenir en la acción a Menendo González (o Melén González), Conde gallego que efectivamente cargó con la tutela del niño Rey; de hecho, la comedia se cierra con la partida del pequeño junto a su nuevo custodio. Los hechos históricos aquí operan como disparador para el conflicto planteado, y en los mismos no se ahonda más allá de los datos mencionados.

*Los Prados de León*, por otro lado, abre la acción con la abdicación del Rey Bermudo I en favor de su sobrino don Alfonso, puesto que un Rey previo de nombre Fruela era el padre de Alfonso y a él correspondía el trono, pero un tirano llamado Mauregato se

---

<sup>77</sup> Y, como contracara de ello y avalando la necesidad de una revisión de las categorías, algunos de los tópicos inherentes a este subconjunto también se presentan con preponderancia en otros: así, el tópico de la envidia cortesana también aparece en los denominados *dramas de la identidad real perdida*, que se estudiarán a continuación.

lo arrebató. En la primera escena de la comedia se refiere todo esto y se agrega que Bermudo fue elegido para Rey y por ello gobernó dos años, pero en el momento de la acción desea volver a la orden religiosa a la que pertenecía y dice que sus hijos Ramiro y García son muy pequeños para gobernar, más allá de que cree que el trono le corresponde a Alfonso. Si nos atenemos a los hechos históricos reales, Bermudo I (indistintamente se registra con B o V) fue llamado “el diácono” por su condición religiosa y efectivamente fue Rey de Asturias por dos años (789-791). El fallecimiento de Mauregato (quien había usurpado el poder de Alfonso I) provocó la elección de Bermudo como rey. Hasta aquí, Lope se basa de modo fidedigno en los sucesos históricos; la sutil modificación que introduce es en torno a los motivos de la abdicación. Según los registros del siglo VIII, la paz vivida durante algunos años respecto al reino andalusí cambió con el ascenso al emirato de Hisam I, quien envió dos expediciones hacia el reino asturiano; y ante la derrota avasalladora, Bermudo abdicó a favor de Alfonso II el Casto y se retiró a un convento, fundamentalmente por cuestiones político-militares dado el avance musulmán. De esta manera, Lope inserta ciertas modificaciones (u omisiones)<sup>78</sup> con la evidente intención de elevar la imagen real, elidiendo el triunfo árabe y propugnando los valores de justicia y abnegación del Rey.

En las dos comedias previamente referidas, el dramaturgo omite ciertos factores pero se atiene a los hechos históricos concretos. Distinto es lo que ocurre con el factor histórico en *Los Tellos de Meneses*, comedia en la cual también cobra particular importancia. En esta obra, también se abre la acción con la mención de un acontecimiento particular que incumbe a la más alta nobleza: la Infanta Doña Elvira decide huir del palacio de su padre, el Rey Ordoño I, puesto que éste ha decidido casarla con un rey moro de Valencia. Sobre el personaje del Rey y su correspondencia con el monarca español real, ya

---

<sup>78</sup> También es relativo el tratamiento de los parentescos entre Fruela, Bermudo y Alfonso el Casto, pero su abordaje requiere una perspectiva histórica más compleja que excede los límites de este trabajo.

han sido efectuadas ciertas elucubraciones<sup>79</sup>; en este estudio se opta por tomar la referencia literal de Lope y considerar la figura de Ordoño I. De éste se sabe que fue rey de Asturias desde el año 850 hasta el 866, y que era hijo justamente de Ramiro I, el sucesor del monarca que opera como personaje en la comedia anterior, Alfonso el Casto. En la Corte de este Rey es donde Ordoño pasó precisamente sus primeros años de vida, dado que su padre era protegido de Alfonso (es interesante que en *Los Prados de León* Lope recrea esta circunstancia: en una escena el rey Bermudo le encarga a Alfonso, cuando aún no ha tomado el poder, el cuidado de sus dos hijos: uno de ellos es Ramiro). En el gobierno de Ordoño I, el reino de Asturias alcanzó el momento de máximo esplendor; asentado como gobernador, en el año 847, contrajo matrimonio con una dama de la región, y dicha unión tuvo una abultada descendencia, ya que según ha quedado registrado en diferentes crónicas, Ordoño fue padre en al menos seis ocasiones; entre sus descendientes, destaca por su importancia su hijo primogénito, el futuro Alfonso III el Magno. Sin embargo, no hay registro de que haya tenido una hija llamada Doña Elvira, ni del conflicto suscitado a raíz del objetivo de casarla con un rey moro. Además, Teresa Ferrer, al indagar las posibles obras que funcionaron como bases argumentales para este texto (si bien indica que “*en materia de genealogía es difícil establecer las fuentes y (...) Lope también pudo manejar cualquier genealogía particular hoy desconocida salida de la pluma del alguno de los aduladores linajistas que rodeaban a las grandes familias, proclives a maquillar el pasado transmitido en crónicas y nobiliarios cuando no les favorecía*”, FERRER 2011: 52-53), señala que esta comedia presenta un tratamiento innovador del tópico, puesto que el motivo

---

<sup>79</sup> M. Menéndez Pelayo y F. Sainz de Robles pertenecen a la crítica que opinó que la obra en realidad refería al Rey Ordoño II dado que la fuente del texto de Lope era el argumento un poema épico en octavas titulado *Hespaña Libertada* compuesto por Doña Bernarda Ferreira de Lacerda en 1618. Ella es una de las muchas autoras olvidadas en la historiografía literaria a pesar de que en su época gozó de una reputación significativa en los círculos literarios madrileños y portugueses como dama docta y notable escritora. Esta línea de estudio plantea que Lope era amigo de Ferreira y que se basó en su *Hespaña Libertada* cambiando ciertos datos históricos y nombres (SAINZ DE ROBLES 1952), como el de la dama protagonista, que era Doña Ximena en el poema épico. Sin embargo, J. F. Montesinos comprobó que el dramaturgo no empleó este texto como fuente para *Los Tellos de Meneses* (MONTESINOS 1967). Más allá de la disputa y de la consideración de que Sainz de Robles en su edición comete errores en la referencia argumental inicial de la obra, aquí nos remitiremos estrictamente a la construcción postulada por Lope, al margen de las fuentes a las que haya recurrido. No obstante, debe destacarse el interesante trabajo de contraste con el texto de Ferreira, dado que “*Menéndez Pelayo [1922] creyó fuente directa de la obra de Lope*”, que efectúa Teresa Ferrer Valls (2011: 51 y ss.).

religioso para la huida de la infanta de palacio no aparece en ninguna de las fuentes conocidas que recogen esta fábula. Ante ello, hipotetiza la posibilidad de que a los descendientes de los Tellos de Meneses les desagradase la vinculación de una dama de su familia con una conducta no ejemplar, por lo cual Lope elabora un constructo en el que la motivación de la huida de la joven es religiosa (FERRER 2011: 53 y ss.). De esta manera, se deja en evidencia que el dramaturgo se toma muchas más libertades en *Los Tellos de Meneses* que en las comedias más tempranas, al pasar de omitir datos a generar toda una nueva realidad en relación con determinados hechos y figuras históricas.

En consonancia con lo expuesto previamente, otro rasgo también sufre ciertas modificaciones a través de la progresión dramática de Lope en los *dramas de la identidad real perdida*: se trata de la construcción de la figura real. *Los Benavides* presenta a un Rey Niño que, pese a su corta edad, sostiene constantemente su impostura de solemnidad, firmeza y entendimiento. No obstante ciertos rasgos de pasividad presentes al comienzo de la comedia -acordes con la pertenencia de este personaje a la primera infancia, como la muestra de acatamiento pero también de cansancio y aburrimiento en el acto de jura, al inicio de la obra-, el jovencísimo Alfonso V va adquiriendo una posición cada vez más activa y crucial en la acción dramática; así, en el segundo acto interviene de modo determinante al interrumpir un enfrentamiento entre don Payo y uno de los caballeros que se oponen a que éste se encargue de su educación, y en el cierre de la comedia, este Rey Niño es el que otorga escudo de armas a la familia Benavides y el que reparte bienes y estados a las nuevas parejas conformadas. Las referencias al gobierno de su padre también están signadas por un sesgo de supremacía y honorabilidad. Siguiendo esta línea, en *Los Prados de León*, el heredero a la corona, Alfonso II, es depositario de los rasgos más genuinamente benignos: desde el discurso del Rey Bermudo encarna la bondad, y demuestra constantemente su falta absoluta de rencor y su absoluta seguridad personal al moverse sin guarda. La figura real se encuentra claramente hiperbolizada al caracterizarse por todo lo bueno, tanto en el caso de Alfonso como en el de Bermudo, constructo que se elabora desde los parlamentos de los demás personajes como a partir de su propio

accionar y de sus diálogos: hablan de las grandes obligaciones reales, del valor de la Verdad, de la infamia histórica de los reyes homicidas... Y se dirigen el uno al otro con tal respeto que hasta se recrea un momento fundacional de la Historia: aquel en el que se comenzó a utilizar el vocativo “*Señoría*” a quienes detentan una posición de autoridad. En contraste con estos rasgos de la imagen del monarca, *Los Tellos de Meneses* ofrece una variación en el tratamiento de este personaje: el Rey no se presenta hiperbólicamente elevado ni justifica su accionar en su rol real, sino que se hace cargo de que causó sus propias desdichas y de que cometió un error al querer casar forzosamente a su hija con un rey moro. Así, el virtuosismo y perfección de la imagen regia se vuelven difusos en la obra del último período, de modo que ciertos rasgos considerados previamente como inherentes a la monarquía, en la etapa final de producción dramática de Lope pierden nitidez, lo cual también puede ponerse en relación con el ya mencionado dejo de desencanto sobre ciertos valores e instituciones que signa esta última mirada del dramaturgo.

Como se hace evidente, si bien las tres comedias comparten los rasgos genéricos generales, Lope introduce determinadas modificaciones en la obra más tardía que demuestran que va más allá y lleva estos rasgos al extremo. Ello también se evidencia en la aparición de ciertas matizaciones respecto de la inamovilidad social, ligada en estos casos a la presentación del conflicto. *Los Benavides* aborda la historia de Sancho, que si bien creció como criado en la casa del noble rural Mendo, resulta ser su nieto (al igual que su hermana Sol) e hijo del recientemente fallecido Rey Bermudo, cuestión que se comprueba a través de las cartas que había enviado a Doña Clara con palabra de matrimonio y que son presentadas en escena. No obstante las acabadas pruebas de nobleza que el protagonista proporciona a través de su accionar aún antes de conocer sus verdaderos origen e identidad, su linaje correspondiente al estamento nobiliario resulta incuestionable desde un comienzo de la comedia, puesto que en él (y también en Sol) convergen la renombrada “*sangre de los godos*” por línea materna -con la remarcada correspondencia de la nobleza rural con la limpieza de sangre y la pureza de los orígenes- y la sangre real por línea

paterna. Así, Lope no recrea un proceso de promoción social osado sino todo lo contrario, aquí se alude a un reconocimiento ontológico y de pertenencia estamental que resulta indudable y -es más- que tiene lugar por legítimo derecho. Esto llega al punto de que este hijo natural del rey previo es reconocido como heredero de la Corona por el resto de los personajes al momento en que creen muerto al Rey niño, pero él reconoce como autoridad al pequeño Alfonso V tras salvar su joven vida y de él recibe armas, bienes y cargos.

En *Los Prados de León*, por otro lado, el cambio estamental de Nuño se efectúa directamente por determinación del nuevo Rey, aún sin comprobar sus lazos de sangre, dada su superación con creces de una hazaña. Así, este personaje se identifica con la imagen de un héroe construido hiperbólicamente, lo cual se continúa en toda la obra: así, tras la resistencia al moro Muza, primer combate de Nuño como noble, se destaca que éste llevó seis cabezas, que “*hizo tanto estrago*”, que transformó “*la campaña en lago*” y que “*ha de ser (...) otro Pelayo*”. Sin embargo, no se da lugar definitivo a la transgresión del cambio de estrato sin la presencia de un antepasado noble, sino que finalmente se comprueba que ambos personajes son parientes directos del rey: se resuelve que el Rey Fruela había tenido un hijo ilegítimo y también su hermana Leonor, quienes resultaron padres de Nuño y Nise respectivamente. Ellos dan origen al linaje y la anagnórisis es sobre ambos labradores, que se crían en el estado llano pero ascienden a la nobleza.

En *Los Tellos de Meneses*, por último, padre e hijo efectúan un contrapunto en cuanto a la valoración de la posibilidad de cambio social. Tello defiende el hecho de que quien posee hacienda quiera ascender socialmente y todo su accionar se basa en ello; como contraparte, su padre cree firmemente que no debe haber mudanza bajo ninguna condición (pese a que se menciona al pasar que la madre de Tello, es decir, su esposa, fue hidalga) y que cada estamento debe permanecer aislado de los demás. La infanta doña Elvira se debate entre ambas posturas que se corresponden con sus sentimientos en oposición a su razón: proclama constantemente que debe respetar el mandato de las jerarquías estamentales y que por ello debe alejarse de Tello, pero no puede evitar

enamorarse de él. El conflicto tiene un nivel mayor de complejidad respecto de las comedias anteriores -de manera que muchas escenas aparecen *in media res*-, y a ello se suma el hecho innovador de que el proceso de anagnórisis se realiza sobre la infanta, no sobre el eje masculino del linaje. doña Elvira se une a Tello siendo que su condición es de dama de la más alta nobleza, luego simula bajar al estado llano y finalmente recupera su lugar jerárquico. Es llamativo además que no se hace hincapié en el hecho de los Tellos descendan o no efectivamente de un noble, sino que son valorados por su hacienda, aunque se justifica este proceso de ascenso puesto que se proclaman desde el comienzo hasta el fin de la pieza como descendientes de los godos y aún de don Pelayo<sup>80</sup>. De cualquier forma, se hace evidente la diferencia radical respecto del camino directo y con pruebas evidentes de reconocimiento de una posición social superior presente en la primera obra. Más allá de las cuestiones argumentales, *Los Tellos de Meneses* deja expuesto el debate acerca de la movilidad social, de modo que a través de esta obra, Lope plasma un momento de ciertos cambios y transiciones en la sociedad áurea.

Los sitios en los que transcurren los sucesos de este subgrupo de comedias también determinan una progresión en el modelo dramático lopesco. Si bien ya se ha señalado que, en las tres obras, la acción toma lugar en el mismo espacio geográfico y aun edilicio, es destacable que la comedia más tardía presenta mayor variedad y complejidad espacial, con necesidades escénicas superiores, acordes también a los artilugios de que podía disponer un escritor ya afamado. Y en relación con las necesidades escénicas y respecto de estos puntos de contacto divergentes entre las tres obras, se debe tener en cuenta, finalmente, la incidencia que cobran los signos escénicos en la representación. Ya desde la primera de las obras de este subgrupo aparecen una serie de objetos en escena que semióticamente adquieren gran preponderancia. El más notable resulta el bastón con el que Sancho desafía a don Payo frente a todos los nobles que presencian azorados tan osado reto, fundamentalmente por el abismo jerárquico que separa socialmente al

---

<sup>80</sup> Ferrer afirma que “*gracias a la exaltación del ideal de labrador digno, Lope puede justificar el matrimonio de la infanta con un Meneses*” (FERRER 2011: 61).

desafiante de su pretendido contrincante. El bastón contrasta con la espada que porta don Payo, elementos que anticipan la advertencia efectuada por el caballero acerca de la imposibilidad de combatir dadas sus diferencias de rango social. Pero este bastón también se contrapone a la jerarquía estamental inferior a Sancho: él defiende su condición de labrador en todo momento y su bastón resulta representativo de la misma, en oposición a los villanos que no ostentan esta condición y que portan palos. Al respecto de los signos escénicos, en el caso de *Los Benavides* es relevante que el bastón como índice estamental deviene símbolo en la escena final de la obra: allí, el Rey Niño otorga por escudo de armas a esta familia “*un león que esté arrimado a un bastón*”, de manera que reconoce la sangre real de Sancho y su arraigo al reino al que pertenecen pero asimismo plasma su correspondencia con el origen labriego con una puesta en valor del mismo.

El vestuario también constituye un signo escénico que opera como índice de diferenciación estamental. Iniciado el segundo acto y en el momento en que preparan a Sancho para ir a la Corte a vengar a don Mendo, éste y su hija arman al labrador debajo de su sayo con bastón y daga. El hecho de armarlo funciona como un signo anticipatorio de su pertenencia al estamento nobiliario, aunque la constante presencia del bastón es asimismo un índice de su dualidad ontológica, en el que el origen labriego cobra tanta importancia como el real. Luego, don Payo hace usufructo del traje de labrador de Sancho para enviarlo a espiar al campo moro sin levantar sospechas, aunque nuevamente el espíritu bravío del protagonista sale a demostrar su nobleza, y utiliza su bastón para defender al Rey niño. Esta bravura enmascarada en el hábito labriego contrasta abiertamente con la opulencia y ostentación del acompañamiento de don Payo cuando hace su entrada a la ciudad. Pero el linaje real de Sancho es el que deja en evidencia una conducta mucho más cercana al pretendido carácter intachable, ilustre y honorable de la nobleza, y los objetos escénicos son consecuentes con ello: así, don Mendo emplea una daga para asesinar finalmente a don Payo, lo cual se condice con su estamento pero también con la osadía del combate cuerpo a cuerpo y de la venganza por mano propia

pese a la edad, y esta arma resulta así tan cercana a la espada caballeresca como al bastón rústico.

Finalmente, en relación a la construcción de los signos en la representación, la proxemia escénica también es susceptible de marcadas fluctuaciones a través del modelo de Lope. Pese a que el dramaturgo, en su *Arte Nuevo de hacer comedias...*, rompe con algunas de las normas de la preceptiva clásica al mezclar la materia trágica con la cómica (lo cual era impensable para la tradición anterior), en lo que respecta a la construcción de los parlamentos de los personajes, guarda el *decoro poético*, es decir, la adecuación entre los caracteres y su discurso y comportamiento conforme el estrato al que pertenecen. Asimismo, en esta poética hace hincapié en el *decoro escénico* que debía guardar el desempeño físico de los personajes, aspecto que no se preserva en el *drama de la identidad real perdida* más temprano aunque su infracción no se reiterará en las obras posteriores: en *Los Benavides* aparece un mayor nivel de agresión física en escena que el presente en las comedias más tardías, al extremo que el viejo Mendo, justificando su accionar en sus deberes de venganza, asesina a don Payo repentinamente y a traición.

En *Los Prados de León*, también aparecen una serie de objetos en escena que nuevamente operan como indicadores de contraste y tensiones. Pero el valor semiótico que los mismos presentan conlleva, en un principio, un cambio respecto de *Los Benavides*: Silverio, el único labrador evasivo y receloso, que encarna la envidia respecto del amor y los valores de Nuño (de modo que entabla un parlamento en el que emplea los mismos elementos temáticos y formales que aquél pero absolutamente invertidos), en su desafío a duelo rechaza la espada de Nuño y plantea que utilizará un bastón, el cual se transforma en un índice de pertenencia estamental que resulta negativo para el joven protagonista, actitud que también opera como marca de su sangre noble aún desconocida (por ello llama a Silverio, peyorativamente, "*Villano, en fin*"). No obstante, al momento del enfrentamiento en el olivar, Nuño teme que los demás crean que por utilizar una espada él es un traidor, y efectivamente Silverio lo acusa de arrogancia, introduciendo a través de la cuestión de estos elementos escénicos una marcada tensión dada por la pertenencia

estamental. Pero Nuño se hace cargo de tomarse atributos nobles que *a priori* no le corresponden e inquiera a su oponente: *“te quiero matar así / como hidalgo cortesano”*; a la vez, manifiesta posicionarse en un lugar de superioridad respecto de cualquier posible contrincante (*“que no ha de tocar mi cara / hombre nacido en mis días”*). El resto de los labradores también opinan que para aquél es demasiado el uso de la espada, y su firmeza con ella contrasta abiertamente con la insistencia de Silverio de luchar *“con honda o con palo”*, claros índices de su rusticidad, insistencia que se potencia cuando el rey aparece repentinamente y determina el ascenso estamental de Nuño. En esta instancia, el empleo de la espada se resemantiza puesto que afianza el nuevo status del protagonista, corroborando que previamente funcionaba como un signo anticipatorio, sustentado por la conducta del personaje. No obstante, en la valorización final de la labranza, se invierte la estimación que Nuño otorgaba a cada uno de estos objetos, puesto que, en su último acto de arrojo en el alcázar real, aprecia sobremanera al bastón para defenderse, *“aunque ya espada ceñí”*. Allí, pese a que muchos personajes habían destacado una y otra vez su ingenuidad, en abierto contraste con esta perspectiva, él demuestra una osadía implacable arremetiendo y proclamando la propiedad de doña Inés, tensión que se condice escénicamente con el empleo de ambos objetos, espada o bastón, de acuerdo a la coyuntura en la que se encuentre.

En esta obra, además, aparecen otros elementos que cobran preponderancia en escena por su valor semiótico. Uno de ellos es la cruz que empuña Nuño una vez en la Corte, de lo cual se da cuenta a través del texto informado y que opera como ícono-soporte de la enunciación del protagonista en la que considera que las fuerzas más grandes son el cielo y el amor. Además hay un elemento que se convierte en simbólico por su mención, aunque no aparezca físicamente en escena: en la historia acerca del encuentro de Nuño que relata Bermudo, refiere que aquél, siendo un bebé, tomó la lanza del futuro rey para apartarla de sí, comportamiento respecto del arma que funciona como signo de la bravura innata del personaje. Otro elemento que funciona como signo extraescénico es el carruaje: se menciona como parte del paisaje cuando el rey está en

escena (en el segundo acto, el conde señala que quedó detrás del puente de un arroyo) y es índice de pertenencia al estamento nobiliario cuando a Nise le es develada su nueva identidad y la trasladan a la Corte en una carroza. Pese a no aparecer representados, esta mención de los medios de locomoción cortesanos también implica una codificación particular puesto que, en la sociedad de la época, se constituyen como una verdadera marca de ostentación. El coche supera su concepción básica de medio de transporte; opera como un signo de distinción pero también pasa a ser el lugar idóneo para el encuentro entre los amantes y para confesiones entre desconocidos<sup>81</sup>; en *Los Prados de León*, este tipo de vehículos constituyen una marca evidente de pertenencia a un entorno social vedado para una gran proporción de los personajes, cuyo acceso al mismo consideran inasequible. El viejo Tello de *Los Tellos de Meneses*, siguiendo esta concepción y apenas inaugurada la acción del primer acto, utiliza el peso representativo de este objeto como índice nobiliario en la argumentación persuasiva hacia su hijo para que no ostente lo que no es: *“La carroza del señor, / que cuando el techo levanta, / descubre los arcos de oro / con las cortinas de grana, / ¿no ha de tener diferencia / a un carro con seis estacas / cuatro mulas por frisiones / su mismo pelo por franjas, / que, cuando mucho, a una fiesta / lleva en un cielo de caña / algún repostero viejo / con las armas de otra casa?”*

Finalmente, un último índice estamental escénico presente en *Los Prados de León* - tanto como lo hacía en la primera obra- es el constituido por el vestuario, que lejos de ser un mero adorno, resulta funcional al conflicto planteado puesto que deja en evidencia la tensión que aqueja al protagonista.

Si su imagen se ve renovada dado que sus nuevas galas se condicen con su reciente trato de *“Don”*, portando armas que operan como indicadores de pertenencia nobiliaria (Bato cuenta a Nise *“que el Rey le ciñó la espada, / y el ataharre o correa/ le puso, para que sea / de mora sangre manchada. / Jimena, del rey la hermana, / las espuelas le*

---

<sup>81</sup> En relación con este aspecto, véase el interesante análisis que efectúa García Santo Tomás en su introducción a *Las bizarrías de Belisa*, donde señala: *“la gran fecundidad de este elemento en el diseño de la trama como portador de infinitas posibilidades y de nuevos espacios. Ausente como elemento escénico, el coche acaba estando tan presente como cualquier otro objeto de la cultura material del Madrid barroco”* (2004: 49).

calzó...”), estas nuevas galas pasan a constituir una marca de diferenciación respecto de sus otrora pares (por ello Nise la toma con rechazo y enuncia irónicamente: “*temo ensuciarte el vestido*”; al momento en que ella es develada como dama también de inmediato el Rey ordena que se le proporcionen vestidos “*conformes a su valor*”). Pero sus nuevos hábitos también se constituyen como un símbolo-enclave del tópico barroco que señala el contraste entre la apariencia y la realidad, puesto que si bien las investiduras nobles le imprimen un renovado sentido del honor a Nuño, él indica que no logran mudar su alma, y así añora su pasada humildad y rechaza el trato de nobleza para con él. El empleo de los hábitos como índice estamental es recurrente, y al momento en el que el Rey Alfonso decide darle “*civil muerte*” a Nuño por su supuesta traición, esto es, anular su ascenso a la nobleza y determinar que regrese al estado llano, de inmediato ordena quitarle los atuendos, y así cambiar al sombrero y capa que porta por su gabán labriego “*y vuelva a ser villano*”. Pero esto saca a relucir, una vez más, la dualidad identitaria intrínseca al personaje, y es su amada quien lo describe como “*disimulado / en el traje que solía*”, o sea, destaca los indicios de nobleza en Nuño pese a vestir como labrador.

En *Los Tellos de Meneses*, se sostiene la presentación de signos escénicos que connotan un grado de contraste y tensión en el avance de la acción dramática. No obstante, no hay tanta incidencia de las armas como objetos espectaculares de diferenciación estamental, aunque sí hay una puesta en relevancia de otros elementos y, sobre todo, en el vestuario. En primer lugar, al igual que en la obra precedente, el momento de anagnórisis del protagonista está dado por el reconocimiento de un objeto presente en la escena, que asimismo opera como signo de pertenencia a la nobleza más encumbrada: se trata de una sortija, que además de índice nobiliario puede interpretarse, con relación a su habitual representación de los lazos eternos<sup>82</sup>, como símbolo del *continuum* que implica la posesión de sangre real, determinante identitario de una correspondencia con el estrato social más elevado que resulta insoslayable más allá de

---

<sup>82</sup> “*Símbolo tradicional de lo ilimitado (eternidad), la transformación del símbolo del círculo en la realidad palpable de un objeto de energía activa*” (BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1993, p. 35).

toda vicisitud. Siguiendo la línea de este signo escénico, el personaje de doña Elvira, al huir, lleva joyas, no por su valor de intercambio en caso de necesitarlas sino como signo de su identidad nobiliaria, que teme se vea afrentada con su huida. Aunque don Nuño se las roba, le deja la sortija que será el elemento crucial para la recuperación de su identidad real. Más adelante, Mendo, al apropiarse de sus joyas, finge ser noble y así genera un engaño del cual es eje este objeto: en una pretendida alianza, Doña Elvira le da su mano y él, estos bienes sobre los que constituye una falsa apariencia. Es notable cómo este tipo de elementos también abren espacio al contenido simbólico. Tello lleva desde la Corte una serie de presentes a doña Elvira que operan como signos materiales de su pretensión de posicionarse en aquel ámbito a través de la riqueza: corales, oro, perlas, esmeraldas. Y uno de los obsequios no es sólo un índice estamental, sino que adquiere el valor de un símbolo: se trata de *“un Cupido de oro, a quien / lleva enfrenado un león”*, en clara alusión al cortejo amoroso del joven hacia la dama, pero también a la correspondencia de la misma con el linaje monárquico del reinado cuyo nombre es homónimo del animal salvaje.

Pero, nuevamente, el mayor signo de tensión escénica está constituido por el vestuario. El viejo Tello carga de sentido a los hábitos como índice estamental, y por ello se niega a que su hijo porte galas más allá de su riqueza. Así, Mendo refiere a Tello: *“no quiere / ni aún darte para vestir / cuando en ese campo llueve / lana, trigo y aún maná / siendo por sangre Meneses”*. Esta confrontación entre los personajes respecto de los atuendos se transformará en una constante a lo largo de la obra (marca semiótica que cobra tanta fuerza en escena como el antagonismo verbal, espejo del ideológico, que opone a padre e hijo), y el joven intentará infringir la norma impuesta por el viejo (y de hecho lo concretará) una y otra vez. El vestuario es reconocido como índice de correspondencia con un determinado estamento por Tello; de hecho, junto a Mendo identifica a Don Nuño como noble por su *“buen talle”* y por su *“gentil vestido”*. Este reconocimiento es el que abre al protagonista la posibilidad de utilizar la indumentaria como un signo de peso a la hora de tratar de pertenecer a un sector social que le es ajeno. Por ello, si en las tres obras de este subgrupo hay una insistencia sobre la correspondencia

entre el vestuario y los estamentos, en esta última comedia se profundiza la trasgresión: en *Los Prados de León*, Nuño era criticado por usar una espada siendo labrador; aquí, Tello osa llevar todo un atuendo de noble aún en la hacienda de labradores de su padre. Pero el vestuario no sólo es un índice cargado de tensión en el caso del protagonista, sino que ello ya se vislumbra desde la relación que pauta el personaje de doña Elvira con este elemento escénico. Al hallarse perdida en la montaña, un villano que la encuentra destaca su vestuario como un rasgo de foraneidad: expresa *“que es cosa nueva / vuestro traje en nuestros montes / que no es a la usanza nuestra”*. Pese a que la magnitud de la aldea es tal que asombra a la dama, el labrador le recomienda que vaya *“trocando la seda”* puesto que con su atuendo no la recibirán, lo cual indica que el hábito funciona socialmente como una marca de pertenencia y que esto opera en todos los círculos sociales. De allí se desprende el deseo de doña Elvira de *“mudar el traje (...) por sayal, por tosca jerga”*, lo cual indica además que allí la vestimenta se condice con el modo de articular el discurso y forma parte de un complejo sistema de representación socio-cultural pretendidamente inamovible. Al iniciarse el segundo acto, doña Elvira manifiesta a través de un parlamento informado que ha cambiado su vestuario como marca de haberse insertado, de incógnito, en el ámbito del estado llano: *“Al hábito labrador / incliné mi majestad”*, y en un *racconto* signado por la desdicha, utiliza el vestuario también como indicador de su desempeño en un estamento al que no pertenece: *“Serví en el rústico traje”*. A partir de allí, se abre un juego de apariencias y realidad en base al aspecto de doña Elvira, en el que el viejo Tello interviene de modo crucial: al intuir el origen noble de la joven, caracterizada como criada, manda vestirla *“para las fiestas / de algunas cosas honestas / que muestra ser bien nacida”*, siguiendo instintivamente la norma de correspondencia de la que no logra evadirse. Luego, consecuente con ello, cuestiona el jubón que lleva su hijo y su *“cadena al cuello”*, puesto que Tello aparece en escena, desde un comienzo y pese a no ser noble, caracterizado como si lo fuera, de modo que el vestuario funciona como índice de su pretensión estamental. El mismo es un motivo de celos para Laura, quien se muestra amenazada por la novedad del traje de su amado y por el adorno de las damas de la Corte,

frente a quienes se siente despojada. Esta vestimenta es, asimismo, motivo de burla y reproche para Tello el Viejo, puesto que se opone a sus valores de labranza; por ello contrasta los hábitos conforme los estamentos sociales (dice al respecto: “*¿En qué está la diferencia / de la nobleza heredada, / al oficial o al que cuida / de su cuidado y labranza? / En que el uno vista seda / y el otro una jerga basta*”). A partir de este índice estamental se generan dos posiciones antitéticas, las de padre e hijo, basadas primordialmente en el sentido de la ostentación y de la posibilidad de mudanza social. El anciano enumera determinados índices que de acuerdo con su parecer son diferenciadores de estratos, esto es, el traje, el medio de transporte y el modo de comer (respecto del segundo, es destacable que se refiere el hecho de que don Nuño, por mencionar un ejemplo del estamento nobiliario, buscará a la dama a caballo, índice de su condición social; pero cerca del cierre del último acto se indica que Tello posee un caballo, pese a sólo pretender, durante toda la obra, alcanzar la condición mencionada). Además, el viejo indica la correspondencia de los trajes, según la cual los señores deben portar galas; los soldados, plumas; y ellos, paño y albarca. Su hijo actúa exactamente en oposición a esta perspectiva de compartimentos estancos, y con la finalidad de ser soldado e insertarse en la Corte viste plumas y galas. Él elabora una gran argumentación en pro de su ambición personal, bajo los motivos de aumentar el nombre y el honor de su casa a través de la fama (lo cual no es otra cosa que uno de los objetivos finales -si no el primordial- de la aparición de estos textos). Así, manifiesta a su padre: “*si vos estáis contento / del campo y de su ganancia / yo aspiro a cortes de reyes / y a ennoblecer vuestra casa*”. Sin embargo, el viejo Tello cambia su apariencia para estar en presencia del Rey: “*voyme a poner de señor*”, aunque ello se debe a una intencionalidad expresa de demostrarle su poderío, dado por la riqueza de su tierra y no por el nombramiento real. Por ello más tarde portará un cayado, señal de poder que asimismo hace honor y simboliza su origen montañés y su defensa de la labranza.

En definitiva, es posible reconocer que el conjunto de comedias agrupadas por Ferrer bajo la denominación de *dramas de la identidad real perdida* presentan, en lo que

respecta al plano semiótico del texto espectacular correspondiente a cada texto dramático, un grado de complejidad creciente de los signos escénicos. Si bien muchos de ellos se sostienen o se emplean para fines similares en las obras de períodos diversos, la carga semántica y aún simbólica de cada elemento de la representación se profundiza y su sentido cobra mayor peso en relación directa con los fundamentos de cada comedia a medida que las mismas corresponden a períodos más avanzados.

Dada la proximidad temporal en la producción de las tres obras agrupadas como *dramas de la honra*, resulta más dificultoso que en los subconjuntos anteriores observar una marcada progresión. No obstante ello, es evidente que si las dos primeras involucran personajes y ambientaciones extranjeros y remotos, esto habilita a que el monarca no tenga conductas ejemplares (se muestra por demás lascivo en *La corona merecida*) o a que los sucesos se vean marcados por una crueldad e injusticia extremas (lo cual tiene lugar con la protagonista de *La desdichada Estefanía*). Ambos aspectos se revierten en la obra producida diez años después, *La Paloma de Toledo*, cuya protagonista también sufre el acoso de un monarca lujurioso<sup>83</sup> pero éste abandona sus deseos antes del cierre de la comedia, al tiempo que ella logra concretar la consolidación amorosa con su galán. Sin embargo, es destacable el hecho de que en comedias de otros subconjuntos, las damas también adquieren un lugar protagónico, tal como sucede con María de Céspedes y con la Varona castellana; *La desdichada Estefanía* difiere radicalmente de las otras dos piezas, en las que las damas sólo sortean dificultades en pro de conservar su castidad, y no deben sobrellevar situaciones de agresión y pesadumbre ni encuentran la muerte de modo injusto y violento tal como le sucede a la protagonista de esta obra. De igual modo, las piezas aglutinadas por cruzarse con elementos de comicidad, al ser cercanas temporalmente en su producción, no dan una muestra tan acabada de la progresión como las obras de los subconjuntos anteriores; sin embargo, justamente esta presunta comicidad que las caracteriza funciona como un indicador de pautas de divergencia: aunque el planteamiento y desarrollo del conflicto es similar en las tres la pieza más

---

<sup>83</sup> Acerca del tema de la lujuria en los monarcas de las obras teatrales de Lope, véase OLEZA 2005.

temprana, *La piedad ejecutada o Quiñones y Benaventes*, en algunas escenas denota un tratamiento cercano al del drama serio, alcanzando en ciertas escenas una notable tensión trágica (como aquella en que se recrea la muerte de don Fernando o cuando la condesa manifiesta su profundo dolor ante la prisión de su hermano). Esto se destierra en las dos obras sucesivas (*Los Porceles de Murcia* y *Los Ponces de Barcelona*), donde la comicidad se genera, en la primera de ellas, por la perspectiva cómica con que Lope trató el asunto de la familia Porcel y su origen a través de un parto múltiple, con la impronta legendaria de la creencia de que la madre se había relacionado con tantos hombres como hijos paría; y, en la segunda, por la presencia de personajes cómicos rústicos (como Martón) y otros de situación urbana, como el escudero Marín, y criados cómicos como Severo. Otros personajes son retratados de modo hilarante, como el padre que se caracteriza por su mezquindad de modo grotesco. Pero aquí se debe destacar que, en las obras de otros subconjuntos (como sucedía en los denominados *dramas de la honra*), también se generaban escenas cómicas a partir de las intervenciones de los criados, de manera que este aspecto no se consolida como privativo de este subcorpus, que además genera la impresión de estar constituido por tres piezas que no se ciñen a ninguna de los grupos anteriores y por este motivo quedan rezagadas en este último núcleo.

Por la progresión expuesta en las obras agrupadas en cada subconjunto temático, así como por los elementos que se cruzan en uno y otro subcorpus dejando sin una identidad efectiva a varios de ellos, aquí se plantea la necesidad de dar lugar a una nueva categorización que aborde criterios diferentes de los temáticos y a su vez considere la progresión incuestionable de la producción dramatúrgica de Lope de Vega.

#### **4. La consolidación de una estética dramatúrgica, la ostentación de saberes específicos y la conciencia autoral acerca del trabajo escriturario**

La totalidad de las comedias del corpus planteado, vinculadas por abordar de modos diversos, en su construcción argumental, algún aspecto a través del cual Lope ostenta sus conocimientos sobre sucesos históricos así como sobre hechos correspondientes a las historias particulares de los linajes españoles, constituyen un campo muy fructífero para analizar una cuestión inherente a la producción lopesca que aflora a través de estos textos: su gesto de construcción de su propia imagen como autor sólido y profesional.

Como bien ha señalado Alejandro García Reidy en su reciente estudio, Lope es el primer escritor que pone de manifiesto una noción clara sobre las implicaciones de producir para el teatro comercial, con una consecuente conciencia de que el arte dramático era también su oficio; esta toma de conciencia constituye un punto de enlace en el proceso hacia la profesionalización del oficio de dramaturgo, el cual se vio abiertamente propiciado por las nuevas condiciones que ofrecía el teatro barroco. Mediante el análisis de diversos elementos discursivos y paratextuales a través de los cuales Lope proyectó una imagen de sí mismo o dirimió en torno a cuestiones vinculadas con la posición que ocupaba la escritura dramática en los campos literario y social (apelando a nociones bourdieanas), el investigador pone de relieve el proceso por el que atravesó el poeta para asumir su condición de escritor para el mercado, y cómo esta conciencia se modificó con los años (GARCÍA REIDY 2013: 11-15). En palabras de este estudioso, *“Hablar de conciencia profesional o autoral de un escritor significa detectar las reflexiones metaliterarias presentes en sus textos, con la dificultades inherentes que supone adentrarse en un discurso autorreflexivo y de construcción de una identidad socioliteraria”* (GARCÍA REIDY 2013: 28). Lope concretó una serie de estrategias de autorrepresentación textual en búsqueda de promoción y canonización, de manera que aprovechó múltiples instancias textuales, paratextuales y aún iconográficas para construir

una sólida imagen de sí mismo y así legitimarse: por ejemplo, le fue encargado por el Ayuntamiento de la Imperial Ciudad, en el año 1605, un poema con el que participara en la justa poética en honor al nacimiento del príncipe Felipe, pero también empleó esta obra en su campaña de autopromocionarse como escritor y así intentar obtener beneficios de la nobleza más encumbrada, por lo que allí llevó a cabo *“un poderoso alegato a favor de sus cualidades como poeta y la conveniencia de que la Corona lo tomara bajo su protección por el beneficio mutuo que ello supondría”* (GARCÍA REIDY 2013: 241). Lope intentó posicionarse en el estrado de quien poseía tanto la condición intelectual como la social, es decir, la capacidad compositiva y la pertenencia -o la cercanía- a la nobleza, para consolidarse como un poeta de peso para su contemporaneidad y para el canon de la literatura sucesivo<sup>84</sup>.

Esta noción absoluta acerca de los usos y alcances de la práctica literaria se vincula directamente con una clara conciencia de su labor como escritor, innovadora si las hay en el contexto de los siglos XVI y XVII, que será revelada continuamente (en particular y de manera explícita) en los paratextos que acompañan sus comedias. Al respecto, el prólogo a la *Parte IX* (en la cual se encuentra *Los Ponces de Barcelona*), publicada en 1617, resulta paradigmático:

*“Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos de esta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentados, ya lo tengo por mejor, que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses. Este será el primer tomo, que comienza por esta novena parte, y así irán*

---

<sup>84</sup> *“Junto con la dignificación de su teatro y la apología de sus virtudes y usos sociales, el segundo gran tema que podemos rastrear en los prólogos y dedicatorias se centra en la condición social de quienes escriben para las tablas. Frente a una visión negativa que en ciertos círculos existía sobre la baja extracción social y nulos conocimientos artísticos de los dramaturgos, Lope alude en varios de estos paratextos a la sólida formación intelectual y la nobleza misma de muchos de los poetas que componían comedias para el teatro comercial”* (GARCÍA REIDY 2013: 272-273). También distingue entre los buenos y los malos poetas que escriben teatro: en el prólogo de la *Parte XIII* Lope afirma que son pocos los que componen piezas teatrales con erudición, pero las que sí la poseen pocas veces reciben el reconocimiento que merecen del público indocto: *“Los poetas que las escriben con erudición, aunque pocos, puesto que no siempre agraden al vulgo, son dignos de estimación”* (GARCÍA REIDY 2013: 275).

*prosiguiendo los demás, en gracia de los que hablan la lengua Castellana, como nos la enseñaron nuestros padres”.*

Si bien, como se referirá en breve, Lope ya había intervenido en la impresión de las *Partes* de sus comedias, el discurso de este prólogo marca un hito, dado que el hecho de manifestar el haberse hecho cargo de la publicación de su obra va de la mano con la exposición de una conciencia de que la escritura es su profesión, con la búsqueda de que los textos se perpetúen de modo fidedigno y con la afirmación de que su producción constituye un aporte a las letras castellanas; todos estos factores funcionan como estrategias para ubicarse en la serie de los autores de peso de la literatura española. La propuesta estética que subyace al surgimiento de los textos del corpus abordado en este estudio resulta consecuente con estos propósitos específicos, siendo que el encargo o el mero intento de presumir sus conocimientos acerca de las historias de las familias nobiliarias o su capacidad dramática magnifican la noción plena sobre su labor<sup>85</sup>.

Considerar este planteo a la luz del corpus propuesto resulta fructífero dado que el mismo es producido en un contexto de defensa y uso de los alcances socio-políticos de estos textos dramáticos; si Lope reivindica la dramatización de la historia como función social del teatro para la *República*<sup>86</sup>, la situación particular de génesis de este conjunto implica una vuelta de tuerca más a esta cuestión dado el aprovechamiento específico de estos asuntos. Asimismo, en las obras de este corpus también aparece, como se verá más adelante, la búsqueda del dramaturgo de hacer presunción de sus saberes específicos. El discurso de Lope devela, de esta manera, un innovador grado de conciencia acerca de su trabajo literario, en un gesto que a su vez lo posiciona a sí mismo en el lugar de quien

---

<sup>85</sup> No se debe perder de vista que “*Con todo, el Fénix todavía reivindica este orgullo [de ser escritor] a partir de parámetros clásicos, es decir, a partir de la teoría literaria (relación con otros géneros) y de la formación intelectual del productor (su condición de docto)*” (GARCÍA REIDY 2013: 283).

<sup>86</sup> Así lo determina Teresa Ferrer, quien también sostiene que “*La reivindicación del teatro por su función social, y especialmente del drama histórico, la proclamó Lope muchas veces. A través de esta reivindicación Lope no sólo pretendía ofrecer una imagen digna del teatro, sino que también le servía para promocionarse a sí mismo y su conocimiento de la Historia, de cara al puesto de cronista real que anhelaba conseguir*” (FERRER VALLS 2005: 13)

posee las herramientas y el conocimiento necesarios para llevarlo a cabo con éxito y precisión; en el corpus abordado, esta intencionalidad de posicionamiento es revelada a través de la construcción de la imagen de Lope como dramaturgo presente en los prólogos y dedicatorias a las obras.

Las comedias estudiadas funcionan como disparadores específicos para dilucidar la cuestión de la autoconstrucción de la figura de Lope como escritor profesional<sup>87</sup> dado su propósito puntual de escritura, y este aspecto se halla expuesto de modo particularmente pormenorizado en sus paratextos. Pero debe efectuarse una salvedad en torno de los mismos: no se vinculan con la datación de la producción de estas obras sino que aparecen en el momento de publicación de las mismas, de manera que los conceptos presentes en estos paratextos no son susceptibles de modificaciones conforme avanza el modelo dramático de Lope de Vega sino que constituyen planteamientos ya afianzados acerca de su labor literaria, en general, y teatral, en particular.

Lope de Vega recorrió un extenso camino hasta tomar por completo las riendas de la publicación de sus obras<sup>88</sup>. El paso inicial de este trayecto, no obstante y considerando que el dramaturgo se oponía en un principio a que las obras teatrales fueran impresas, lo dio otra persona por él: en 1603 y en Lisboa, la imprenta de Pedro Crasbeeck publicó por primera vez piezas del período de la Comedia Nueva, bajo el título *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, volumen que sería reimpresso ese mismo año en Madrid por Pedro de Madrigal<sup>89</sup>. Lope manifestó su descontento en torno de esta publicación en el prólogo a *El peregrino en su patria*, haciendo particular hincapié en el hecho de que

---

<sup>87</sup> Sobre esta cuestión, también deben considerarse los aportes efectuados por Maria Grazia Profeti (1999) y Joan Oleza (2011).

<sup>88</sup> Teresa Ferrer Valls sostiene que Lope inicialmente se niega a que sus piezas dramáticas se imprima, luego “*se mueve entre el deseo de publicar su obras y el desaliento*” (FERRER VALLS 2005:12) y acaba lamentándose cuando en 1625 comienza la prohibición sobre la impresión de comedias. Este proceso prolongado y complejo de cambio de perspectiva se vio determinado por motivos estético-culturales pero también de orden económico (Véase GARCÍA REIDY 2013: 368 y ss.).

<sup>89</sup> Sobre las cuestiones editoriales concernientes a la obra de Lope, véanse MOLL 1995, DIXON 1996 y PROFETI 1999. También refiere a este tema Teresa Ferrer Valls (2005); Felipe Pedraza Jiménez efectúa un interesante recorrido textual en torno a dicho aspecto en su trabajo del año 2009 [II].

emplearan su nombre para atraer compradores siendo que la gran mayoría de las obras que allí aparecen no son de su autoría (sólo es suya *Carlos el perseguido* y las demás figuran como anónimas). Como acto reaccionario ante el surgimiento de este tomo, confeccionó un listado de las doscientas diecinueve piezas teatrales que había escrito hasta ese momento (lo cual constituiría, desde la perspectiva de García Reidy, el primer hito en el proceso de reapropiación autoral que Lope lleva a cabo [2013: 313-314]), listado que amplía cuando se reimprime esta novela bizantina en el año 1618, cuando hace una nómina de cuatrocientas cuarenta y ocho comedias<sup>90</sup>. Pero, más allá de la desaprobación manifiesta del dramaturgo respecto de la publicación de las *Seis comedias...*, este volumen tuvo mucho éxito, lo cual posiblemente motivó la impresión, en Zaragoza y en 1604, de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grasa*; este compendio está conformado por doce obras dramáticas más once loas, y también tuvo gran difusión en la época, determinada por sucesivas impresiones en diferentes reinos. Resulta llamativo el hecho de que la reacción de Lope frente a este ejemplar resultó ser mucho más atenuada que la que le generó la aparición de las *Seis comedias...*, probablemente debido a que ya no se presenta un claro problema de atribución sino sólo de determinadas modificaciones textuales<sup>91</sup>. Siguiendo la línea del compendio de Bernardo Grasa (en lo que atañe al soporte formal y al criterio de colección), en el año 1609 el editor de la Corte Alonso Pérez publicó un nuevo volumen al que tituló *Segunda Parte de doce comedias, compuestas por Lope de Vega Carpio*; de esta manera, este editor posicionó su tomo como parte de una serie continuada luego por el dramaturgo al hacerse cargo de la publicación de sus obras. El tercer ejemplar que empalma en esta serie apareció en primer término y de modo ilegal en Sevilla en 1612, con el título de *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros auctores*; luego fue reeditado legalmente en Madrid, en

---

<sup>90</sup> Cabe destacar que Lope también efectúa inventarios en otras obras: en la dedicatoria de su obra miscelánea *La Filomena*, de 1621, y en la *Égloga a Claudio*, de 1632.

<sup>91</sup> García Reidy alude a las mismas como un fenómeno de “*deturpación textual*” (GARCÍA REIDY 2013: 319) y señala que Lope sólo hace referencia a esta publicación en una epístola privada, lo cual contrasta con la respuesta abierta al primer volumen publicado que efectúa en *El peregrino en su patria*.

1613, por el librero Miguel Martínez, a quien Alonso Pérez le había cedido la licencia del Consejo. Este librero es quien también editó, en 1614, las *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta parte*, con privilegio a favor del representante Gaspar de Porres. La crítica actual (particularmente DIXON 1996) concierta en sostener que, si bien este último autor de comedias es quien firma la dedicatoria al Duque de Sessa, fue Lope quien efectivamente la escribió, de modo que este tomo constituye el primero en el que el dramaturgo participa activamente (aunque aquí de forma velada) en el proceso de impresión de sus obras teatrales (GARCÍA REIDY 2013: 321-322). A partir de esta instancia, sus intervenciones en la publicación de sus comedias irán adquiriendo preponderancia creciente, al punto de que a través del discurso presente en los elementos paratextuales de estos volúmenes se hace más nítida y notoria su figura. Al respecto, no es un dato menor el hecho de que a partir de la *Parte XIII*, Lope optimiza el empleo de paratextos como medio de difusión de sus ideas de autopromoción y pasa a dedicar cada una de las doce comedias que integran cada tomo a una persona distinta, multiplicando sus posibilidades de abordar asuntos distintos y de loar a personas diferentes; esta estrategia será sostenida hasta el final de las ediciones de sus obras teatrales de las que fue partícipe, cuyo ciclo se cierra con las *Partes XXI y XXII*, las cuales fueron preparadas por el dramaturgo pero su impresión se concretó en forma póstuma durante el mismo año de su fallecimiento.

En lo que atañe a las obras que conforman el corpus aquí estudiado, en la *Parte XIV de comedias*, publicada en 1620, aparece *La corona merecida*, con una dedicatoria<sup>92</sup> a Doña Ángela Vernegali en la cual el dramaturgo se muestra por demás adulator respecto de la dama, mediante un discurso colmado de referencias cultas en el que además presenta una alusión autorreferencial a su obra: cuando nombra la segunda parte de sus *Rimas* (que también había dedicado, posiblemente a fines de 1603 o comienzos de 1604, a

---

<sup>92</sup> Se ha empleado como fuente de trabajo para las dedicatorias a las obras de Lope, el estudio de T. E. CASE (1975) y la base de datos TESO (*Teatro Español del Siglo de Oro*, 1997), puesto que en el trabajo de Case no se encuentran completas. Dado el empleo de la segunda fuente, no se consignan números de página en las referencias.

esta misma señora que pertenecía a los círculos literarios de la época [PEDRAZA JIMÉNEZ 1994: 78]), añade: “*dí a luz con el nombre de V. M., poniendo a la puerta un ángel que supliese con su respeto lo que faltó a mi pluma*”. En la culminación de este paratexto, Lope da cierre a todo un juego polisémico con el elemento que da título a la comedia en cuestión y manifiesta que la dedica a Doña Ángela más por el nombre que por el contenido, al que denomina “*mi estudio*”. De esta manera, la dedicatoria se transforma en vehículo del tópico de *captatio benevolentia* ligado, *a priori*, a la humildad y modestia del autor respecto de su obra. Sin embargo, la reiteración de esta perspectiva a lo largo de varias, si no todas, las dedicatorias de las comedias estudiadas que cuentan con ellas, sumada a ciertas alusiones atenuadas o veladas acerca de las fortalezas de su labor escrituraria (en esta línea puede ser interpretada su alusión a esta pieza como “*estudio*”), abre la posibilidad de plantear su postura como un gesto de falsa modestia acerca de su capacidad y del valor de su producción literaria. Dado que Lope era plenamente consciente del peso y la repercusión que sus obras poseían en su época, es posible superar el carácter literal de ciertos patrones enunciativos y considerarlas a través del recorrido que constituye su empleo constante. García Reidy indica que el dramaturgo recurre de modo reiterado a lo que denomina “*tópico propio de la humilitas prologal*” en los textos preliminares (GARCÍA REIDY 2013: 271), de modo que pasa a ser una fórmula; este investigador también explica que cuando Lope llama “*disparates*” a sus obras de ficción, lo hace en clave de humor (lo refiere en una carta de la década de 1610 dirigida al Duque de Sessa, en la que formula que “*de escribir disparates para vivir he tenido un ojo para perder, causa porque no he podido escribir a vuestra excelencia*”, p. 205), sin embargo, si se tiene en cuenta el intento de revalorizar el trabajo incumplido a su mecenas y el conocimiento del mismo acerca de la capacidad y el éxito en los corrales del poeta, no sólo se trata de una formulación humorística sino de un enunciado que encubre la falsa modestia. Desde otra línea de análisis, Teresa Ferrer entiende que las fórmulas siempre similares en las que Lope parece disculparse “*por no ofrecer obra de mayor dignidad que una comedia*” ponen de relieve “*un sentimiento de consideración de sus comedias como una parte menor de su*

*poesía*” (FERRER VALLS 2005: 13), a la vez que sostiene que el poeta mantuvo una relación conflictiva con su teatro, entre el aprecio y la vergüenza (p. 18). No obstante, y considerando esta perspectiva a la luz del recurso de la falsa modestia, es posible interpretar las alusiones peyorativas a sus obras dramáticas como un guiño hacia el receptor/lector -que en su contemporaneidad bien conocía los alcances y el suceso de las mismas-, guiño equiparable y consecuente con el gesto de *boutade* que representa el *Arte nuevo de hacer comedias* para la crítica más actual<sup>93</sup>.

Lope se inserta innegablemente dentro del canon literario, por ello no cabe pensar que el referido tópico de la *humilitas* prologal manifiesta un sentimiento de inferioridad de su obra. Su autopoicionamiento queda reflejado con claridad en el otro paratexto de este tomo, sobre el cual García Reidy afirma: “*La apología de la labor que llevan a cabo los buenos dramaturgos se repite en el prólogo a la Parte XIV, donde el personaje del Teatro elogia a los ‘más raros ingenios que me honran con sus escritos’, quienes tienen por modelo ni más ni menos que al propio Fénix, ‘a quien debo, si no mis principios, mis aumentos en la lengua de España’*” (2013: 276-277).

Volviendo a las dedicatorias, en la *Parte XV de Comedias*, de 1621, figura *El caballero de Sacramento*, dirigida a Don Luis Bravo de Acuña, Embajador de Venecia. La dedicatoria comienza con una loa a la familia de aquél bajo el tópico de las armas y las letras, dado que refiere tanto a los hermanos militares como a ciertos poetas, de modo que Lope detenta un conocimiento preciso en torno de ambas esferas; a ello suma una serie de alusiones a textos de la antigüedad clásica que transcribe en latín. Esta ostentación de sapiencia además es acompañada, en el mencionado proceso de autoconstrucción de la imagen de Lope como escritor de valor, por una clara exposición de las intenciones escriturarias que subyacen a este texto, puesto que refiere que “*alabar a V.*

---

<sup>93</sup> Así lo concibe, por ejemplo, Mariateresa Cattaneo en su trabajo expuesto en el Congreso Internacional sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* celebrado en Almagro en 2009 (Véase CATTANEO 2010: 179-194). También avala esta concepción la perspectiva de Felipe Pedraza Jiménez, quien habla de una “*ambigua ironía*” y una “*particular complicidad que tuvo que existir entre sus primeros oyentes y el emisor*” (2009 [II]: 37).

*M. en sus hermanos es huir el rostro a la lisonja*<sup>94</sup>. De la mano de esta conciencia revelada acerca de los objetivos de su composición, también aparece un discernimiento sobre el rol del mecenas, puesto que manifiesta: “dedico a V. S. esta comedia, no para que en tan graves accidentes como los de esa república donde, por su gran valor y entendimiento, Su Majestad le hizo su Embajador, la lea, mas porque a la sombra de su nombre salga desde su luz a la del mundo, y yo pague a mi mismo amor esta memoria”. Y, finalmente, en esta dedicatoria el tópico de la modestia se encuentra ligado a una total conciencia sobre el artificio literario que opera sobre los hechos y los modifica en su construcción: “siempre soy como entonces, bien que rudo coronista, una deseosa fama de engrandecer sus hechos”.

También en 1621 se publicó la *Parte XVI*, y allí aparece *Los Prados de León* (que también figura en la segunda lista de *El peregrino en su patria*), dedicada a Don Fernando Jacinto de Toledo, duque de Huéscar. En este paratexto inicial, Lope proclama que sirvió al padre del duque al momento de su nacimiento, y nuevamente se reiteran las referencias a poetas de la antigüedad tanto como el tópico de la modestia respecto de su capacidad (“siendo tan estériles y incultos, como labrados de mi rudo ingenio”).

En el año 1623 se publica el volumen de la *Parte XVIII de comedias*, del cual forma parte *La piedad ejecutada o Quiñones y Benaventes*, que aparece dirigida a Don Gonzalo Pérez de Valenzuela, del Consejo Supremo de Castilla. En esta dedicatoria vuelven a hacerse presentes la ostentación de conocimiento, aquí mediante el empleo de frases latinas y también a través del uso de una alusión a Sócrates para argumentar su defensa del género teatral, y el recurso de la aparente modestia reiterada, con frases como “a mi ignorancia”, “mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio”; a todo ello se suma una toma de posición respecto del valor de esta práctica estética frente a disciplinas de mejor reputación en la época, como la Historia:

---

<sup>94</sup> En su estudio acerca de la aparición del linaje de los Moncada en la producción dramática de Lope, Marcela Trambaioli dirime acerca de *El caballero del Sacramento* y vincula esta obra con el proceso de autopromoción del poeta: “El universo dramático de la genealogía de los Moncadas, tal como lo fue conformando Lope de Vega, participa claramente de las aludidas estrategias de autopropaganda y apunta a su destinación in primis para un espacio teatral cortesano” (2009: 8).

*“Que aunque es verdad que no merecen nombre de Coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar la fábula, con lo que fuere digno y verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que les sirven a todo el poema de fundamento: pues porque Virgilio introdujese a Dido, no dejó de ser verdad que Eneas pasó a Italia y salió de Troya”.*

De este modo, Lope hace una apología de la convergencia de los elementos ficcionales con aquellos de base histórica, amalgama a la que recurrirá de modo paradigmático en las obras del corpus propuesto para hacer gala tanto de su vasta enciclopedia sobre las estirpes nobles como de su habilidad para la composición dramática.

La bilogía de *Don Juan de Castro*, impresa en la *Parte XIX de Comedias* publicada en 1624, presenta dos dedicatorias para sendas comedias, siendo que en la segunda se destaca el hecho de referir a que la representación de la primera obra ya se ha llevado a cabo. La dedicatoria inicial se encuentra dirigida a Don Juan Vicentelo y Toledo, Conde de Cantillana, y allí retoma la polémica anteriormente referida y discurre en torno de la confrontación entre la historia y la literatura: *“la historia y la poesía, que todo puede ser uno, aunque haya opiniones contrarias respecto de la verdad y la licencia, cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa”*. De esta manera, si en la dedicatoria anterior se valoraba el artificio literario, aquí se aborda la problemática de la época acerca de los límites difusos entre ambas prácticas, ante lo cual se debe considerar que todas las comedias del corpus estudiado, sumadas a otras tantas del dramaturgo, presentan elementos de carácter histórico aunque aludidos con tenores muy diversos, y bajo concepciones sobre esta disciplina que se corresponden con la perspectiva del siglo XVII, claramente -y como ya se ha referido- no coincidente con la actual. Este asunto de las fronteras disciplinares imprecisas se reitera enfáticamente en este primer paratexto, al mencionar la obra a la que precede como *“Esta primera parte de los sucesos de Don Juan de Castro, historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida, fábula poética”*. Además de esta cuestión problemática, en esta dedicatoria, tal como ocurría en las anteriores, Lope nuevamente se muestra adulator con el destinatario -aquí en referencia a su porte y a su ingenio- y, tras inaugurar su discurso aclamando a las musas, recurre al tópico de una aparente modestia al señalar que esta comedia no tiene

parangón con el virtuosismo de aquel Conde, mencionándola como “*desigual servicio a méritos tan grandes*”. En la segunda dedicatoria, destinada a Don Alonso Pus Marín, Relator del Consejo Supremo de Castilla, el dramaturgo retoma el mencionado tópico pero ahora en confrontación con su propia obra, a la que rebaja ante la capacidad creadora de Don Alonso, también hacedor de versos, respecto del cual nuevamente se muestra por demás halagador al destacar la claridad de su escritura, para Lope “*la adecuada para nuestra lengua*”. No obstante este acto de aparente sumisión y hasta de desvalorización de la propia obra, tras estas palabras, evidentemente, se oculta una vedada defensa de la concepción literaria de Lope, tantas veces criticada por su afición al gusto popular; sin embargo, aquí también hay una muestra de su extenso bagaje cultural que prolifera mediante las referencias latinas reiteradas, todo lo cual confluye hacia su propia constitución como figura encumbrada de las letras.

*La inocente sangre* apareció publicada en la *Parte XIX de Comedias* en 1624, con el subtítulo de *Tragedia de Lope de Vega Carpio* y dedicada al Señor Licenciado Don Sebastián de Carvajal del Consejo de Su Majestad y alcalde de su Casa y Corte. En la dedicatoria, el autor alude a la composición de esta obra varios años antes de esta impresión y a que la misma ya ha sido representada. El discurso de este paratexto se encuentra colmado de referencias cultas y citas latinas de diversos autores de índole muy diferente, con el objetivo de justificar el punto de vista de victimización de los Carvajales y su muerte injusta pese a su heroicidad e inocencia, de manera que la ostentación de saber del dramaturgo aquí es subsidiaria a sus propósitos argumentativos, lo cual denota la complejidad de su enunciado. Destaca que el destinatario es descendiente “*desta ilustre familia*” pero no redundante en adulación respecto del mismo como ocurría en las dedicatorias antes abordadas, y justifica su lisonja mediante la pasión (“*no quiero ocupar el juicio de Vuesamerced en sus alabanzas propias, ni parecer lisonjero donde ya todos me conocen por apasionado*”). Por el contrario, y posiblemente debido a los rasgos de victimización de los protagonistas y al parentesco del depositario de esta dedicatoria con ellos, este receptor primario pasa a ocupar el lugar de un guardián de la obra: Lope

manifiesta que su objetivo es *“suplicar a Vuesa merced reciba en su protección esta historia de los Carvajales, como quien con sus virtudes y letras les ha dado tanto lustre, y a quien Dios guarde como deseo”*, y a través de esta proclama se evidencia la valorización implícita que el dramaturgo efectúa sobre su labor, así como la búsqueda de amparo artístico y su conciencia en torno del artificio y del trabajo sobre la palabra.

Finalmente, en la *Parte XX de Comedias*, impresa en 1627, aparecieron dos de las obras estudiadas: el *Arauco domado* y *El valiente Céspedes*. La primera de ellas se encuentra dedicada al hijo del protagonista, Don Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete; en esta dedicatoria, proliferan los tópicos ya referidos de la aparente modestia y de la disquisición sobre la comunión de elementos históricos y literarios en la obra, siendo que esta última se profundiza en gran medida por abordar un evento reciente y de peso para la historia hispanoamericana. En un comienzo de este paratexto, el autor denomina a la obra como *“esta verdadera historia”*, destacando los valores de patriotismo y religión (*“freno Español y yugo católico de la más indómita nación que ha producido la tierra”*). La hipérbole evidencia parcialmente el artificio, y no obstante la denominación de *“verdadera historia”*, aquí aparece una conciencia de que se trata de una obra de arte, sobre todo al referir la *“materia dilatada en tantos versos y prosas, y por tantos y tan célebres ingenios, como en esta representación sucinta, y en este mapa breve”*. Esta noción es tal que compara su composición literaria con el artificio de la pintura: *“haciendo el mismo efeto en los oídos, que la pintura en los ojos, grandes las primeras figuras, y las demás en lejos porque sin reduzirlas a perspectiva, era imposible pintarlas, V. M. la reciba como prenda que restituyo a su dueño, y mi cuidado en estamparla, por censo del tiempo que la he tenido”*. Este fragmento además revela la concepción de que cada linaje es dueño de su propia historia, tanto como a la conciencia acerca de la manipulación de los hechos en su recreación dramática. En la dedicatoria a *El valiente Céspedes*, dirigida a Don Alonso de Alvarado, Conde de Villamor (a quien proclama su *“protector y mecenas”* y alaba reiteradamente), también aparece esta noción acerca del artificio de la creación literaria, en torno de la cual el dramaturgo intenta justificar sus buenas intenciones, dejando al

descubierto el hecho de que esta pieza le acarrió problemas con el linaje al que refiere. Tal justificación es sustentada por su manifestación de que, en un comienzo, sus deseos se volcaban a la escritura acerca del origen de la familia Alvarado, “*pero ya lo hicieron otros con más disculpa y gusto...*”, a la vez que es acompañada por los rasgos vistos de aparente modestia. La puesta en evidencia de la construcción literaria es reforzada en lo que puede denominarse una nota final al lector, encabezada por el término “*Adviértase*”: allí, el autor aclara que la historia de amor entre la protagonista y Don Diego es fabulosa y destaca el virtuosismo y la valentía de la dama, determinando que “*con este advertimiento, se pueden leer sus amores como fábula, y las hazañas de Céspedes como verdadera historia de un caballero que honró su nación*”. Así, y proclamando a los poetas de la Antigüedad como modelo de este cruce entre los elementos amorosos de carácter absolutamente ficcional y aquellos de orden bélico con basamento presuntamente histórico, consolida su perspectiva a favor de la convergencia de recreación de hechos sucedidos fehacientemente con otros de orden meramente literario, cuestión que, como se extrae de lo ya expuesto, atraviesa todas las referencias metadiscursivas presentes en las dedicatorias, constituyéndose como uno de los aspectos vertebradores del argumento de las mismas. Este asunto aparece ligado a la conciencia revelada sobre el artificio y los empleos posibles y específicos de las composiciones literarias, aspectos que aquí cobran particular preponderancia dadas las cuestiones del encargo o de la búsqueda de retribución que subyacen a la producción de las comedias del corpus.

Otros tópicos que se reiteran en los paratextos correspondientes a las publicaciones de dichas obras, sumadas a las vastas referencias metatextuales, son el empleo de la fórmula de *captatio benevolentia* (vinculada a una perspectiva aduladora en relación con el destinatario) y una manifestación de falsa modestia, a través de la cual la humildad aparente contrasta con la puesta en relevancia del virtuosismo de su obra, todo lo cual sirve de cauce para la autoconstrucción de la imagen de Lope como escritor de valor. Dentro de este cuadro, el empleo también redundante de citas latinas resulta subsidiario a los propósitos de ostentación de conocimiento del dramaturgo, puesto que

su utilización “en estos paratextos funciona como mecanismo de prestigio, pues sirve para engarzar el volumen (y, por ende, el género mismo de comedia impresa) con la tradición clásica y el campo letrado de ascendencia humanística, situando al mismo tiempo al dramaturgo en la línea de escritores eruditos que participan de la tradición de las auctoritates”, (GARCÍA REIDY 2013: 269) de modo que este movimiento de aproximación a las *auctoritates* de la antigüedad clásica se constituye como una estrategia de legitimación. Justamente, esta presunción de saberes -más vedada y cercana a lo tácito o más evidente y explícita- aquí particularmente referida a toda una enciclopedia vinculada a las diferentes estirpes nobiliarias constituye un rasgo sustancial de estos textos, razón por la cual y como se dilucidará a continuación, opera como disparador para el planteo de una nueva categoría genérica.

## 5. *Hacia los DRAMAS DE PRESUNCIÓN DE NOBLEZA*

### 5. a. *La presunción de conocimiento y la presunción de un status*

La crítica lopesca de los últimos años se mostró particularmente abocada al estudio de temas vinculados con la tipologización de la obra del dramaturgo, con el consecuente cuestionamiento de los criterios clasificatorios preexistentes. Así, por ejemplo, en lo que atañe a aquellas piezas cuya temática se emparenta en mayor o menor grado con asuntos de carácter histórico, desde una vertiente, los estudios más recientes han determinado la denominación de “dramas historiales”, con una pretendida desvinculación de la búsqueda de cualquier posible pretensión de rigurosidad referida a la disciplina historiográfica. Así, Joan Oleza afirma:

*“El género histórico, en textos literarios, parece exigir un pacto de audiencia (o de lectura, en su caso) por el que autor y espectadores asumen que lo que se cuenta o representa, o parte de lo que se cuenta o representa, acaeció en el pasado, por más licencias que la poética autorizara a utilizar para su ornato. Por esta presión sobre la calificación del drama tanto de la intención del poeta como de la recepción del público, que suponen la intervención de factores subjetivos, y que además nosotros podemos desconocer, es por lo que a mí me gusta más usar el adjetivo historial, propio de la época, que el de histórico, que parece obligarnos a unas condiciones más exigentemente restrictivas” (OLEZA 2013: 154-155).*

Desde otra perspectiva y de acuerdo con la relación desigual que se genera entre la materia dramática y este tipo de tópicos, estos textos han sido clasificados como “crónicas dramatizadas” cuando prima la necesidad de referir a sucesos históricos y como “tragicomedias nuevas” cuando lo que prevalecen son las reglas de juego impuestas por la estética de la *comedia nueva* por sobre los elementos de alusión historicista<sup>95</sup>.

Del latín *genealogia* (y este del griego γενεαλογία: *genos*, raza, nacimiento, descendencia; más *-logia*, del griego *logos*, ciencia, estudio), el término *genealogía* designa

---

<sup>95</sup> Así lo considera Florencia Calvo en su estudio de 2007. Allí dirime extensivamente acerca de las implicancias y problemáticas del *drama histórico* como género, partiendo de la premisa de que la conjunción de historia y drama constituyen *per se* un oxímoron.

al conjunto de ascendientes de una persona, y la disciplina que los estudia. El concepto se utiliza también para nombrar al escrito que contiene dicha serie de ascendientes, así como para referir a los orígenes y precedentes de algo<sup>96</sup>. Con este término, Teresa Ferrer (1998 y 2001) denominó al grupo de alrededor de treinta comedias de Lope de Vega estudiado previamente, dedicadas a hacer valer los intereses particulares de ciertos miembros de la nobleza mediante la apología de la historia de un linaje, de un apellido o de un blasón, o de una figura destacada dentro de ese linaje. Extrajo este concepto de una formulación de Marcelino Menéndez Pelayo, quien, al estudiar el grupo de piezas que denominó "Crónicas y leyendas dramáticas de España", lo empleó para referirse a alguna de ellas, la mayoría también calificadas como "comedias de asuntos de la historia patria". A partir de este uso y de los estudios de Menéndez Pelayo sobre obras como *El primer Fajardo* o *Los Vargas de Castilla*, la investigadora interpreta a qué apuntó con este término: considera que se trata de "un tipo de obra para la que Lope se sirvió o pudo servirse, ya que no siempre la fuente es conocida, de un nobiliario o de la crónica genealógica de una familia" (FERRER VALS 2001: 1). Cabe destacar aquí que el erudito decimonónico no analizó estas obras de manera sistemática y tampoco las tipificó como grupo<sup>97</sup>.

Si bien esta serie de textos presenta elementos de exaltación o reivindicación genealógica, los mismos poseen rasgos heterogéneos que implican sesgos ideológicos disímiles. Esta misma heterogeneidad es la que conduce a replantear, justamente, la calificación de "genealógicas", revisión que se funda en una doble vertiente. Por un lado, si

---

<sup>96</sup> Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición. Madrid, Espasa, 2001.

<sup>97</sup> La clasificación efectuada por Menéndez Pelayo es referida en SÁNCHEZ ROMERALO 1989: 357-360 y se evidencia en la edición de Enrique SÁNCHEZ REYES (2008 [1949]) y en la sistematización presente en la edición virtual de la Fundación Ignacio Larramiendi (<http://www.larramendi.es>); diversas cuestiones sobre esta división tópica son abordadas en CRESPO LÓPEZ 2009, CALVO 2006, 2008 y 2012 y GARCÍA-BERMEJO GINER 2014. Este último trabajo dirime sobre la concepción romántica de la creación literaria en general y sobre la obra de Lope en particular, e indica que "enfaticaba Menéndez Pelayo, al hablar de su método de edición y estudio de Lope, su interés en orientar su estudio a partir de una categorización temática de los textos considerados, dada la imposibilidad de la ordenación cronológica" (p. 177). Justamente la propuesta del estudio que aquí se lleva a cabo pretende comenzar a superar esa barrera y poner en contacto la clasificación genérica con la progresión temporal de la producción del dramaturgo.

Marcelino Menéndez Pelayo catalogó con este rótulo, obras en las que existiría una base argumental extraída de libros nobiliarios<sup>98</sup> o de crónicas genealógicas, resulta improbable, en muchos de los casos de las obras agrupadas por Teresa Ferrer, el hecho de que Lope hubiera cimentado sus creaciones con estas fuentes, o con leyendas de transmisión oral, o con los propios relatos de los miembros del linaje en cuestión. Aquí no se cuestiona el concepto de “verdad histórica” por el cual Menéndez Pelayo desestima a estas piezas dado que considera que Lope transgrede la verdad de las crónicas y se basa en los nobiliarios y las genealogías, muchas veces fabulosos e inexactos, sino que se acuerda con Ferrer en que para Lope la verdad histórica es la determinada por las fuentes preestablecidas por la tradición. Lo problemático de la categoría de “comedias genealógicas” en este punto es que la comprobación de la o las fuentes exactas empleadas por Lope resulta sumamente dificultosa.

Por otra parte, si la genealogía nos remite etimológicamente, como ya se ha referido, al conjunto de ascendientes de un linaje y a sus orígenes, la aplicación de este término a algunas de las obras del corpus resulta, al menos, llamativa. En primer lugar, esto se debe a Teresa Ferrer aquí nuclea piezas como *Las cuentas del Gran Capitán* -sobre el fundador de la casa de Sessa, contemporáneo de los Reyes Católicos; este personaje se reitera en *El blasón de los Chaves de Villalba* y allí también reaparece Diego García

---

<sup>98</sup> Guillén Barrendero propone: “Definamos brevemente lo que supone un nobiliario y lo que realmente es. En primer lugar, debemos hacer una precisión tipológica, pues no existe una uniformidad temática en ellos. De ese modo, podemos encontrar nobiliarios de talante histórico, nobiliarios regionales, nobiliarios de la hidalguía, nobiliarios políticos y nobiliarios de temática toponímica. Todos ellos aparecen presididos por la necesidad de legítimar y justificar la existencia de algún privilegio individual o colectivo sancionado por la tradición [...] el nobiliario es una construcción intelectual que establece una ligazón entre el presente inmediato y el glorioso pasado. A través de él, podemos ver cómo se construye la identidad tanto colectiva (del estamento) como individual (un linaje, un individuo) o incluso la de una región completa” (2009: 240-241). Antonio Castillo Gómez, en su estudio acerca de la historia social de la escritura en el Siglo de Oro, indica que “la instrumentación del objeto como espacio de configuración familiar tiene su mayor demostración en los libros de familia, donde la escritura se sucede de unas generaciones a otras conformando la genealogía y la memoria del grupo” (2006: 80). Estas fuentes ya eran complejas de por sí, al nuclear información de diversa procedencia (“es usual que se enriquezca y contraste con el argumento que aportan cartas, relaciones y otra suerte de materiales documentales”, p. 83), de manera que a la dificultad de acceder a este material se suma su carácter intrincado y heterogéneo.

Paredes<sup>99</sup> - pero también incorpora otras en las que los protagonistas no pertenecen a la historia familiar relativamente lejana, sino que hasta son contemporáneos del propio Lope (como ocurre en *La contienda de Don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, , *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* o *La nueva victoria de Don González Fernández de Córdoba* -sobre el hermano del Duque de Sessa-)<sup>100</sup>. La investigadora desestima el hecho de que la ambientación y los personajes deban ser al menos de algunas generaciones anteriores a su contemporaneidad, pero si nos atenemos a la etimología, esta categoría sí debe pensarse con relación a sucesos y protagonistas más o menos lejanos en el tiempo. En este aspecto, se coincide con E. Cotarelo<sup>101</sup>, quien, al prologar *Los Ponces de Barcelona*, introdujo el matiz respecto del término “genealogía” acuñado por Menéndez Pelayo: creía que para ese texto no valía el concepto, si bien la obra tiene fundamentos genealógicos, dado que se sitúa en una época moderna (el reinado de Carlos V), de modo que para este estudioso la lejanía temporal es condición para que una pieza cuadre dentro de esta categoría. En esta misma línea, J. García Soriano<sup>102</sup>, al prologar *Los Guzmanes de Toral* y considerar que allí tal vez Lope empleó como fuente algún nobiliario o genealogía, indicó que entiende como *genealógicas* exclusivamente a aquellas obras protagonizadas por el fundador de un linaje, o a aquellas

---

<sup>99</sup> Este grupo de obras tiene la interesante peculiaridad de que aparecen una serie de personajes reiterados en varias de ellas, de modo que podemos leerlas en una serie de interconexiones. Otro caso es el de Juan Ramírez, que también figura en *La nueva victoria de Don González Fernández de Córdoba* (allí se lo refiere como miembro “de la familia de los Vargas”) y asimismo se emparenta con *Los Benavides*. Puede advertirse entonces la presencia de una red inter-textual en torno de ciertos personajes nobiliarios, primordialmente de carácter histórico, que denota una ostentación de conocimiento así como una considerable cohesión de la producción de Lope de Vega. Esta cuestión, que queda aquí planteada y abierta para futuras instancias de investigación, funciona también como soporte de fundamentación para la nueva categoría que se propone en las líneas subsiguientes de este estudio, dada la unidad y solidez que deja en evidencia y que puede considerarse como parte de un programa escriturario.

<sup>100</sup> Sobre la referencia a acontecimientos contemporáneos en el teatro de Lope, véase Pedraza Jiménez 2012. Allí, el investigador explica que “*Las guerras de religión contra infieles (turcos) y contra herejes (protestantes) propiciaron la aparición de un teatro en torno a la historia contemporánea*” (p. 4) y plantea una subcategorización temática para estas obras.

<sup>101</sup> VEGA, Lope de. *Los Ponces de Barcelona*, ed. Emilio Cotarelo, Madrid, RAE (N. Acad., Tomo VIII), 1930.

<sup>102</sup> *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la R.A.E., Nueva Edición, t. XI, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, p. VII.

que proporcionan una perspectiva histórica de varias generaciones dentro de un tronco genealógico.

En segundo lugar, también existen otros motivos por los cuales algunas de estas piezas no responderían estrictamente al concepto de “genealogía”. Algunas presentan sólo la exhibición de hazañas de un miembro destacado de una familia, sin remitir a los orígenes de ésta o a varios de sus ascendientes (tal es el caso de Don García Hurtado de Mendoza en el *Arauco Domado*, de *La nueva victoria de Don González Fernández de Córdoba* o de *Las cuentas del Gran Capitán*). Otras exponen un caso curioso ocurrido en el seno de un linaje sin necesariamente referir a su genealogía, como ocurre en *La desdichada Estefanía*, acerca de la cual Teresa Ferrer llega a reconocer que “*la exaltación de la genealogía familiar (...) no adquiere el carácter dominante que posee en otras de las obras del grupo*” (FERRER VALS 2001: 5); de este modo, si bien hay registro de que este suceso figuraba en un libro genealógico, al ser dramatizado por Lope no responde estrictamente a dicha denominación. En otras comedias, es el componente amoroso y no el genealógico el que cobra un lugar prioritario en la acción, como sucede en *La corona merecida* o en *El blasón de los Chaves de Villalba*. Y algunas de estas piezas plantean el surgimiento de un elemento distintivo de un linaje, como su blasón en el caso de la recién mencionada y en *El caballero de Sacramento o Blasón de los Moncadas*<sup>103</sup>, sin aludir a los orígenes familiares propiamente dichos. De esta manera, el corpus inicial resulta susceptible de ser cuestionado, teniendo en cuenta los casos mencionados y otros como el de *La varona castellana*, obra en la se presume la alusión a los inicios de un apellido aunque ello no queda en claro (en la escena final, el monarca castellano reconoce el valor de la protagonista y por ello le otorga tierras, le pide que su blasón incluya las barras de Aragón y le solicita a que se nombre Barona en adelante<sup>104</sup>).

---

<sup>103</sup> Al respecto de la dificultad mencionada previamente para detectar las fuentes de estas obras y así denominarlas “genealógicas”, Menéndez Pelayo destaca que no hay registro del origen dramatizado en *El caballero de Sacramento o Blasón de los Moncadas* en ninguno de los manuales genealógicos más conocidos (MENÉNDEZ PELAYO, M. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Tomo IV: Crónicas y leyendas dramáticas de España: XXVII*).

Finalmente, un subconjunto de estas obras parece atenerse a la incorporación de datos precisos que corresponderían a la genealogía como disciplina (como la determinación temporal), pero, en otras, el tiempo presentado es remoto y fabuloso, con un marcado carácter fantástico. Si bien, nuevamente, el criterio de verdad histórica que manejaban Lope y sus contemporáneos es el de las fuentes preestablecidas por la tradición, hay obras cuyo basamento es netamente legendario, en contraste con otras que proporcionan datos históricos fidedignos y certeros. Así, nos encontramos con una contextualización determinada, como el reinado de Alfonso VIII en *La corona merecida*, la conquista de la isla de Longo de 1604 en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* o la batalla contra los protestantes alemanes el 29 de agosto de 1622 en *La nueva victoria de Don González Fernández de Córdoba*. En oposición a estas piezas, en otras la temporalidad es incierta y hay un marcado sesgo de inverosimilitud. Esto sucede, por ejemplo, en la ya mencionada *El caballero de Sacramento o Blasón de los Moncadas* así como en *Don Juan de Castro*, obra de características genéricas híbridas -Teresa Ferrer indica que posee elementos de los dramas de hechos famosos, del drama religioso y de la comedia novelesca (FERRER 2001:15)- con elementos de carácter sobrenatural de tal importancia que resultan troncales para la construcción de la acción dramática y de una marcada inespecificidad temporal; dicho aspecto también se visualiza en *Los Prados de León*, donde aparecen marcados anacronismos. Al respecto, Joan Oleza afirma:

*“Los dramas genealógicos se alimentaron de la abundantísima cosecha de las genealogías nobiliarias de los siglos xvi y xvii, que eran aceptadas como género histórico por más fábulas y leyendas que admitieran en sus renglones, por lo que habrá que reconocer que estos dramas ostentan la misma estrategia que otros del mismo tipo, como Los Porceles de Murcia, Los Ramírez de Arellano, Los Tellos de Meneses, o Los Prados de León, aunque servida en Don Juan de Castro con el mayor grado de fantasía” (2013: 153).*

---

<sup>104</sup> Menéndez Pelayo afirma al respecto: *“Los absurdos que hierven en esta narración, no bastan para hacer enteramente inverosímil la existencia de una virago llamada doña María Pérez; pero también es posible que toda la historia proceda de una mala etimología dada a alguno de los pueblos (uno de Navarra y otro de Soria) que llevan el nombre de Barahona o bien a la antigua familia de este apellido, puesto que tal ha sido el procedimiento de formación en otros cuentos análogos” (MENÉNDEZ PELAYO, M. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Tomo III: Crónicas y leyendas dramáticas de España: XXI).*

En esta misma línea se encuentra *Los Porceles de Murcia*, obra con referencias históricas nulas y para la cual Lope se inspiró en una de las leyendas que circulaban sobre el origen del apellido Porcel (de índole peyorativo: sobre el concepto *porcellus*, es decir, puerco), explotando la raíz folklórica, pero en la que inventó por completo la trama. Como ya se ha aludido, en la *Parte XIX*, publicada en 1624, Lope se disculpa con Doña Paula Porcel por el disgusto causado a la familia y reconoce su contenido fabuloso. Sobre este tratamiento de las fuentes, Teresa Ferrer indica: “Al hacerlo también reconocía implícitamente en sus obras la existencia de diferentes grados de fidelidad a las historias genealógicas y asimismo justificaba su modo de proceder habitual: la alternancia de historia o leyenda histórica y ficción más o menos verosímil” (FERRER VALS 2001: 31), lo cual avala de algún modo esta perspectiva acerca de la no pertinencia absoluta del término “genealógicas” a todo el conjunto, dados los diferentes matices que adquiere la incidencia del significado de este término en cada una de ellas. Aún en el caso en el que se considere el criterio de verdad histórica en su concepción epocal, es decir, como fuentes preestablecidas por la tradición, esto no resulta pertinente dado que Lope a veces se atiene a esas fuentes (conformadas por las historias de los linajes presentes en las crónicas y en los libros nobiliarios) pero en otros casos son sólo excusas para su creación. Menéndez Pelayo justamente desestimó las comedias genealógicas puesto que valoró muy poco sus fuentes por su falta de exactitud histórica (su visión analítica parece evaluar la rigurosidad, por ejemplo sobre *La varona castellana* indica: “Hay, pues, en esta obra un sentido histórico que en algún tiempo fue muy real, aunque fuese muy funesto” (Tomo III, XXI); esto se debió a que en muchas de ellas hay elementos fantástico-legendarios que eran aceptados socialmente como base de los linajes, pero que se contradicen con la esencia de la denominación que el estudioso otorgó al grupo y con su consecuente pretensión de verosimilitud y aún de fundamento histórico de realidad. En suma a esto muestra enfado cuando Lope transgrede los hechos planteados en las crónicas y los manipula para realizar una apología familiar, ocultando determinados sucesos o exacerbando otros.

Aquí cabe destacar que, en algunas obras de este conjunto, el propio Lope es el que aclara que hay un importante componente de su propia imaginación creadora. Por ejemplo, en la dedicatoria de *El valiente Céspedes*, advierte que el factor amoroso sólo es ornamental; al respecto, Felipe Pedraza Jiménez indica que Lope “*con frecuencia subraya orgulloso la fidelidad a los documentos; pero en varios casos conflictivos (Los Porceles de Murcia, El valiente Céspedes) defiende la libertad del poeta para trazar un enredo que adorne y dé interés a los datos conocidos*” (2011: 178). En el paratexto inicial de *La piedad ejecutada o Quiñones y Benaventes*, Lope enuncia “*que aunque es verdad que no merecen nombre de coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuere digno y verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que le sirven a todo el poema de fundamento*” (CASE 1975: 201). Así, si en algunas de las obras el dramaturgo se ciñe a la información de los nobiliarios (como en *Los Tellos de Meneses*, basada en una leyenda que corría como verdad en estos textos; Lope allí se atañe a la historia de amor recogida en las genealogías sobre una infanta leonesa refugiada en una aldea -que su padre reconoce por un anillo- y un hidalgo rural), en otras, se toma ciertas libertades respecto de las fuentes. Ello sucede a tal punto que el dramaturgo llega a manipular la información original de acuerdo con sus fines panegíricos, como en *La desdichada Estefanía* o en *La fortuna merecida*: en estas comedias, Lope busca aligerar el pasado turbio de un miembro del linaje inventando personajes extras en un caso y omitiendo datos cruciales en el otro. Por ello, a la última obra Menéndez Pelayo le reprocha su “*falso color histórico*” (Tomo IV, XXXVIII).

La cuestión de las genealogías plantea un campo particularmente problemático en el Siglo de Oro dada asimismo la situación en épocas previas, por ello esta denominación no se ajusta con precisión a la hora de caratular las obras del corpus propuesto. Al respecto, no se debe perder de vista que no es fácil construir un auténtico árbol genealógico que se retrotraiga más allá del S. XV. El poco rigor en la herencia de los apellidos (durante la Edad Media y aún bastante tiempo después, no existía ningún tipo de norma que regulara la prioridad de los apellidos entre los hijos del matrimonio; por ello se

podía dar el caso que el primogénito llevara como primer apellido el de la madre y el segundogénito el del padre, e incluso existen casos en los que se tomaron apellidos del abuelo o, simplemente, el cambio de apellido, sobre todo durante la Baja Edad Media,) lleva a los investigadores a elaborar elucubraciones de todo tipo para poner en relación los apellidos familiares. Durante los siglos XVII y XVIII floreció la producción de textos relacionados con las diferentes estirpes y sus orígenes, siendo que la mayoría de estos árboles genealógicos se hicieron por encargo (GUTIÉRREZ GARCÍA 2008: 20); esto llegó al extremo de una “fiebre genealógica’ que parece invadir a los castellanos, que no españoles, durante los siglos XVI al XVIII” (GUILLÉN BARRENDERO 2009: 226). La exigencia de limpieza de sangre para entrar en alguna Orden Militar o cargo público de importancia obligaba a presentar una genealogía limpia de sangre mora o judía, y esta exigencia de pureza de sangre, modificando aún más un panorama ya confuso, llevó a muchos a falsificar el origen de sus antecesores, motivando numerosos juicios civiles e inquisitoriales (BENASSAR 1976: 200-221).

En lo que respecta a estas disquisiciones, el problema denominativo también se extiende a los subtipos planteados para este corpus. Baste referir que, en lo que atañe al subconjunto más abundante, es decir, el de los denominados “dramas de hazañas militares”, su denominación resulta, cuanto menos, cuestionable. No todas las obras allí agrupadas representan una clara proeza bélica: por ejemplo, *La varona castellana* recrea una confrontación política más que una hazaña, y tampoco aparece claramente una en *La contienda de Don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina. Lanza por lanza la de don Luis de Almanza*, por su parte, constituye un muestreo de las hazañas y del valor personal del protagonista en su búsqueda de que el Conde de Benavente le otorgue la mano de su hija, pero el amor es móvil de la acción y no una cuestión bélico-militar específica. Por otro lado, *Don Juan de Castro* plantea, en primer lugar, una justa por la mano de una dama, lo cual no cabría en los términos de una hazaña militar; no obstante, es destacable que, al finalizar el primer acto de esta comedia, el protagonista anuncia el comienzo de sus aventuras, exponiendo una evidente conciencia de las acciones a

cometer, conciencia que se reitera también en el acto siguiente. En obras más tardías de este subgrupo también resulta objetable la denominación asignada, tal es el caso de *El caballero del sacramento*, donde se plantea el combate con los franceses como un designio divino pero esta batalla no se consolida como un eje ni como disparador de la acción. Además de lo expuesto, cabe destacar que las fronteras temáticas entre cada subtipo de comedias se tornan difusas, y, más allá de las cuestiones que resulten más preponderantes, los tópicos de la privanza, de la honra, de la envidia y las conspiraciones en el seno de la Corte y aún los elementos de carácter cómico se tornan reiterados en diversas piezas más allá del subconjunto en el que fueran encasilladas (baste recordar el caso de *Los Prados de León*, que pese a estar subcategorizada como “drama de la identidad real perdida” -FERRER 2001: 22-, posee de modo preponderante un rasgo característico de los “dramas de la privanza”: las intrigas en la Corte).

Desde otro costado, el corpus propuesto por Ferrer es susceptible de ser cuestionado en lo que respecta a la concordancia entre su denominación y las obras que lo componen; ello se debe a que existen otros textos dramáticos que podrían circunscribirse, dada su temática, dentro de los asuntos genealógicos. Una de ellas es identificada por Teresa Ferrer (1998) bajo esta categoría pero luego no la clasifica dentro de ninguno de los cinco subgrupos temáticos, motivo por el cual no fue referida en el análisis previo. Se trata de *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, datada como muy temprana (Morley y Bruerton estiman su composición hacia 1593 o en los años sucesivos, por lo cual pasaría a ser la primera de esta temática, cronológicamente hablando), sobre el primer Sacramento de don Felipe de África, noble de origen musulmán y amigo de Lope de Vega. Se presume que esta obra surgió por encargo<sup>105</sup> y que en ella Lope modifica ciertos detalles del pasado del protagonista con el objetivo de destacar su

---

<sup>105</sup> “*La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* fue un encargo de don Felipe de África (Muley Xequé en la escena; Muhammad al-Mutawakkil en el mundo árabe) como carta de presentación en la sociedad cristiana. Para ello, Lope recurre a dos episodios contemporáneos separados por catorce o quince años: la batalla de Alcazarquivir (4 de agosto de 1578) y la conversión, el bautizo y la concesión de la cruz de Santiago (¡sí, sí, de Santiago Matamoros!) al prócer marroquí, huésped y rehén de Felipe II” (PEDRAZA JIMÉNEZ 2012: 17-18).

óptima relación con las monarquías cristianas, de modo que se evidencia una intención propagandística para lograr la aceptación y el reconocimiento del noble en la sociedad católica. Lo mismo sucede con *El marqués de Las Navas*, cuyo protagonista es familiar de Pedro Dávila y Enríquez, a quien Lope de Vega sirvió como secretario por el lapso de cuatro años y hasta 1587; siendo que un antepasado suyo, de vida disoluta, había asesinado en una pendencia a otro hombre, el marqués de la comedia de Lope da muerte a un joven que faltó a su promesa de matrimonio a una dama, lo cual atenúa la gravedad del crimen. Este texto, datado en el período Lope post-Lope (en 1624), posee un elemento de carácter sobrenatural (la aparición del muerto pidiendo al marqués que repare su error con la doncella mancillada) pero a su vez constituye un verdadero cuadro de costumbres de la época, al punto que hasta conforma una viva defensa de la Fiesta de los Toros<sup>106</sup>. Sirvan estos casos a modo de ejemplo acerca de la cuestionable precisión de la categoría temática de “comedias genealógicas” para circunscribir al corpus inicial, pero también para ilustrar que otras obras podrían ser incorporadas en función no sólo de su temática sino también de la intencionalidad escrituraria específica que subyace a las mismas y que abre la posibilidad de formulación de una nueva categoría en la cual dichos propósitos operan como concepto aglutinador<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Respecto de esta obra, el proyecto ARTELOPE de la Universidad de Valencia, dirigido por Joan Oleza, señala que su clasificación tipológica sería Drama > historial > profano > hechos particulares, y en una nota aclaratoria señala: “*Basada en una anécdota contemporánea cuyo núcleo es la visita que recibe el Marqués de las Navas de un difunto al que él mismo había dado la muerte. Hasta el final del segundo acto tiene un carácter predominante de comedia urbana, pero a partir de la muerte de Leonardo la obra adquiere un inequívoco carácter de drama*”. La cuestión problemática de su clasificación también se indica en una observación, que reza: “*En el cierre de la comedia se dice que “se acaba / el verdadero suceso / que al gran Marqués de las Navas / sucedió, preso en Madrid”. Muchas características de la obra, como la intriga (por cierto algo descosida) de amor, traiciones y celos; el componente sobrenatural (las maldiciones que se realizan, las apariciones del difunto); la intervención del Marqués como deus ex machina; el carácter de crónica nobiliaria que tiene la relación de la fiesta en el primer acto... todo llevaría a ver en esta pieza algo así como la dramatización de una relación de sucesos de la época. No obstante, en el Acto III se delinea con claridad un conflicto altamente dramático: el de la responsabilidad con los propios actos, exigible más allá de la muerte, o si se prefiere, el del compromiso con los muertos, la obligación de reparación o compensación que sigue rigiendo tras la muerte*”. Cf. Oleza, Joan et al. *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*. Publicación en web: <http://artelope.uv.es>

<sup>107</sup> De hecho, Miguel Zugasti sigue los lineamientos de Teresa Ferrer pero refiere otras obras en su corpus de “comedias genealógicas” lopescas: *Don Lope de Cardona, El labrador venturoso, El más galán portugués, El Duque de Verganza, El Duque de Viseo, Pobreza no es vileza...* (2013: 31-34). También en

Por todo lo expuesto, se propone aquí una nueva denominación para este conjunto de comedias: se trata de '*dramas de presunción de nobleza*'. Esta nueva categoría excede la referencia problemática a una fuente improbable así como la sola alusión temática, puesto que remite, en un mayor grado de complejidad, a la intencionalidad que subyace al texto y a los objetivos de la escritura. Así, por una parte, refiere a los nobles que presumen de su condición social en ellas, y por otro lado, también alude al dramaturgo que presume tanto de su conocimiento sobre los linajes como de su habilidad compositiva en relación con los mismos. Esta denominación considera y se fundamenta en una perspectiva bifronte: por un lado, toma en cuenta la intencionalidad de los miembros de la nobleza de exhibir su condición social y la de su familia con un propósito específico (lo cual además tiene presentes los procesos que conllevaron a la *literaturización* de la materia genealógica a través de crónicas, biografías, poemas épicos, dramas, que se constituyó a esta práctica como un instrumento para afirmarse socialmente y buscar reconocimiento; la nobleza los empleó para colmar aspiraciones y reivindicaciones, para limpiar de traidores el pasado familiar y en la mayoría de los casos con el objetivo de renovar la fama pública<sup>108</sup>); por otra parte, considera el proyecto del dramaturgo de dejar en evidencia su enciclopedia sobre los linajes españoles en su búsqueda de obtener favores reales.

---

otros trabajos recientes, como el de Eugenia Fosalba Vela, se refiere a otras piezas de Lope que responden a esta temática; así, esta investigadora señala: "*La fecha de composición y la trama de Don Lope de Cardona*<sup>1</sup> nos llevan a pensar que se trate muy probablemente de una comedia genealógica, de encargo, en la que el marqués de Comares, Enrique de Aragón Folc de Cardona (1588-1640), reclamaba, por vía literaria, ante la opinión pública y la corte de Felipe III, el ducado de Segorbe, con una serie de bienes y títulos adyacentes, que por esas mismas fechas acababa de heredar por línea de directa sucesión de su abuela, Doña Juana Folc de Cardona y Manrique —viuda de Diego Fernández de Córdoba—, fallecida en Barcelona el 16 de Agosto de 1608. La comedia se escribió inmediatamente después de esta fecha, como ha demostrado Guillem Usandizaga" (2010: 250).

<sup>108</sup> Afirma Santiago Martínez Hernández: "*Tan estrechos vínculos entre autores y patronos, que en el caso del duque de Sessa y Lope de Vega alcanzaron su cenit, fueron astutamente fomentados tanto por los mecenas como por los beneficiarios de su patrocinio. Mientras estos últimos encontraban cobijo y merecían un trato de favor, a menudo ruin, los señores alcanzaban mayor consideración entre sus iguales, al tiempo que promocionaban los intereses de sus Casas y se valían de los servicios de los poetas y hombres de letras para publicitar las excelencias y los méritos de sus linajes, para hacer desaparecer indignidades y traiciones, y para desacreditar a rivales y adversarios*" (2010:48). Este trabajo constituye un interesante aporte a la cuestión de la búsqueda de patrocinio y la incidencia del mecenazgo en la labor literaria. Acerca de los privilegios que los nobles podían obtener, también véase GUILLÉN BARRENERO 2009: Cap. 4.

Lope efectuó una promoción de sí mismo a través de las obras de este conjunto, aspecto muy bien señalado por García Reidy, cuando indica que cada obra representada que versaba sobre esta temática “suponía un escaparate desde el que Lope anunciaba la disponibilidad de su pluma para otros nobles que estuvieran interesados en inmortalizar sus antecesores en escena. Como buen profesional, Lope no sólo esperaba recibir encargos, sino que también buscaría futuros clientes” (GARCÍA REIDY 2013: 145). No obstante, la presunción que Lope lleva a cabo no sólo se vincula con su capacidad dramática y con su conocimiento sobre acontecimientos históricos relacionados con estirpes españolas, sino que resulta extensiva a toda una sapiencia de la que pretende jactarse, lo cual lo posiciona en un lugar innovador frente a su propia obra: “Sus esfuerzos por crear y consolidar una imagen como autor docto cambiaron la manera en que Lope percibía su propia creación, dado que su escritura podía cargarse de un valor que iba más allá del puramente literario” (GARCÍA REIDY 2013: 310). También es posible elucubrar que Lope escribe piezas dramáticas de los temas referidos por no poder hacer las crónicas que desearía para la nobleza más encumbrada o para la casa real, o en el intento de promocionarse por hacerlas; ello parece vislumbrarse en la Dedicatoria al Duque de Sessa en la Parte IV: “sé también cuánto favorece y estima las obras de su ingenio: de suerte que se dará por contento de que salga a la luz, viendo el amparo que les doy (aunque los dos quisiéramos que fueran inmortales crónicas de las glorias que sus excelentísimos padres y abuelos ganaron en Italia, por quien se llamaron grandes)...”<sup>109</sup>.

Dada la mencionada heterogeneidad que se evidencia en este corpus, hablar de ‘dramas de presunción de nobleza’ resulta pertinente puesto que esta categoría conlleva tanto la impronta de los códigos semióticos como su inscripción en el discurso cultural y además toma en cuenta, a través de la subcategorización que se planteará a continuación,

---

<sup>109</sup> Esta posible vinculación entre la pretensión de ser cronista real con la escritura de obras de temática genealógica se relaciona lógicamente con el valor de plasmar cuestiones históricas. Al respecto, explica García Reidy: “Para Lope el beneficio que supondría la protección regia de un escogido poeta sería evidente, pues podría dedicarse a la composición de ambiciosas obras históricas que loasen e hicieran pervivir para siempre en la memoria las hazañas de los más valerosos españoles, ya que dicha labor exige un esfuerzo que no se puede llevar a cabo si no se dan las condiciones necesarias para ello” (2003: 281)

las sucesión de modificaciones que concurren en la mencionada *presunción* conforme se avanza en el modelo dramático de Lope. Lope fue el primer dramaturgo profesional del teatro español y poseía una clara conciencia de su trabajo como escritor, de modo que la categoría “*dramas de presunción de nobleza*” resulta denotativa de su intencionalidad escrituraria.

### **5. b. De taxonomías y cronologías: subcategorización genérica**

A partir de esta recategorización, se abre el camino para la caracterización *in extenso* de las piezas que componen este corpus, habida cuenta del cuestionamiento de algunas de las propuestas inicialmente y de la posibilidad de incorporar otras, para cuyo rigor y productividad resultan insoslayables los aportes de los diversos investigadores ya referidos que durante los últimos años consensuaron en señalar que hay un modelo de la obra del dramaturgo en evolución (Joan Oleza -1986, 1997, 2003-; Felipe Pedraza Jiménez -1998, 2009 [I]- y María Gracia Profeti -1992, 1997, 1999-). A la luz de esta perspectiva, sumada a los aportes interdisciplinarios de los campos de la historia social y cultural (desde la cual se analiza la interacción de estos textos con su contexto de producción) y de la semiótica teatral (que presenta herramientas para estudiar las modificaciones estipuladas en la representación conforme progresa el modelo dramático), se formulará a continuación una subcategorización para el género, coincidente con una división periódica. Al estudiar la progresión de este tipo de textos, resulta fructífera la nutrida perspectiva del trabajo interdisciplinario, que conduce además a la posibilidad de desarrollar dicha subcategorización siguiendo el criterio tripartito del modelo en evolución y atendiendo a las modificaciones observadas a la luz tanto del trabajo de referencia / modificación / manipulación de los datos presentes en las fuentes documentales y en las aportaciones de los tratadistas como en las estrategias dramatúrgicas elaboradas desde el plano de la semiosis teatral.

Así, se puede hablar de un primer período, al que llamaremos “La reivindicación evidente”, signado por la idealización extrema de los personajes motivo de panegírico, que se encuentran caracterizados con particular detallismo desde diversos ejes: reflexiones de los demás personajes (con una adulación hiperbólica), su propio discurso y el accionar que lleva a cabo, que retrata un virtuosismo sin parangón. La caracterización de los protagonistas de esta etapa más temprana los acerca en gran medida a los héroes medievales de caballería, y su excelencia es expuesta también a través del contraste con personajes no virtuosos. En esta primera etapa, y de modo consecuente con la elaboración

de igual índole de la imagen y del proceder del personaje principal, se produce una elevación hiperbólica de la figura real, de manera que pasan a ser construcciones que se retroalimentan mutuamente. Esta idealización es extensiva a casi todos los miembros de la nobleza, que se encuentran exentos de críticas, y los enemigos que se encuentran individualizados también están signados por el esplendor y la magnanimidad, lo cual no hace más que elevar la figura del vencedor.

En lo que atañe a la construcción de los personajes, se presentan meros bosquejos de lo que luego será el criado materialista, y la figura del gracioso aún no se encuentra definida puesto que también está determinado por otra diversidad de características que hacen que este aspecto no resulte tan notorio. Los personajes femeninos cercanos al protagonista aparecen estandarizados y responden a pautas sociales, siendo que la mujer disfrazada combativa no adquiere relevancia en la acción y deviene un mero caso extraño y ornamental.

Respecto del argumento, el contexto histórico ficcionalizado aparece de modo bastante fidedigno a la información documental que lo refiere, sólo se ponen en relevancia algunos asuntos de modo subsidiario a la construcción hiperbólica del protagonista. La construcción de las secuencias que constituyen el o los eventos dramatizados está dada por el esquema *estabilidad inicial + desestabilización por conflicto + resolución* presente en las primeras comedias, es decir, una configuración lineal y tripartita en la que además no hay grandes transiciones temporales entre los actos. La sociedad representada no muestra posibilidad alguna de trasgresión de la división estamental.

Por último, respecto de la semiótica teatral, resta referir que los objetos escénicos sólo resultan subsidiarios de los asuntos bélicos o índices de pertenencia estamental, y el vestuario se configura dentro de estos últimos.

Luego se presenta una segunda etapa, que se denominará “Matización de personajes y conflictos”, en la que lo preponderante es la consolidación de las capacidades de adaptación de los asuntos de base de acuerdo con la finalidad específica de la producción textual. En ella, el héroe protagónico es virtuoso aunque no esté idealizado, así

como hay una progresiva desidealización de la figura monárquica. El enemigo es poderoso pero también se muestra más vulnerable, de manera que se pasa paulatinamente del esplendor y la magnanimidad a su humanización, con ciertas máculas que lo alejan de la impecabilidad. El rol del criado es profundizado y cobra mayor especificidad, de modo que representa la fidelidad, se configura como consejero, está signado por la lealtad, por la astucia y por el afecto hacia su amo; sin embargo, también está determinado por el carácter materialista que parece inherente a su estamento -en oposición a la pretendida espiritualidad de la nobleza-. No obstante esta caracterización específica, su figura no es escindida de una índole humorística, e interviene en escenas lúdicas. Pero este tipo de escenas de distensión y comicidad ganan autonomía respecto de la acción principal, a modo de secuencia que se aparta del enredo que vertebra la comedia como medio de aligerar momentáneamente la intriga. El personaje de la mujer guerrera también adquiere mayor definición y finalidad específica; ya no pierde su femineidad a través de la acción; es persuasiva, osada y determinada y su aparición ya no es fortuita.

Conforme progresa el modelo dramático lopesco se evidencia una mayor claridad en la recreación de los contextos de la acción (sean remotos y fabulosos o sumamente precisos) pero, al mismo tiempo, se generan mayores libertades en el abordaje de los mismos.

Aquí hay una complejización del esquema tripartito de secuenciación de la acción, mediante abundantes saltos espaciales, ciertas escenas que comienzan *in media res*, rupturas en la linealidad temporal y acontecimientos aludidos fuera de la representación. En cuanto a la semiótica, algunos índices devienen símbolos y el vestuario también pasa a ser simbólico (siguiendo a DE TORO 1991).

Finalmente, es posible hablar de un último período, que llamaremos “De la gran parafernalia a la complejidad actancial”, en el que el gran despliegue escénico acompaña a una humanización de los héroes, que se tornan personajes más complejos no sólo determinados por una sucesión de acciones como en las obras iniciales. El protagonista reivindicado es virtuoso pero no por ello se cae en la adulación hiperbólica del primer

período, y el personaje representante de la monarquía tampoco aparece idealizado ni justifica su accionar en su rol real. En este panorama y de manera consecuente con los personajes anteriores, el enemigo tampoco es virtuoso al extremo, y esta matización abre la posibilidad de establecer una mirada crítica sobre el estamento nobiliario, aunque sea inamoviblemente sobre una nobleza media. Los vehículos cómicos se aíslan y el rol del lacayo cobra definición, siendo que este criado materialista pero también crítico sobre la sociedad es quien indica a su amo lo moralmente correcto. El personaje de la mujer guerrera también revela una marcada evolución: ya no es “hombruna” y su conducta tiene objetivos y consecuencias específicos.

Respecto de las referencias contextuales, los datos sumamente puntuales y certeros proliferan y hasta sobreabundan, al punto que aquí se revela el empleo de estos textos por parte de Lope como una ostentación de sapiencia minuciosa sobre sucesos históricos con objetivo de loa. Pero también aparece una manipulación ostensible de los sucesos de base, la cual evidencia que el dramaturgo se toma muchas más libertades que en las comedias más tempranas, al pasar de omitir datos a generar toda una nueva realidad en relación con determinados hechos y figuras históricas.

La organización de las acciones dramáticas también denota una mayor complejidad estructural, con tramas intrincadas, profundos conflictos político-religiosos de fondo, gran diversidad espacial, peculiares transiciones temporales con *raccontos* y analepsis, problemáticas que ya están instaladas al comenzar la acción, sucesos que inician *in media res* y procesos de anagnórisis se vuelven más escabrosos, de manera que se abandona la “impresión de desmadejamiento” de la acción bélica episódica que exhibe los méritos del protagonista (Ferrer 2001) para dar lugar a acciones complejas interdependientes.

Si bien las comedias comparten los rasgos genéricos generales, Lope introduce determinadas modificaciones en las obras más tardías y lleva estos rasgos al extremo. La transgresión de las pautas sociales se evidencia en aspectos como la posibilidad de cambio social, es decir, de modificar el estamento al que pertenecen los personajes; en la pérdida

paulatina en el decoro escénico; en los criados que se conforman como la voz de la conciencia de sus amos; en las chispas de pensamiento crítico que van *in crescendo* y en los miembros de la nobleza que por momentos pierden su carácter de impecabilidad.

Son piezas complejas y ello se refleja en el plano semiótico con mayor nivel de profundidad a través de la producción del dramaturgo; los símbolos en escena adquieren particular preponderancia (resultan fundamentales en procesos de anagnórisis) y también lo hace el vestuario que refuerza la acción dramática, al tiempo que proliferan con creciente espectacularidad los desfiles, los índices sonoros, las escenas de baile aldeano y las de ceremonial.

El estudio en profundidad de estas tres etapas de los *dramas de presunción de nobleza* abre la posibilidad de ampliar el corpus propuesto a través del abordaje de comedias de temas vinculados a sucesos históricos o de aquellas en las que se pone en relevancia algún aspecto puntual de las estirpes nobiliarias, teniendo en cuenta que uno de los grandes aportes de esta nueva categoría es la de exceder lo meramente temático para considerar el enclave los textos dramáticos áureos en la praxis social que, según Oleza, hacen “*del teatro público un agente de primer orden en la creación y perpetuación de la memoria colectiva. Y es que este es uno de los mandatos que Lope ordena cumplir al drama histórico*” (OLEZA 2013: 160). La materia dramatizada no debe analizarse de forma aislada a las estrategias particulares con que se la construye dado que ambos aspectos constituyen, en el Siglo de Oro español, una verdadera amalgama significativa, que ha conducido a que estas producciones hayan marcado un antes y un después en la serie literaria universal.

## 6. Reflexión final: superando barreras disciplinares y taxonómicas

A través de este estudio se ha puesto en evidencia que tanto el enfoque interdisciplinario como las sistematizaciones taxonómicas proporcionan herramientas para enfrentar las problemáticas específicas de los textos dramáticos, teniendo en cuenta las particularidades de sus mecanismos y condiciones de emisión y recepción. Las obras del corpus abordado están vertebradas por la *intención apologética*: hay un hecho particular que es realizado en panegírico; no obstante ello, su definición a través del tema genealógico no resulta suficiente ni pertinente para referir su total complejidad. Son encrucijadas en las que entran en contacto las transformaciones dramatúrgicas, retóricas, los cambios conceptuales, los sentidos que se le asignan al panegírico, la práctica teatral en el contexto cortesano. Y, en suma a ello, están marcadas particularmente por el contexto de producción en el que surgen, el cual se halla determinado por cambios sociales que alteraron las estructuras económicas e ideológicas a tal punto que abrieron nuevos caminos a la literatura (GARCÍA REIDY 2013: 12).

Es notable la habilidad y sensibilidad del dramaturgo para captar el momento de transición por el que atraviesa la sociedad española a comienzos del siglo XVI<sup>110</sup> y hacerse eco del mismo desde los recursos propios de la comedia, mediante la variación de ciertos

---

<sup>110</sup> Los conceptos de "decadencia" y "declinación" fueron muy empleados para describir esta situación. Elliot (1982), por ejemplo, habla de una "sociedad 'en declinación'" determinada por un "fracaso" de sus ideales de épocas anteriores. Sin embargo, los estudios históricos recientes han matizado esta perspectiva y han optado por hablar de *crisis*. "La publicación de algunas obras recientes, viene a subsanar en parte la reiteración de mitos historiográficos y contribuye a la comprensión de una época problemática y decisiva en la historia peninsular; ha intentado desactualizar viejos conceptos y se ha encargado de aclarar algunas cuestiones y de poner límites al tópico de la "decadencia" española" (GONZÁLEZ MEZQUITA 2007: 71). La "decadencia" de España durante el reinado de Carlos II se constituyó en un tópico sostenido por muchos historiadores apoyados varios testimonios epocales, pero este término es un concepto discutido y con una fuerte connotación negativa. Los análisis actuales de las ciencias sociales y, en particular, las investigaciones producidas sobre la "patología de un sistema de poder" en la España de los Austrias han dado lugar a diferentes elaboraciones acerca de los conceptos más acertados para calificar los procesos complejos que conducen a la desintegración de la Monarquía Hispánica, entre los que resulta preponderante el de *crisis*. García Reidy parece hacerse eco de este debate, siguiendo a Bennassar (1994) y afirma: "Hablar de la economía española en las décadas finales del siglo XVI es hacerlo de un período de crisis caracterizado por los sobresaltos económicos y los intentos infructuosos de las autoridades por controlar la situación que se desbocaba periódicamente" (GARCÍA REIDY 2013: 175).

constructos de la representación conforme varía su contexto de producción, al punto de modificar la constitución de algunos de los personajes y de efectuar guiños de crítica sobre cuestiones político-sociales. Cabe recordar que Lope de Vega es testigo vivencial de tres reinados. Los dos primeros -de Felipe II y Felipe III- marcaron estilos de gobierno muy diferentes, y en el segundo de ellos pareció alcanzarse una meseta. Por el contrario, el último reinado trajo aparejados grandes cambios; es el momento donde más se acentúan los rasgos que permiten hablar de crisis en distintos planos, y donde se profundiza el problema de la guerra (que apresta cuestiones tales como el consiguiente incremento de la fiscalidad y la injusta distribución del sistema de recaudación). En 1621, Felipe IV sucede a su padre; en ese momento Lope cuenta casi con sesenta años y una trayectoria extraordinaria. Sin embargo, en su carrera contrastan la condena social con la fama, y el éxito profesional con las desgracias personales y la falta de un cargo fijo en la Corte. Lope transitará los últimos catorce años de su vida en este nuevo reinado, con un nuevo entorno cortesano, y con cambios notables tales como la inestabilidad de las alianzas entre escritores y de sus relaciones con el poder. El ascenso como valido del Conde-Duque de Olivares en 1625, determina además ciertos reajustes en el ámbito de las letras; y si bien el número de autores mantenidos por la Corona crece abruptamente (aunque sin orden ni criterios acabados aparentes), Lope no corre con esta suerte<sup>111</sup>.

Este conjunto de factores, en definitiva, implica una puesta en cuestión de algunos valores sociales que el dramaturgo deja entrever en su producción dramática en la medida en que la misma progresa a través del modelo en evolución. Su mirada sobre el *status quo* deja atrás, paulatinamente, cualquier rasgo de ingenuidad, y, según García Santo Tomás, *“Esta pérdida de inocencia debe leerse a la luz de procesos económicos que generan nuevas realidades arquitectónicas, nuevos espacios de comunicación y nuevas redes de consumo material y simbólico que en la escritura de Lope resultan apremiantes, y que trascienden a una visión algo pesimista de la vivencia urbana”* (GARCÍA SANTO TOMÁS 2004:

---

<sup>111</sup> Al respecto, véase GARCÍA SANTO TOMÁS 2004: 21-22.

18). Pero aquí se pone sobre el tapete que a estos lineamientos pesimistas se suma un trasfondo de crítica, habilitado por los guiños propios de la comedia.

Este aspecto se liga íntimamente al de los diversos usos de la historia en Lope, lo cual constituye un asunto de suma complejidad por lo cual la crítica lopesca de los últimos años, abocada al estudio de la tipologización de la obra del dramaturgo con el consecuente cuestionamiento de los criterios clasificatorios preexistentes, abrió un debate que actualmente se ciñe sobre las obras cuyo tema se vincula a sucesos históricos. Joan Oleza afirma al respecto:

*“En Oleza [1997:xli], me atrevía a afirmar que «la gran mayoría de los dramas históricos de Lope pueden ser clasificados como dramas de hechos famosos, que hacen de la teatralización no tanto una lección de historia como una celebración dramática de hechos ya conocidos, famosos, en los que confluyen la cultura y la sensibilidad del dramaturgo y su audiencia»”.*

Si los dramas de hechos famosos dramatizan sucesos conocidos por el público, la situación cambia con los denominados *dramas historiales de hechos particulares*:

*“si a los dramas de hechos famosos los caracterizaba la conmemoración de acontecimientos y personajes públicos, los dramas de hechos particulares se orientan al análisis del conflicto personal y de sus circunstancias. En un trabajo reciente (Oleza 2012a), estudié los dramas de hechos particulares precisamente a la luz de estos conflictos, y llegué a la conclusión de que es posible aislar una serie limitada de conflictos básicos de índole privada que caracterizan esa nueva subjetividad individual que se abre, en toda Europa, con la crisis del Renacimiento, y que Lope fue capaz de captar” (OLEZA 2013: 159).*

Dado este grado de complejidad en lo que atañe a las obras de tema histórico de Lope de Vega, hablar de *dramas de presunción de nobleza* conduce la polémica hacia otro camino, en el que lo preponderante no es la vinculación estricta con la disciplina historiográfica sino las intencionalidades escriturarias subyacentes (tanto del dramaturgo como la de los miembros de la nobleza cuyo linaje es aludido) y una conciencia única en Lope -al menos para la época- de su trabajo como escritor y del alcance y la productividad social del mismo. Esta nueva categoría deja en evidencia la consolidación de su posicionamiento como el dramaturgo que sabe acerca de qué escribir y cómo hacerlo, por lo tanto, revela la

concreción de una propuesta estética específica que va de la mano con una percepción y un discernimiento absolutamente innovadores acerca de la labor escrituraria.

## 7. Bibliografía

### ▪ Fuentes Primarias:

#### - EDICIONES DE OBRAS DE LOPE DE VEGA

- BLECUA, Alberto y SERÉS, Guillermo (directores, grupo PROLOPE). *Lope de Vega, Comedias*. (Edición crítica de las Partes de Comedias de Lope de Vega). Lleida, Milenio, 1997.
- CUENCA MUÑOZ, Paloma y GÓMEZ, Jesús. *El teatro de Lope de Vega*. Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 1993.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Tomo III: Crónicas y leyendas dramáticas de España. Tomo IV: Crónicas y leyendas dramáticas de España. Tomo V: Crónicas y leyendas dramáticas de España. Tomo VI: Crónicas y leyendas dramáticas de España. Conclusión y comedias novelescas*. Ed. Enrique SÁNCHEZ REYES. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 32*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico. *Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid, Aguilar, 1952. Tomo I: Teatro.
- VVAA. *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey, 1997.
- VEGA, Lope de. *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*. Edición de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO (ed. Y estudio preliminar) Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913. Colección reimpresa en Madrid, Atlas (B.A.E.), a partir de 1963.
- *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*. Edición preparada por Emilio COTARELO Y MORI. Madrid, 1916-1930.
- *Obras de Lope de Vega, publicadas por la R.A.E., Nueva Edición*, t. XI, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929.
- *Comedias* editadas por la Biblioteca de Autores Españoles (B.A.E.), Madrid, 1943.
- *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2006 [2ª ed. 2009].

### ▪ Fuentes secundarias:

#### - SOBRE TEATRO DEL SIGLO DE ORO

- ARATA, Stéfano. "Proyección escenográfica de la Huerta del Duque de Lerma en Madrid" en CIVIL, P. (coord.) *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, Vol. 1, 2004, p. 33-52.
- ARELLANO, Ignacio. "La imagen de las Indias y los puntos de vista de la escritura" en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Jesús Cañedo*. Gob. De Navarra, Depto. De Educación y Cultura, Kassel. Edition Reichenberger, 1992.
- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

- . *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio y MATA INDURÁIN, Carlos. *Vida y obra de Lope de Vega*. Madrid, Homologens, 2011.
- ARELLANO, Ignacio y VITSE, Marc. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, Iberoamericana, 2007.
- AUBRUN, C. y MONTESINOS, J. "Peribáñez" en SÁNCHEZ ROMERALO, A. *Lope de Vega. El Teatro II*. Madrid, Taurus, 1989.
- BAADER/KÖLN, Horst. "La conquista de América en la literatura española: mito e ilustración" en *Romanische Forschungen*, XC (1978).
- CALVO, Florencia. "La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo" en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Santander, 2006, vol. 82, p. 331-352.
- . *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*. Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- . "Silencio, canon y ediciones. Lope de Vega entre Marcelino Menéndez y Pelayo y Emilio Cotarelo y Mori" en *Revista Texturas*. Santa Fe, 2008, p. 31-47.
- . "La organización de la desmesura. Marcelino Menéndez Pelayo y Lope de Vega" en *Revista Ínsula*. Madrid, 2012, vol. 790, p. 26-29.
- CASE, T. E. *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Artes Gráficas Soler-Estudios de Hispanófila, 32, 1975.
- CATTANEO, Mariateresa. "La doctrina dramática en *Lo fingido verdadero* y su proyección europea" en F. PEDRAZA JIMÉNEZ, R. GONZÁLEZ CAÑAL, E. MARCELLO (coords.) *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo: congreso internacional, Almagro, 29, 29 y 30 de enero de 2009*. Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, p. 179-194.
- CORNEJO, Manuel. "Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617. La teatralización de "las fiestas de Castilla" en *Lo que pasa en una tarde*" en *Melanges de la Casa de Velázquez*, Nº 37, 1, 2007, p. 179-198.
- DIAGO, Manuel V. y FERRER, Teresa (eds.). *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Universitat de Valencia, Departament de Filologia Espanyola, 1989.
- DIEZ BORQUE, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1976.
- . *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, Bosch, 1978.
- . "El espectáculo teatral en el siglo XVII" en *El teatro en el siglo XVII*. Madrid, Taurus, 1988.
- (ed.). *Espacios teatrales del Barroco español*, Kassel, Reichenherger, 1991.
- . *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Madrid, Teatro Clásico, 1998.
- DIEZ BORQUE, José María y ALCALA-ZAMORA, José (coords.). *Congreso Internacional "Proyección y significados del teatro clásico español"*. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Mayo de 2003.

- DIXON, Víctor. "Otra comedia 'desconocida' de Lope de Vega: El caballero del Sacramento" en E. DE BUSTOS(coord.) *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, Vol. 1*, 1982, p. 393-404.
- "La intervención de Lope en la publicación de sus comedias". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009 [Original en *Anuario Lope de Vega*, núm. 2 (1996), pp. 45-63].
- EGIDO, Aurora. *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- "Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro. [Apuntes para la teoría de la escritura]" en *Bulletin Hispanique*. Tome 97, N°1, 1995. p. 67-94.
- FÉRRER VALLS, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres, Tamesis Books Limited, 1991.
- *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia, UNED, 1993.
- "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)", en J. M. DÍEZ BORQUE (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, p. 215-31.
- "Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III", *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V*, 1999, pp. 43-51.
- "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia", en CASTILLA PÉREZ y GONZÁLEZ DENGRA (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español*, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 a 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 13-51.
- "El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza" en ARELLANO, I. y VITSE, M. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*. Universidad de Navarra, Vervuert, 2004.
- "Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación", en Facundo TOMÁS e Isabel JUSTO (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona, Anthropos, 2005, p. 99-112.
- "De los medios para mejorar estado. Fiesta, literatura y sociedad cortesana en tiempos de *El Quijote*" en B. J. GARCÍA GARCÍA y M. L. LOBATO (coords.) *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 151-167.
- "Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa" en Aurora EGIDO y Enrique GIL LAPLANA (eds.) *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación de Zaragoza, 2008, p. 113-34.
- "Los Tellos de Meneses de Lope de Vega en la conformación del ideal del labrador digno" en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII, 2011, p. 44-65.
- "Reyes y validos en los dramas genealógicos de Lope de Vega" en O. A. SÂMBRIAN, M. INSÚA. y A. MIHAIL (eds.) *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*. Craiova, Editura Universitaria-Universitateadin Craiova, 2012, p. 133-45.
- "Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación" en *Anuario Calderoniano 1*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2013, p. 163-189.

- FÉRRER VALLS, Teresa y OLEZA SIMÓ, Joan. "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo" en DAVIS, C. y DEYERMOND, A. (eds.) *Golden Age Spanish Literature*. Londres, Queen Mary and Westfield College, 1991, p. 145-154.
- FONTENLA, Elena. "Menosprecio de Corte y alabanza de aldea en el teatro de Lope" en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento*, Univ. Nac., La Plata, 1963, p. 160-165.
- FOSALBA VELA, Eugenia. "Anotaciones al margen de *Don Lope de Cardona* de Lope de Vega, posible comedia genealógica de encargo. Raíces histórico-políticas" en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Studia Aurea Monográfica 1, 2010, p. 249-268.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel. "Menéndez Pelayo y el teatro de Lope de Vega" en RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (Ed.). *Menéndez Pelayo y la literatura: estudios y antología*. Madrid, Ed. Verbum, 2014.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo. "Introducción" en GARCÍA GARCÍA, B. y LOBATO, M. L. (coord.). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2007, p. 7-17.
- GARCÍA HERNÁN, David. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Sílex, 2006.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. *La creación del "Fénix". Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid, Gredos, 2000.
- "Introducción" a LOPE DE VEGA. *Las bizarrías de Belisa*. Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 2004.
- HUERTA CALVO, Javier (coord.). *Historia del teatro español*. Madrid, Gredos, 2003, 2 vols.
- LÓPEZ POZA, SAGRARIO. "Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libros" EN LÓPEZ POZA, S. y PENA SUEIRO, N. *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de sucesos*. A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, 213-222.
- MARAVALL, Juan Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio. "Reyes y villanos en el teatro de principios del siglo XVII. Una revisión de las teorías interpretativas de *El villano en su rincón* de Lope de Vega" en GARCÍA GARCÍA, B. y LOBATO, M. L. (coord.). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Iberoamericana, Vervuert, 2007, p. 291-306.
- MATA INDURÁIN, Carlos. "El imaginario indígena en el *Arauco domado* de Lope de Vega". *Taller de Letras*. Número especial 1, 2012, p. 229-252.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Antología de estudios y discursos literarios*. Ed. M. CRESPO LÓPEZ. Madrid, Cátedra, 2009.
- MOLL, Jaime. "Los editores de Lope de Vega". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009 [Original en *Edad de Oro*. Vol. 14, (1995), pp. 213-222].
- MORLEY, S.G. Y BRUERTON, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, traducción castellana revisada por Morley, Madrid, Gredos, 1968.
- OHERLEIN, Josef. *El actor en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1994.
- OLEZA, Joan. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega" en OLEZA, Joan (Ed.). *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. London, Tamesis Books, 1986, p. 251-308.
- "Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega" en *Anuario Lope de Vega*. Nº 1, 1995, p. 119-136.
- Estudio Preliminar a LOPE DE VEGA. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Barcelona, Crítica, 1997 [I].

- ". "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo" en *Edad de Oro XVI*. Madrid, UAM, 1997 [II], p. 235-251.
- ". "El Lope de los últimos años y la materia palatina" en *Estaba el jardín en flor. Homenaje a Stefano Arata*. Críticón. Nro. 87-88-89. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 603-620.
- ". "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope" en Díez BORQUE, J. M. y ALCALÁ ZAMORA, J. (eds.). *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid, SEACEX, 2004, p. 257-276.
- ". "Reyes risibles/reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega" en C. COUDERC y B. PELLISTRANDI, "Por discreto y por amigo". *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid, Casa de Velázquez, 2005, p. 305-318.
- ". "A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la comedia nueva" en *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, Nº 4, 2010, p. 99-137.
- ". "De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego" en DUARTE, J. E. Y MATA INDURÁIN, C. (eds). *El Arte Nuevo de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica. Rilce. Revista de filología hispánica*. Pamplona, Universidad de Navarra, volumen 27.1, Enero-junio de 2011, p. 144-160.
- ". "Variaciones del drama historial en Lope de Vega" en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, 2013, p. 151-187.
- OLEZA, Joan et aliis. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. ARTELOPE. Universidad de Valencia, 2012. Publicación en web: <http://artelopez.uv.es>
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega* (2 vols.) Universidad de Castilla-La Mancha, 1993 y 1994.
- ". "En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en Las paces de los reyes" en BERBEL, José et aliis (eds.) *En torno al siglo de oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1996, p. 203-221.
- ". "Algunos mecanismos y razones de la escritura de Lope de Vega". *Críticón*, 74, 1998, p. 109-204.
- ". *El universo poético de Lope de Vega*. Madrid, Laberinto, 2003.
- ". "Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias" en GARCÍA GARCÍA, B. y LOBATO, M. L. (coord.). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Iberoamericana, Vervuert, 2007, p. 269-290.
- ". *Lope de Vega, genio y figura*. Granada, Universidad de Granada, 2008.
- ". *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del "Monstruo de la naturaleza"*. Madrid, EDAF, 2009 [I].
- ". "Lope de Vega: reflexiones, impresiones, noticias sobre el teatro" en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (eds.) *El teatro según Lope de Vega. Volumen 1*. Madrid, Cuadernos de teatro clásico 25, 2009 [II], p. 33-68.
- ". "Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector" en DUARTE, J. E. Y MATA INDURÁIN, C. (eds). *El Arte Nuevo de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica. Rilce. Revista de filología hispánica*. Pamplona, Universidad de Navarra, volumen 27.1, Enero-junio de 2011, p. 174-190.
- ". "Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega" en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII, 2012, p. 1-39.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.). *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena (eds.). *Guerra y paz en la comedia española. Actas de las XXIX jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 4, 5 y 6 de julio de 2006*. Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- PELLICER, ROSA. "La 'maravilla' de las Indias" en *Edad de Oro X* (1991). Madrid, UAM.
- PROFETI, Maria Grazia. "Essere vs apparir en el teatro barocco", en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Università degli studi di Verona, Reichenberger, 1992, p. 32-42.
- ". "El último Lope" en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.). *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 11-39.
- ". "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega" en *Nell'officina di Lope*. Firenze, Alinea editrice, 1999, p. 11-44.
- ". "Lope y las relaciones de sucesos" en *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, n° 147, 2012, p. 139-164.
- PUPO-WALKER, Enrique. "Notas sobre la presencia de América en el teatro de Lope de Vega" en DOMÉNECH, R. (ed.) *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid, Cátedra de Teatro español, 1986.
- RENNERT, Hugo y CASTRO, Américo. *Vida de Lope de Vega*, con notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter. Salamanca, Anaya, 1998.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Castalia, 1999.
- ROMANOS, Melchora. "Proyección y construcción de la imagen de América en la literatura española del Siglo de Oro" en *Signos*. Ed. Universidad de Valparaíso, Volumen XXV, 1992, p. 129-136.
- ". "La construcción del personaje de Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro" en *Filología*, XXVI, 1-2 (1993).
- ". "El espacio de amor en la comedia histórica de Lope de Vega" en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*. Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 155-176.
- ROMANOS, Melchora y CALVO, Florencia (eds.) *El gran teatro de la historia: Calderón y el drama barroco*. Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- ROZAS, Juan Manuel. "El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega" en J. CAÑAS MURILLO (editor) *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Cátedra, 1990 [I], p. 73-132.
- ". "Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)" en J. CAÑAS MURILLO (editor) *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Cátedra, 1990 [II], p. 133-168.
- ". "Lope de Vega y Felipe IV en el *Ciclo de senectute*" en J. CAÑAS MURILLO (editor) *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Cátedra, 1990 [III], p. 169-196.
- RUANO DE LA HAZA, Juan Manuel. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2000.

- RUIZ RAMÓN, Francisco. *América en el teatro clásico español*. Introducción: "Visión problemática del descubrimiento y la conquista". Pamplona, Ed. Univ. de Navarra, 1993.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (Ed.). *Lope de Vega. El teatro*. Madrid, Taurus, 1989, vol II.
- Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003.
- TRAMBAIOLI, Marcella. "Lope de Vega y la casa Moncada" en *CRITICÓN*, 106, 2009, p. 5-44.
- VILLARINO, Marta. "La mayor victoria de Don Gonzalo de Córdoba, una comedia histórica de Lope de Vega" en *Actas del II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata, FH, UNMdP, 25 al 27 de noviembre de 2004. Formato digital, noviembre de 2007.
- . "El guante de doña Blanca, una comedia palatina de Lope de Vega", en M. ROMANOS, X. GONZÁLEZ, F. CALVO (editoras). *Estudios de teatro español y novohispano* (3. Lope de Vega). Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras, UBA: AITENSO, 2005, p. 195-204.
- . "Don Gonzalo de Córdoba: un diálogo entre géneros literarios en La Vega del Parnaso" en *Actas del VIIIº Congreso LESOE: Hacia Lope de Vega*, desarrollado en la Universidad Nacional de Mar del Plata del 21 al 23 de noviembre de 2012 (en prensa).
- WEBER DE KURLAT, Frida. "Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro" en LOPE BLANCH, J. M. (dir.) *Anuario de Letras - Facultad de Filosofía y Letras - Centro de Lingüística Hispánica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Volumen XIV, 1976 [I], p. 101-138.
- . "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época" en *Segismundo: revista hispánica de teatro*, vol. XII, N°23-24, 1976 [II], p. 111-133.
- . "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega" en CHEVALIER, M. et aliis. (dir.) *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Instituto de estudios ibéricos e iberoamericanos, Bordeaux, 1977, p. 867-871.
- ZUGASTI, Miguel. "Lope de Vega y la comedia genealógica" en *Tintas. Quaderni di litterature iberiche e iberoamericane*, 3, 2013, p. 23-44.

#### - SOBRE TEORÍA LITERARIA

- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- . *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza, 1993.
- . *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. Méjico, I. Mora, 1995.
- . *Escribir las prácticas*. Buenos Aires, Manantial, 1996.
- . Entrevista a cargo de Joaquín M<sup>º</sup> Aguirre Romero en *Espéculo*, Revista de Estudios Literarios. Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Año VI, N<sup>º</sup> 15, Julio-Octubre de 2000.
- . "Introducción. Barroco y comunicación" EN CHARTIER, R. y ESPEJO, C. (eds.). *La aparición del periodismo en Europa: Comunicación y propaganda en el Barroco*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2012, p. 15-34.
- CHEVALIER, M. *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid, Torner, 1976.
- CROS, Edmond. *Théorie et pratique sociocritiques*. Montpellier, CERS, 1983.
- FERRERAS, Juan Ignacio. *Fundamentos de Sociología de la Literatura*. Madrid, Cátedra, 1980.

- INGARDEN, Roman. "Les fonctions du langage au théâtre" (1958). Trad. esp. en M. C. BOBES (ed.). *Teoría del teatro*. Madrid, Arco-Libros, 1997, p.155-165.
- . *The Cognition of the Literary Work of Art*. Northwestern University Press, 1973. Trad. esp. parcial en "Concreción y reconstrucción. Enunciados básicos acerca de la estructura esencial de la obra literaria de arte", en R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989, p. 35-53.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1986.
- LOTMAN, Jurij. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. (Translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco). London & New York: I. B. Tauris& Co Ltd, 1990.
- MAYORAL, José Antonio (compilador). *Estética de la recepción*. Madrid, Arco Libros, 1987.
- PERUS, François (comp.). *Historia y literatura*. México, Instituto Mora, 1994.

#### - SOBRE SEMIÓTICA TEATRAL

- BARBA, Eugenio. "Un amuleto hecho de memoria. El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor" en revista *Teatro XXI – Revista del GETEA*. Director Osvaldo Pelleteri. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid, Editorial Arcos Libros, 1997.
- CARRASQUERO GONZÁLEZ, Ángela y FINOL, José Enrique. "Semiótica del espectáculo: hacia una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro" en *Revista de Artes y Humanidades UNICA*. Maracaibo, Universidad Cecilio Acosta, Año 8, No. 18, p. 281-309. Enero-Abril 2007.
- DE MARINIS, Marco. *Semiótica del teatro*. Milano, Bompiani, 1982.
- DE TORO, Fernando. "Hacia una nueva teatrología" en *Espacio de crítica e investigación teatral*. Director Eduardo Rovner Año 5, Número 5, Abril de 1991.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Ed. Galerna, 1992.
- ELAM, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. Methuen, London, 1980.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna, 2004.
- HELBO, André. *El Teatro ¿Texto o Espectáculo Vivo?* Prólogo de Fernando de Toro. Buenos Aires, Galerna, 2012.
- KOWZAN, Tadeusz. "El signo en el teatro- Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en *El teatro y su crisis actual*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969.
- . *Literatura y espectáculo*. Madrid, Taurus, 1992.
- PEREIRA POZA, Sergio "La acotación como complemento textual y escénico" en revista *Teatro XXI – Revista del GETEA*. Director Osvaldo Pelleteri. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2000, p. 19 a 22.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1998.
- . *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna, 2004.

## - SOBRE HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL

- APONTE, Pedro Gerónimo de, receptor de la Real Cancillería de Granada. “Discurso sobre la limpieza de los linajes de España”. BNM Mss. 3457. Adición a MENDOZA Y BOVADILLA, Francisco. *El tizón de la nobleza española*. Barcelona, 1880.
- ARIÈS, Philippe. “Para una historia de la vida privada” en ARIÈS, P. y DUBY, G. *Historia de la vida privada*. Tomo 5. *El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*. Trad.de María Concepción Martín Montero. Madrid, Taurus, 1992 (1985).
- Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 1999.
- BARBEITO, José Manuel. *Alcázar de Madrid*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- BENAVIDES, Antonio. *Memorias de Don Fernando IV de Castilla*. dos tomos (1ª edición). Madrid, Imprenta de Don José Rodríguez, 1860.
- BENASSAR, Bartolomé. “Las jerarquías sociales o la acumulación de desigualdades” en *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1983, cap. 8.
- BENASSAR, Bartolomé y VINCENT, Bernard. *España. Los siglos de Oro*. Barcelona, Crítica, 1999.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Antonio-Miguel. *España, proyecto inacabado. Costes/beneficios del Imperio*. Madrid, Marcial Pons, 2005.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando Jesús. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid, Marcial Pons, 2001.
- . “Usos cortesanos de la escritura: sobre lo escrito en los espacios áulicos del Siglo de Oro” en *Revista Cultura escrita y sociedad*. Universidad de Alcalá, Nº 3, 2006, p. 9-14.
- BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo de Oro*. Madrid, Alianza, 1980.
- BROWN, Jonathan y ELLIOT, John H. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, Revista de Occidente, 1988.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. *La octava maravilla del mundo: estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Madrid, 1994.
- BURKE, Peter. *The fabrication of Louis XIV*. London, New Haven, Yale University Press, 1992.
- CARO BAROJA, Julio. “Religión, visiones del mundo, clases sociales y honor durante los siglos XVI Y XVII en España” en PITT-RIVERS, J. y PERISTIANY, J. G. *Honor y gracia*. Trad. de Paloma Gómez Crespo. Madrid, Alianza, 1992.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo. “Los Grandes, el poder y la cultura política de la nobleza en el reinado de Carlos II” en *Studia historica. Historia moderna*, Nº 20, 1999, p. 77-136
- . “Cultura política e identidad aristocráticas en la Europa de los reyes y los privados” en *Cuadernos de Historia de España*, 77, 2001-2002, p. 165-186.
- . “Perspectivas políticas comparadas de las noblezas europeas en la transición del XVI al XVII” en *Cuadernos de Historia Moderna*, 28, 2003, p. 167-183.
- . “La construcción problemática del yo nobiliario en el siglo XVII. Una aproximación” en GARCÍA GARCÍA, B. y LOBATO, M. L. (coord.). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 21-44.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio. *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*. Madrid, Akal, 2006.
- CHECA, Fernando. *Felipe II, Mecenas de las artes*. Madrid, Nerea, 1983.

- CONNOR SWIETLICKI, Catherine. "Hacia una nueva teoría socio-cultural del barroco" en WHICKER, J. (coord.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*. Birmingham, Estudios áureos I Vol. 2, 1998, p. 123-129
- CORDERO, Javier y HERNÁNDEZ, Ricardo J. *Velázquez: un logístico en la corte de Felipe IV*. Madrid, Centro Español de Logística, 2000.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*. Traducción al español de H. Maniglia. Buenos Aires, Hachette, 1965.
- DE LA VEGA, ENRIQUE. *Sucesos militares durante los reinados de los Reyes Católicos hasta Isabel II*. Sevilla, Ed. 2000, 2000.
- DEL HIERRO GIL, Juan. *Los tercios de Flandes, sus hombres. Cinco castellano-manchegos testigos de aquellas guerras*. Cuadernos de Estudios Manchegos 34, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM), 2009.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, Istmo, 1973.
- . "El sistema jerárquico y las clases privilegiadas" en *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*. Madrid, Alianza, 1978, cap. 6.
- ELIAS, Norbert. *La sociedad cortesana*. México, 1982.
- ELLIOTT, John. "Introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII" en *Poder y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona, Ed. Crítica, 1982, cap. 6.
- FERNANDEZ DE BETHENCOURT, Francisco. *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española. Casa Real y Grandes de España*. Madrid, 1877-1920, 1905.
- FEROS CARRASCO, Antonio. *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid, Alianza, 2002.
- GARCÍA CARAFFA, Alberto y Arturo. *Diccionario Heráldico y Genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid, 1952.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid, Historia 16, 1989.
- . *La herencia del pasado: las memorias históricas de España*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- GARCÍA LORENZO, Luciano y VAREY, John E. *Teatros y vida teatral a través de las fuentes documentales*. London, Tamesis Books, 1991.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis et aliis. *La cultura española en la Edad Moderna*. Madrid, Istmo, 2004.
- GILBERT-SANTAMARÍA, Donald. *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005.
- GONZÁLEZ ENCISO, Agustín y otros. *Historia económica de la España Moderna*. Madrid, Actas, 1992.
- GONZÁLEZ MEZQUITA, María Luz. "Algunas notas sobre las bibliotecas nobiliarias a comienzos del siglo XVII" en: GONZÁLEZ, M. L. (Comp.) *Estudios de Historia Moderna. Contextos, teorías y prácticas historiográficas*. Mar del Plata, EUEM, 2007 [I], p. 111-132.
- . *Oposición y disidencia en la Guerra de Sucesión española. El Almirante de Castilla*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007 [II].
- GUILLÉN BARRENDERO, José Antonio. *Los mecanismos del honor y la nobleza en Castilla y Portugal, 1556-1621*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Juan. "Mula: Cuna de los primeros Fajardo en el Reino de Murcia" en *Revista Velezana* N° 27, Vélez Rubio, 2008, p. 20 a 31.

- HERNÁNDEZ MARTÍN, Ramón. *Francisco de Vitoria: Vida y pensamiento internacionalista*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- KAGAN, Richard L. *Los cronistas y la Corona*. Madrid, Marcial Pons, 2010.
- KAMEN, Henry. *Una sociedad conflictiva. España 1469-1711*. Madrid, 1984.
- KUSCHE, Maria. *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.
- LAFITTE-HOUSSAT, Jacques. *Trovadores y Cortes de amor*. Buenos Aires, Eudeba, 1963.
- Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- MARAVALL, Juan Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel, 1975.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago. “En la Corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos. *Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte*” en *Cuadernos de Historia Moderna*. Vol. 35, 2010, 35-67.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José. “Introducción: la investigación sobre las élites de poder” en MARTÍNEZ MILLÁN, J. (ed.). *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*. Madrid, Universidad Autónoma, 1992, p. 11-24.
- . “La integración de las elites ciudadanas castellanas en la monarquía a través de la casa real” en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y FERNÁNDEZ CONTI, S. (Dir.) *La monarquía de Felipe II: la casa del Rey*. Madrid, Fundación Mapfre Tavera, Vol. 1, 2005, p. 645-696.
- . “La corte de la monarquía hispánica” en *Revista Studia historica. Historia moderna*. Universidad de Salamanca, Nº 28, 2006, p. 17-61.
- MENDOZA Y BOVADILLA, Francisco, obispo de Burgos. *El tizón de la nobleza española o máculas y sambenitos de sus linajes*. Memorial manuscrito fechado en Burgos, 20 de agosto de 1560. Ed. Madrid, 1992.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y JOVER ZAMORA, José María (dirs.). *Historia de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969-1995.
- MORENO VARGAS, Bernabé. *Discursos de la nobleza de España*. Madrid, 1622.
- MULCAHY, Rosemarie. *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial: “A la mayor gloria de Dios y el Rey”*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1992.
- ORSO, S. N. *Art and Death at the Spanish Habsburg Court: the Royal Exequies for Philip IV*. Columbia, University of Missouri Press, 1989.
- PEÑALOSA, Benito de. *Libro de las cinco excelencias del español que despueblan a España para su mayor potencia y dilación*. Madrid, 1629.
- Revista *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*. Madrid, Instituto Salazar y Castro. Volúmenes correspondientes.
- RODRÍGUEZ DE ALMELA, Diego; ROMÁN, Blas y MORENO, Juan Antonio (1793). *Valerio de las historias de la sagrada escritura, y de los hechos de España* (Reedición edición). Madrid: Librería de Domingo Villa.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La mirada del Virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón, Universitat Jaume I, 2003.
- SALAZAR ACHA, Jaime De. *Génesis y evolución histórica del apellido en España*. Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Madrid, 1991.
- SANZ AYÁN, Carmen. *Estado, monarquía y finanzas*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004.

- SHERGOLD, N. D. y VAREY, John. E. *Genealogía, Origen y noticia de los comediantes de España*. London, Tamesis Books, 1985.
- TRUYOL Y SERRA, Antonio. *Historia de la Filosofía del Derecho y del Estado*. Madrid, Alianza, 1988.
- VÁZQUEZ GESTAL, Pablo. "La Corte en la Historiografía Modernista Española y Europea" en *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, Anejo II, p. 269-310.
- Velázquez en la corte de Felipe IV*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004.
- VILA VILAR, Enriqueta. «Historia y Literatura: un largo debate para un caso práctico», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2009.
- XIMENA JURADO, Martín. Universidad de Granada, ed. *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedrales de Jaén y Anales eclesiásticos de este Obispado* (1ª edición). Granada, 1991.
- YUN CASALILLA, Bartolomé. *Marte contra Minerva. El precio del Imperio español c. 1450-1600*. Barcelona, Crítica, 2004.

#### - SOBRE SOCIOLOGÍA

- ARFUCH, Leonor. "Problemáticas de la identidad" en ARFUCH, L. (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Bs. As., Prometeo, 2002.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Ediciones Amorrortu, 1981.
- GRÜNER, Eduardo. "Conclusión" en *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Bs. As., Paidós, 2002.
- ROBIN, Regine. "Identidad narrativa, autobiografía y autoficción" en *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Bs. As., U.B.A., 1999.
-

## ÍNDICE

<b>1. Punto de partida: estado de la cuestión e hipótesis de este estudio</b>	<b>p. 2</b>
a. Antecedentes y contexto	
b. Tesis a sostener	<b>p. 23</b>
<b>2. El surgimiento de los dramas de tema genealógico de Lope de Vega a través de la progresión temporal</b>	<b>p. 30</b>
<b>3. Variaciones dentro de una categoría temática</b>	
a. Rasgos recurrentes: constantes de la materia genealógica a lo largo de los períodos de producción lopescos	<b>p. 45</b>
b. La diversidad se hace camino: variaciones conforme avanza el modelo dramático en evolución	<b>p. 76</b>
<b>4. La consolidación de una estética dramatúrgica, la ostentación de saberes específicos y la conciencia autoral acerca del trabajo escriturario</b>	<b>p. 168</b>
<b>5. Hacia los DRAMAS DE PRESUNCIÓN DE NOBLEZA</b>	
a. La presunción de conocimiento y la presunción de un status	<b>p. 182</b>
b. De taxonomías y cronologías: subcategorización genérica	<b>p. 196</b>
<b>6. Reflexión final: superando barreras disciplinares y taxonómicas</b>	<b>p. 201</b>
<b>7. Bibliografía - Fuentes utilizadas</b>	<b>p. 205</b>



Lope de Vega Carpio