

LOPE DE VEGA Y LA DRAMATIZACIÓN DE LA MATERIA GENEALÓGICA (II): LECTURAS DE LA HISTORIA¹.

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

Sobre el término "comedia genealógica".

M. Menéndez y Pelayo, al tratar del grupo de obras de Lope que denominó "Crónicas y leyendas dramáticas de España", utilizó para referirse a alguna de ellas el término "comedia genealógica", aunque no de manera sistemática y sin tipificarlas como grupo, incluyendo la mayor parte de ellas en el gran saco de "comedias de asuntos de la historia patria". A pesar de ello, a partir del estudio que realizó sobre obras como *El primer Fajardo* o *Los Vargas de Castilla*, se desprende lo que el investigador entendía por "comedia genealógica": 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 familia². Bien entendido también que aquí la utilización del término "comedia" no posee ninguna intención diferenciadora respecto a otras categorías como las de tragedia o tragicomedia, sino que es empleado en su acepción más laxa, como sinónimo de obra dramática. En el mismo sentido siguió siendo utilizado el marbete "comedia genealógica" posteriormente por otros estudiosos, como M. Herrero García o D. Ramírez de Arellano³, aunque no de manera generalizada, pues J. García Soriano al prologar *Los*

¹ El presente artículo constituye la segunda parte de un estudio más amplio, cuya primera parte se publicó en la revista *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), 215-31.

² *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1925, pp. 3-22 y 127-30, de donde, por mayor comodidad, cito a partir de ahora las introducciones de Menéndez y Pelayo a las diferentes obras que voy a manejar, y que se publicaron en la colección de la Biblioteca de Autores Españoles.

³ Véanse, por ejemplo, M. Herrero García, "La nobleza española y su función política en el teatro de Lope de Vega", *Escorial*. Segunda Época, XIX, n° 59 (1949), pp. 549-547, esp. p. 513 y D. Ramírez de Arellano, *Los Ramírez de*

Guzmanes de Toral para la edición académica, la había calificado sin más como obra histórico-legendaria, aunque señalando que quizá Lope tuviese presente algún nobiliario o genealogía⁴.

Tampoco E. Cotarelo al prologar *Los Ponces de Barcelona*, también para la edición académica, llegó a utilizar el término comedia genealógica, pero introdujo un nuevo matiz para la comprensión de lo que la erudición clásica entendía por este tipo de comedia: "Quizá tenga fundamento genealógico, como parece dar a entender su título, aunque la época moderna en que se realizan los sucesos (la de Carlos V) le quita valor por este concepto"⁵. De manera que, para Cotarelo, la lejanía en el tiempo de los hechos ficcionalizados era condición necesaria para clasificar una "comedia" como "genealógica".

Dejando de momento de lado la falta de pertinencia del término comedia como aglutinante de todas estas obras, hay que plantear algunas cuestiones previas para tratar de ir acotando el terreno de lo que, desde mi punto de vista, podríamos considerar dentro de la llamada comedia genealógica:

1) Una "comedia genealógica" puede ser —no siempre lo es— una "comedia histórico-legendaria", pero no al revés. Aunque es cierto que un drama histórico puede contener, y de hecho muchos los contienen, elementos de exaltación o reivindicación genealógica. Así, llama la atención al leer *Fuenteovejuna* que Lope distorsionara la crónica para reivindicar la figura del Maestre don Rodrigo Téllez Girón, antepasado del tercer duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón, contemporáneo de Lope, de quien había recibido algunas mercedes, incluso pecuniarias, y a quién el dramaturgo dedicó su *Arcadia* y elogió en algunas de sus comedias⁶. Pero esa intención apologética del linaje de Osuna no es el elemento fundamental en *Fuenteovejuna*, que hay que considerar en consecuencia como drama histórico.

Arellano de Lope de Vega. Contribución al estudio de las comedias genealógicas de Lope de Vega, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

⁴ *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la R.A.E., Nueva Edición, t. XI, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1929, p. VII.

⁵ *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la R.A.E., Nueva Edición, t. VIII, Madrid, Suc. De Rivadeneyra, 1930, p. XXXIX.

⁶ *La Santa Liga* (Parte XV, 1621) la dedicó Lope al secretario del duque, noble que ocupa un lugar destacado en esta obra, y elogió al duque y a su "casa" en la dedicatoria de *El leal criado*, publicada en la misma Parte XV. Véase Th. E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Artes Gráficas Soler-Estudios de Hispanófila, 32, 1975, pp. 126, 130. En la segunda lista de *El peregrino* (1618) el dramaturgo menciona una comedia titulada *El duque de Osuna*, y en una carta al duque de Sessa, del 6 de mayo de 1620, se refiere a un donativo de 500 escudos que le fue enviado desde Nápoles por el duque de Osuna. Véase A. González de Amezúa (ed), *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1935-43, 4 vols, t. IV, pp. 53-54. En *La Vega del Parnaso*, Lope incluyó una silva "A la venida del duque de Osuna de Italia a España", véase A. Castro y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969, p. 359.

2) Existen otras obras que tampoco se pueden considerar genealógicas aunque incluyan verdaderos repertorios de grandes y títulos, como la *Octava maravilla*, e incluso relaciones de actos públicos con la enumeración y descripción de las galas de la nobleza participante, como ocurre en *Los ramilletes de Madrid*. Aunque Lope utilice estos elementos con la misma intención apologética que subyace en las genealógicas, ésta no vertebrata el conjunto dramático⁷.

3) A diferencia de J. García Soriano, no creo que haya que considerar exclusivamente genealógicas aquellas piezas que narran las hazañas del fundador de un linaje, o las que introducen una perspectiva histórica de varias generaciones dentro de un tronco genealógico. Ni tampoco creo que sea necesario que la historia narrada sea remota. Creo que hay que considerar genealógicas todas éstas, pero también las que recrean las hazañas de personajes más o menos contemporáneos de Lope, y que a veces debieron ser fundadores de casas y títulos de hidalguía, más recientes. Es el caso de la familia de *El valiente Céspedes*, y quizá el caso de *Los Ponces de Barcelona*. Y creo que hay que considerar también como genealógicas obras como *Las cuentas del gran capitán*, que narra las hazañas no del fundador del linaje, sino de un antepasado cercano del duque de Sessa, don Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, e incluso la titulada *Nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba* que exalta la victoria del hermano del duque de Sessa en 1622 contra los protestantes, porque en ellas, a partir de un hecho particular, se pretende ensalzar a todo un linaje.

4) En algunos casos el héroe es de la familia real, en muchos casos el propio monarca. Desde luego en sentido estricto la representación de las hazañas de Carlos V o de don Juan de Austria se corresponde también con ese panegírico de un linaje que caracteriza muchas obras genealógicas, pero más que de un personaje particular en ellas se hace apología de una institución pública y no de un linaje. Claro que Lope no pierde oportunidad de introducir, ya en los parlamentos narrados, ya en la acción dramática, mucha alabanza de títulos. Así, *Los españoles en Flandes* está tratada como exaltación de las hazañas de la monarquía en Flandes, aunque de pasada se ensalce a un elenco amplio de la nobleza. Y en *Los hechos de Garcilaso de la Vega* el núcleo temático está conformado por la guerra de Granada, pero las exaltaciones a ciertas estirpes nobiliarias resultan verdaderamente exuberantes. En todo caso lo determinante —a mi modo de ver— para

⁷La intención apologética del autor y los beneficios que ésta podía reportarle, se ponen de manifiesto en su epistolario: así, por ejemplo, al hacer referencia, en carta al duque de Sessa, fechada en Madrid ¿en mayo de 1618?, a la mención de su "nombre" en una comedia, o al informarle, en carta de diciembre de 1615, sobre la relación incluida en *Los ramilletes de Madrid*, véase *Epistolario*, IV, op. cit., p. 10, y III, p. 215.

considerar una obra dramática como genealógica es la condición particular de los hechos sometidos a panegírico, aunque éstos se abracen con la marcha pública de la historia.

5) El criterio de verdad histórica que valoraba Menéndez Pelayo en los dramas históricos en menoscabo de las obras de inspiración genealógica, no sirve para diferenciar entre comedia histórico-legendaria y genealógica. Entendiendo por verdad histórica lo que entendían Lope y sus contemporáneos: unas fuentes preestablecidas por la tradición. Lope en ocasiones se atiene con mayor fidelidad a esas fuentes, y otras simplemente le sirven de excusa para su creación. Y este modo de proceder atañe tanto al drama histórico en sentido amplio como a la obra de inspiración genealógica.

Hay que decir que Menéndez y Pelayo tenía en muy poco las comedias genealógicas, posiblemente porque valoraba muy poco, por su falta de exactitud histórica, lo que constituían las fuentes de muchas de ellas, los nobiliarios y las genealogías, "lo más audaz y arrojado que tenemos en nuestra literatura histórica", en palabras de Cotarelo⁸. Para don Marcelino, pedir cronología y exactitud en libros genealógicos y, en consecuencia, en comedias de la misma especie, era, en su propia expresión, "buscar cotufas en el golfo"⁹. Su desprecio se transformaba en cólera cuando Lope se permitía transgredir la verdad con mayúsculas, la verdad de las crónicas, en favor de cualquier apología familiar, como en *La fortuna merecida*, obra a la que reprochaba el "falso color histórico", así como el "desorden novelesco de la acción, inherente a todas las de su género"¹⁰. Don Marcelino puso de manifiesto en otras ocasiones la opinión negativa que le merecían este tipo de obras. Para él *Los Chaves de Villalba* era una "comedia genealógica, de poco valor, como casi todas las de su género", y *Los Ramírez de Arellano* una "obra de pacotilla, según generalmente acontece con las comedias de armas y linajes, salvo alguna maravillosa excepción como *Los Tellos de Meneses*"¹¹. En realidad *Los Tellos* fue la única obra genealógica que mereció sus elogios, muy probablemente, por su cercanía al drama rural, tan apreciado por la estética decimonónica, al que se suma, es innegable, una más esmerada construcción dramática de lo que es habitual en estas piezas.

A pesar del juicio peyorativo de Menéndez y Pelayo, lo cierto es que no todas las comedias genealógicas son de la misma especie ni se pueden juzgar del mismo modo. A continuación trataré de adentrarme en el estudio de este grupo de comedias (unas treinta

⁸RAE, Nueva edición, t. VIII, op. cit., p. XXI.

⁹ *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, IV, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1923, p. 47.

¹⁰*Estudios...*, IV, op. cit., p. 292.

¹¹*Estudios...*, V, op. cit, p. 349 y *Estudios...*, IV, op. cit., p. 408.

aproximadamente, sin pretender ser exhaustiva), aclarando antes de pasar adelante que, en principio, bajo el tradicional marbete "comedia genealógica" voy a considerar obras que tienen una o varias de las siguientes características:

1. Están basadas en una leyenda genealógica más o menos verídica atribuida al origen de un linaje (*Los Tellos de Meneses*), o al origen de un apellido (*La corona merecida*, *Los Porceles de Murcia*) o al origen del blasón de una familia (*El caballero del Sacramento o Blasón de los Moncadas*).
2. O exaltan las hazañas del fundador de un linaje (*El primer Fajardo*).
3. O exaltan la hazaña o hazañas de un miembro destacado dentro de un linaje (*El valiente Céspedes*), que no tiene por qué ser remoto, y que puede ser incluso contemporáneo de Lope (*La nueva victoria de don Gonzalo*).
4. O dramatizan un caso admirable o curioso sucedido en el seno de una familia (*La desdichada Estefanía*). Lo habitual es que ese caso admirable tenga un carácter novelesco, y aunque el autor aproveche para llevar a cabo la exaltación de la genealogía familiar en algunos parlamentos, ésta no adquiere el carácter dominante que posee en otras de las obras del grupo.

Por otro lado, nada más lejos de mi intención que defender que todas las comedias genealógicas que aquí trataré tengan su explicación en las circunstancias de un encargo. Algunas debieron surgir de estas condiciones. Otras debieron ser fruto del afán de Lope por halagar a tal o cual familia, o por exhibir —de cara a su propia promoción— su conocimiento de la historia y de los nobiliarios¹². Pero hay también otras que me parece evidente que debieron surgir de la curiosidad y del afinado olfato de un Lope, buen conocedor de las tradiciones histórico-legendarias, orales o escritas, y de las genealogías, y con buen radar para detectar en estas fuentes anécdotas capaces de conmover al público, como la de *La desdichada Estefanía*, asesinada por su marido tras haber sido acusada falsamente de adulterio.

Hasta aquí me he referido a la comedia genealógica como grupo, fijándome exclusivamente en el tipo de fuente, pero como ya señalaba J. Oleza al estudiar la producción dramática del primer Lope, las diferencias de fuentes no son indicativas necesariamente de diferencias de género, y han de ser los tipos diferentes de conflictos y de roles, junto con la técnica teatral específica, los criterios básicos de tipologización¹³. La clasificación por fuentes

¹² Sobre la importancia del encargo y el mecenazgo, de hecho o como expectativa, en la gestación de algunas obras dramáticas de Lope, véase la primera parte de este trabajo, citada en la nota 1.

¹³ "La propuesta teatral del primer Lope de Vega" en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres, Tamesis Books-1986, pp. 251-308, esp. p. 255, publicado antes en *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981), pp. 154-223. En consecuencia, J. Oleza considera "dramas de hechos famosos" obras consideradas tradicionalmente como

puede ser útil para navegar en el mar dramático de la producción lopesca, mientras no tengamos una tipologización que abarque el conjunto de su producción dramática. Pero lo cierto es que con el material genealógico, más o menos histórico o fantástico, Lope construye obras de signo diverso. Desde dramas de hechos famosos, pasando por dramas de la honra y llegando a diseñar incluso comedias, aunque no sean éstas ciertamente lo más característico del grupo, y haya que considerarlas la excepción a la regla¹⁴.

Lope y el tratamiento de la materia genealógica: hacia un intento de tipologización.

1. Los dramas de hazañas militares.

Tenemos, por un lado, un grupo claramente definido desde muy pronto y el más representativo y amplio del conjunto de las obras de inspiración genealógica de Lope. En él se incluyen obras como *El blasón de los Chaves de Villalba* (1599), *Lanza por lanza la de don Luis de Almanza* (1590-1604), *La varona castellana* (1599), sobre el origen del apellido Varona, *La Contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina* (1600), *Los Ramírez de Arellano* (1597-1608; 1604-1608), *El primer Fajardo* (1610-12) o *El valiente Céspedes* (1612-15)¹⁵. Todas rememoran las hazañas del fundador —o de un personaje destacado— de un linaje. En este grupo se pueden incluir también otras obras en las que la acción se concentra en una única gran hazaña bélica, bien sea la conquista de la isla del Longo, como en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (1604), bien sea una de las victorias sobre los protestantes alemanes, como en *La Nueva Victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba* (1622), o el aplastamiento de

caballerescas y obras consideradas tradicionalmente como histórico-legendarias "y ello porque ninguno de ambos géneros se sostiene como tal a partir, tan sólo, del tipo de fuente".

¹⁴Utilizo el término drama tal y como ha sido definido por J. Oleza por contraposición al término comedia, "La propuesta teatral...", art. cit. Sobre las diferencias entre comedia y drama véanse los arts. de J. Oleza "La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, IX (1990), 203-20, "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias" en I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 21, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-50 y "Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la comedia", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), 85-119, y ahora su estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de D. McGrady, Barcelona, Crítica, 1997.

¹⁵Sigo siempre, y de ahora en adelante sin señalarlo, las dataciones de S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968. Para las obras que cito véanse, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1967, 1968, 1969, distribuidas en los siguientes tomos de la Colección de *Obras de Lope de Vega* de la B.A.E: *El blasón de los Chaves*, t. XXIV, pp. 231-88; *Lanza por lanza*, t. XXI, pp. 65-108; *La varona castellana*, t. XIX, pp. 1-68; *La Contienda de don Diego*, t. XXIV, pp. 289-319; *Los Ramírez de Arellano*, t. XXI, pp. 257-343; *El primer Fajardo*, t. XXII, pp. 171-228; *El valiente Céspedes*, t. XXVI, pp. 51-112.

la rebelión araucana por García Hurtado de Mendoza, como en *El Arauco domado* (1598-1603; prob. 1599)¹⁶. En estas tres últimas, a diferencia de las anteriores, el protagonista y la acción son contemporáneos del autor, pero la intención apologética y el esquema constructivo de la acción son los mismos que en aquéllas.

En efecto, tanto unas como otras, podrían formar parte de los que J. Oleza ha denominado "dramas de hechos famosos", que aparecen desde muy temprano en la producción de Lope y se manifiestan ya en obras como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, la más antigua que se conserva de Lope y una obra que, por otra parte, contiene una buena dosis de exaltación genealógica¹⁷. En realidad todas ellas se construyen sobre un proceso de mejora social del protagonista, cuyo desarrollo lo conforman la exhibición de las hazañas que conducen a la demostración del valor personal del héroe y a la recompensa, ratificada por el monarca o su representante, en forma de títulos, blasones, mayorazgos, hábitos, feudos, etc. Pero hay una diferencia de matiz entre las obras en que se narra el proceso de mejora del oscuro fundador de un linaje reciente o de un caballero de linaje humilde (Céspedes, Chaves), y obras como *El Arauco* o las dos tituladas *Nueva victoria...*, en que los héroes pertenecen a familias de la nobleza más encumbrada: mientras unos han de demostrar su valía por medio de la exhibición de sus hazañas, en los otros el valor se da por sentado desde el principio por su pertenencia a una gran familia aristocrática, circunstancia que la exhibición de sus hazañas no viene más que a confirmar.

A todas ellas les cuadraría lo que Lope exigía en una de las acotaciones de *El asalto de Mastrique*: "Aquí no hay representación, sino cuchilladas"¹⁸. Porque el esquema del conflicto se basa en la exhibición de las hazañas bélicas y las pruebas que ha de superar el protagonista, a veces con especial énfasis en el papel que como oponentes a su ascenso en el favor real juegan los "envidiosos". Tal es el caso de *El primer Fajardo*, *Lanza por lanza*, o *Los Ramírez de Arellano*. Sin embargo esos obstáculos no llegan a cuajar en el plano de la acción en un verdadero conflicto, al contrario de lo que ocurre en los dramas de la privanza, que trataré después. Como tampoco llegan a cristalizar en un conflicto real que vertebre la acción los lances amorosos. En la mayor parte de las ocasiones, ambos son ingredientes que Lope esboza para después abandonarlos, como ocurre con el embrión de historia amorosa que se podría haber desarrollado entre el primer Fajardo y la mora Fátima, y que en última instancia sólo sirve para exhibir la integridad religiosa

¹⁶ *La nueva... Santa Cruz*, B.A.E., t. XXVIII, pp. 199-256; *La nueva... Córdoba*, B.A.E., t. XXVIII, pp. 295-346; *El Arauco*, B.A.E., t. XXVII, pp. 231-89.

¹⁷ Vid. J. Oleza, "La propuesta teatral...", art. cit., p. 255-7.

¹⁸ *Obras...*, B.A.E., t. XXVII, p. 56.

del protagonista, que acaba rechazando a la muchacha por no ser de "la misma ley". Del mismo modo en *La contienda de don Diego García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, el asesinato por parte de Urbina de su adúltera mujer no crea un desarrollado y sostenido conflicto de honra, sino que es una más de las hazañas que adornan el arrojado del capitán Urbina. Por ello, el conflicto tan sólo ocupa en el conjunto de la obra cuatro escenas de las veintitrés del segundo acto. Igualmente en *La varona castellana*, la historia de amor entre María, la protagonista, y el infante Vela no cohesiona la acción, que se centra en realidad en las hazañas que le valdrán el sobrenombre de "la varona" y que son las que justifican las mercedes finales en forma de villas y rentas, entre las cuales se encuentra también, e inesperadamente, pues la historia de amor entre ambos había quedado truncada, la mano de Vela. Otro tanto ocurre en *Los Ramírez de Arellano*, obra en la que la historia amorosa entre Elvira y Juan Ramírez funciona de mero transfondo, y muy difuso, respecto a la actividad bélica del protagonista. Y es que en la escala de valores de estos héroes el amor no ocupa el primer lugar. El propio Juan Ramírez lo explicita al declarar a Elvira: "La ley es lo principal,/ luego el rey, propio señor,/ y siendo justo el amor,/ en virtud y sangre igual,/ honra mucho un caballero/ preciarse de ser galán"¹⁹. No es esta, como puede verse, la misma jerarquía de valores que rige en la comedia pura.

El carácter muy secundario o nulo que cobran los impulsos amorosos como motor de la acción principal se pone de manifiesto en el hecho de que Lope, en algunas de las obras de este grupo, desvíe la embrionaria trama amorosa hacia la esfera de los personajes secundarios, dando lugar con ello a intrigas muy débiles, que, por otro lado, la mayor parte de las veces poco tienen que ver con la exhibición de hazañas bélicas de la acción principal. Así en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* Lope se saca de la manga una historia de amor secundaria entre Juan Ramírez²⁰, soldado al servicio de don Gonzalo, y Lisarda. No obstante, llegado el momento de pelear, y puesto por Lisarda ante la tesitura de tener que elegir entre ella y la guerra, el héroe decidirá abandonarla, aun cuando se reencuentren, sin mediar enredo, tras el lapso bélico, al finalizar la comedia.

En *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, las escenas amorosas quedan relegadas a las escasas y breves escenas entre Mansfelt y Laureta o a la mínima intriga desatada por el deseo

¹⁹Op. cit., p. 261.

²⁰ En la comedia aparece este personaje como miembro "de la familia de los Vargas", op. cit, p. 313. Recordemos que en la dedicatoria de *El cuerdo loco* (Parte XIV, 1620) a Tomás Tamayo de Vargas, Lope le prometía una comedia que "celebre su ilustre nombre". Quizá lo cumplió al escribir *Los Vargas de Castilla*, aunque esta obra es de atribución dudosa, según Morley y Bruerton. Sea como sea, es evidente el interés de Lope por halagar a este familia.

amoroso de los cautivos, Pedro y Leonor, y el obstáculo, finalmente superado, que para la realización amorosa constituye la aparición del moro Aradín. Nada tiene que ver toda esta mínima trama con el protagonista don Alvaro de Bazán. La misma técnica adopta Lope en *El Arauco domado*, obra en la que el tema amoroso se reduce a alguna escena que no resulta funcional de cara a la acción bélica, pero que sin embargo la distiende.

En alguna ocasión el amor se convierte en móvil de la acción bélica. Esto ocurre en *Lanza por lanza*. Y ello es así porque en esta obra la realización de hazañas es la condición impuesta por el conde de Benavente para otorgar la mano de su hija. Aunque éste sea el móvil, en la práctica el cuerpo de la acción lo constituye en esta obra, como en las anteriores, la exhibición del valor personal del protagonista a través de diversas pruebas bélicas. *Los Chaves de Villalba* es la única de todo el grupo en la que la acción amorosa ocupa un lugar de relieve, transcurriendo en paralelo al desarrollo de la acción histórica, que se centra en el enfrentamiento en Italia entre el ejército español, encabezado por el Gran Capitán y por Diego García de Paredes, y el ejército francés, marco bélico en el que se integra la gran hazaña de Villalba, la de su victoria sobre quien defiende, en desafío, la superioridad del rey francés sobre el español.

Las escenas amorosas tienen pues un carácter afuncional de cara a la acción en muchas de estas obras, y si cobran cierta relevancia, son desviadas hacia acciones secundarias o paralelas. Por esto, y porque la acción bélica suele ser episódica, al consistir en la exhibición de los méritos del protagonista, estas obras crean en el lector una impresión de desmadejamiento, de obras faltas de cohesión, abiertas y susceptibles de ser ampliables en la medida en que pueden ser ampliadas las hazañas del protagonista. Por eso no es de extrañar que Lope al escribir alguna de ellas anunciase segundas partes (así lo hace en *Lanza por lanza* y *El valiente Céspedes*), que no sabemos si escribió. Este formato de obra "por entregas" le sirvió a Lope también para diseñar otros dramas genealógicos, como *Los Tellos de Meneses*, aunque en esta ocasión utilizando otro mecanismo constructivo, consistente en distribuir la acción en dos partes sobre el esquema de la buena y adversa fortuna del protagonista. El mismo esquema que pretendía aplicar, como revela al final del Acto III, a *La fortuna merecida*, cuya segunda parte no sabemos si llegó a escribir.

Lope mismo definía su modo de proceder al construir este tipo de dramas en la dedicatoria de *El valiente Céspedes*: "Adviértase que en esta comedia los amores de don Diego [y de doña María] son fabulosos y solo para adornarla [...] Con este advertimiento, se pueden leer sus amores como fábula y las hazañas de Céspedes como verdadera historia"²¹. Y efectivamente, junto a la

²¹ Case, op. cit., 250-251.

acción del protagonista se desarrolla la de los amores de su hermana María y de don Diego. Así pues, Lope consideraba las escenas amorosas e intrigas secundarias necesarias para que hubiesen "cosas de gusto", como explicaba al trazar el plan de las obras dramáticas que le encargara el conde de Ribagorza, don Francisco de Aragón²². Por eso a pesar de que no ocupen la acción principal, no dejan de ser importantes para el entretenimiento del público, aunque no den lugar a complicados enredos, porque no interesa que nada despiste de lo que es el propósito fundamental de la exhibición de las hazañas del héroe²³.

El esfuerzo de Lope por aligerar la materia histórica o pseudo-histórica no sólo se hace patente en la construcción doble de la acción, sino también en el tratamiento de la comicidad, o en el de la creación de escenas de ambiente. Los criados convertidos en soldados o los soldados fanfarrones y cobardes son el vehículo cómico más directo: Beltrán o Mendo en *El valiente Céspedes*, Rebolledo en *El Arauco domado*, Maltrapillo en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, Bernabé en *La nueva victoria de don Gonzalo*, Bolaños en *Los Ramírez de Arellano*, Ordoño y Luján en *La varona castellana* o Robledo en *Lanza por lanza*, son algunos ejemplos. Pero también otros personajes se convierten en vehículo cómico: los rufianes pícaros (Saavedra y Ortuño, en *El valiente Céspedes*, Rufino y Andronio en *La varona castellana*), los moros cobardes (*La varona*) o de lenguaje cómico aljamiado (*El primer Fajardo*), y, como es propio en obras de clara exaltación nacionalista, el enemigo, especialmente el francés, que es objeto de burla por su cobardía, su simplicidad o su lengua (*La nueva victoria de don Gonzalo*, *La contienda de don Diego...*) y, también, aunque muy ocasionalmente los villanos (*El valiente Céspedes*).

A costa de las mujeres se producen muchas situaciones cómicas y eróticas a las que da pie el disfraz varonil con el que se lanzan tras sus galanes en medio del fragor de las batallas. Son mujeres desarraigadas del medio familiar (cautivas, como la Leonor de *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, o secuestradas —con su consentimiento— por sus amantes, como Dorotea y Bárbara en *Los Chaves*). Son desprejuiciadas, alegres y deslenguadas (la Lisarda de *La nueva victoria de don Gonzalo*) o declaradamente prostitutas (la Clarinda de *La contienda*) que se "saben de coro/ la cartilla del buscar" (*El valientes Céspedes*²⁴). A veces son hidalgas de origen,

²²T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Valencia, Universidad de Valencia- Universidad de Sevilla-UNED de Madrid, 1993, p. 388.

²³ Sobre la relación de la intriga secundaria con la principal en las obras de carácter histórico-legendario puede verse D. Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, De Andrea, 1958.

²⁴Op. cit., p. 68.

que han heredado de sus padres la sangre, pero no la virtud, como confiesan Dorotea y Bárbara a Chaves de Villalba, y a las que los criados no muestran demasiado respeto: "Es honrada —dirá el gracioso refiriéndose a Bárbara, la amante de Chaves— mas con el vicio retoza"²⁵. Todas ellas no dudan en tomar las armas llegado el momento, creando situaciones de persecuciones y bravatas cómicas.

Con el tipo de la mujer-guerrera, plenamente desarrollado con María de Céspedes (la hermana de *El valiente Céspedes*) y con la varona Castellana, Lope pretende provocar la admiración del espectador ante un hecho poco usual, pero también motivar su risa ante la usurpación por parte de la mujer de un papel social que no es el habitual. Por eso nos encontramos ante una varona castellana, ilustre origen de su apellido, espetando a su contrincante —que, a diferencia del público, desconoce su verdadera identidad—: "soy más hombre que vos"²⁶. O a una María de Céspedes provocando el terror de todo un alguacil al que acaba asiendo "por los cabezones"²⁷, según se cuida de acotar Lope para que la libre interpretación de la eventual actriz en esta escena no eclipse su carácter cómico. Ante estas damas de altos bríos sus oponentes suelen poner tierra por medio, no sin antes asombrarse del valor de estos lampiños, y todo un rey de Aragón se sentirá abochornado ante la evidencia de haber sido hecho prisionero por una mujer, la varona castellana²⁸.

El travestismo femenino ocasiona otras muchas situaciones cómico-eróticas: hombres que son mujeres que hablan de mujeres como si fueran hombres (*El valiente Céspedes*²⁹) u hombres, que siendo mujeres, coquetean con otras mujeres que desconocen su verdadera identidad (*La nueva victoria de don Gonzalo*³⁰). Se llegan a crear así situaciones ambiguas verdaderamente divertidas, como la de *La varona castellana*, en la que el flirteo amoroso entre Celia y León (María, disfrazada de paje), a quien el criado Ordoño ha visto entrar en casa de Celia, aviva la imaginación de Ordoño que comienza a inventar un relato en el que con pelos y señales describe a su amo cómo vio a León (María) gozando de Celia, ésta en cueros y aquél (aquella) en camisa. El amo, que venía sospechando que León es María, queda absolutamente estupefacto, y de la

²⁵Op. cit., pp. 267, 273 y 240.

²⁶Op. cit., p. 53.

²⁷Op. cit., p. 64

²⁸Sobre la mujer varonil y la mujer vestida de hombre véanse los clásicos trabajos de C. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL, 1976 y M. Mckendrik, *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, University Press, 1974.

²⁹Op. cit., pp. 97-99.

³⁰Op. cit., p. 250.

impresión decide cambiar de objetivo amoroso, olvidando a quien no sabe si es un lampiño paje o una varonil mujer³¹. Estos ambiguos "rapaces afeminadillos", como denomina a Dorotea Toledo, el criado de Chaves de Villalba, ocasionan, además, múltiples enfrentamientos cómicos con los criados graciosos de los protagonistas, que los sienten como verdaderos rivales.

Para aligerar la materia histórica Lope utiliza también multitud de escenas de ambiente o de costumbres que, sin ser funcionales de cara a la acción, buscan impactar al público: las más características son las soldadescas, pero también las de ambiente morisco (bodas, bailes o escenas de hechicería podemos encontrar en *El primer Fajardo* o *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*), y las de ambiente indígena en *El Arauco domado*, que incluye desde bailes y ofrendas a ceremonias de canibalismo. Con todo, el lugar más importante lo ocupan en este grupo las escenas de costumbres castrenses. En obras como *El valiente Céspedes*, *La varona castellana*, *El primer Fajardo*, *Los Chaves de Villalba*, *La contienda de don Diego García...* se puede respirar el ambiente de *La soldadesca* de Torres Naharro y Lope se desliza por la pendiente de la comedia picaresca de la que se evocan personajes y situaciones³²: soldados que son, muchas veces, medio fanfarrones y medio pícaros (*La contienda de don Diego...*), soldados que subastan damas en escena (en *El valiente Céspedes* se juegan una labradora), escenas de naipes y dados (*La nueva victoria del marqués...*), damas que siguen a los soldados de campamento en campamento, como la del capitán Juan de Urbina, o se ofrecen a pasar la noche con el mejor postor: "al que de vosotros diga / mayor encarecimiento / seré esta noche su amiga". Para elegir después al que la maltrata más: "No digáis más bellacón,/que a vos os escojo y quiero/ por gallardo y fanfarron"³³. Damas que ante los alardes y desplantes de sus soldados, se deshacen en alabanzas: "ya se desató el león mío, / coronado y africano"³⁴.

Pero si algo caracteriza estas piezas son los alardes nacionalistas y desafíos, como el que se convoca en escena en *Los Chaves de Villalba*:

CARTEL: El mejor rey del mundo es el de España
esto defiende un español hidalgo

³¹Op. cit., pp. 35-40.

³²Para este grupo véase J. Oleza, "Las comedias de pícaro en Lope de Vega: una propuesta de subgénero", en M. V. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, 1989, pp. 165-188.

³³Op. cit., pp. 293-94.

³⁴idem, p. 310.

que saldrá al plazo armado en la campaña³⁵.

Mucha bravata militar como la que pronuncia el Gran Capitán en *Los Chaves* ante el francés:

Que aunque tengo diez soldados,
y ellos diez campos formados,
soy tan grande por mí solo
que ocupo de polo a polo,
y aun me aprietan los costados³⁶.

La honra no es tema de conflicto, pero sí el orgullo de patria. Porque si algo caracteriza a todas las piezas del grupo es la circunstancia de que las hazañas del héroe se identifiquen con las de la patria y con las de la monarquía. Orgullo de patria que admira y exalta el mismísimo enemigo en ristas de versos como ésta:

Nadie tiene atrevimiento
como español, nadie honor
como español, nadie aliento
como español, nadie amor
como español ¡Bravo intento!
¿Quién defiende su tierra?
Español. ¿Quién a su rey?
Español. ¿Quién hace guerra?
Español. ¿Quién guarda ley?
Español, todo lo encierra³⁷.

La exaltación religiosa no está tampoco ausente de estas obras: no hay más que imaginar al actor que representara a don Alvaro de Bazán en *La Araucana*, tendido sobre el escenario para servir de umbral al paso del Santísimo Sacramento.

³⁵Op. cit., p. 276.

³⁶Idem, p. 250

³⁷Idem, p. 276.

Una falta de enredo caracteriza, pues, estas obras en favor de un didactismo programático: parlamentos inmensos, relaciones de sucesos y batallas, con mención detallada de la nobleza participante y ascendencias de linajes. Todo ello reiterado muchas veces en boca de diferentes personajes. Pero compensado en bastantes ocasiones con ágiles e ingeniosas escenas cómicas. La técnica teatral configura un espectáculo de gran impacto. Del mismo tipo que se le exigía a Lope en el encargo de la *Historial Alfonsina*³⁸. Un espectáculo con una fuerte dependencia de las tradiciones del fasto: duelos, desafíos, desfiles de tropas, ceremonias, trompetas, cajas y banderas, acompañamientos, multiplicación de actores en escena, a la que Lope daba mucha importancia en este tipo de obras, indicando con frecuencia en las acotaciones "los más que pudieren", un vestuario y un *atrezzo* de guerra impactante.

A pesar de que este grupo de obras despliega todo un programa conservador de los privilegios de la nobleza, de exaltación de la monarquía y de la religión, y de nacionalismo ramplón, hay que decir que Lope compatibiliza en bastantes ocasiones este programa con fogonazos cómicos, personajes o escenas, que pueden poner en cuestión e incluso ironizar, desde dentro de la propia obra, sobre los personajes, las ideas y actitudes que conforman la acción seria. Es cierto que los mayores excesos cómicos se los permite Lope cuando dramatiza hazañas de héroes de menor abolengo como Céspedes o Chaves de Villalba, y tiende a comedirse cuando se enfrenta a la historia de personajes como don Gonzalo Fernández de Córdoba o don García Hurtado de Mendoza. Pero aun así, al margen de casos concretos, lo que llama la atención en líneas generales es que en bastantes de las obras de este grupo la visión épica de la vida en campaña puede ser compatible con la visión picaresca de la vida militar. Las apelaciones al honor en boca del capitán Urbina, por ejemplo, están en franca contradicción con su vida de crápula de campamento. Podemos encontrarnos con mujeres que, siendo hidalgas, son viciosas y ponen en cuestión, como observan otros personajes, la regla según la cual con la sangre se hereda la virtud. La misma doble perspectiva podemos encontrar de manera sutil en *El Arauco domado*, obra en la que, a pesar de la defensa de la propia religión y de la propia identidad racial que se exhibe, Lope es capaz de construir un personaje, el indio Caupolicán, que traduce el respeto del autor a las aspiraciones de libertad del pueblo auracano. En *El valiente Céspedes* los comentarios irónicos de algunos personajes sobre la mujer forzada, e incluso su propia actuación, relativizan la fuerza épica del personaje de María de Céspedes. Su hermano, don Diego de Céspedes es juzgado por

³⁸Véase T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral...*, op. cit., pp. 63-78.

otros personajes como un vulgar valentón y su ascenso militar es puesto en cuestión fugazmente por otros soldados.

En ocasiones algunos dramas de inspiración genealógica, leídos entre líneas, pueden llegar a ser un arma de doble filo. Es cierto que ante todo son una exaltación de la nobleza, pero es cierto también que a través de la exaltación de fundadores de linajes de origen humilde y anónimo se deja entrever de modo indirecto la añoranza de Lope de una época remota y absolutamente idealizada en la que los reyes sabían recompensar a los hombres por sus méritos personales, y no por su pertenencia a una gran familia. Por eso no es de extrañar que en obras como *El primer Fajardo*, Lope aproveche para apostar explícitamente por la virtud personal como un bien más valioso que cualquier herencia. Por eso también, y dentro de esta lógica, tampoco es de extrañar que, como muchos antiguos fundadores de linajes, Peribañez se viera promocionado, en manos de Lope, de labrador a caballero.

Son chispas de pensamiento crítico que no son tan inhabituales en el teatro de Lope de Vega, que pueden saltar incluso en estas obras, y que si escapan al programa general es para ser conjuradas rápidamente, porque no es la crítica el objetivo del género. No hay que perder de vista tampoco las circunstancias en que pudo ser escrita cada una de estas obras y el tipo de público que Lope tenía en mente al escribirlas. Es evidente que una obra de encargo pensada para satisfacer la vanidad o las aspiraciones de promoción social de un gran noble no podía producir el mismo resultado que una obra escrita tan sólo pensando en el público amplio de un corral.

Mención aparte dentro de este grupo hay que hacer, por su carácter excéntrico, de tres comedias: *El caballero del Sacramento o Blasón de los Moncadas* (1610), *Don Juan de Castro I* (1597-1608, prob. 1604-08) y *Don Juan de Castro, II* (1607-08, prob. 1608)³⁹, esta última literal continuación de la primera, que queda interrumpida *in media res*. Las tres tienen en común con el resto de las obras del grupo un esquema dramático de base que se funda en la exhibición de las hazañas del protagonista que contribuyen a la fama su linaje. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en las obras vistas hasta ahora, en las tres obras que ahora nos ocupan el tiempo histórico es remoto y fabuloso, y la acción tiene un marcado carácter novelesco y fantástico. Las tres configuran un especie de características híbridas entre el drama de hechos famosos, las comedia novelesca, y el drama religioso. *El caballero del Sacramento* es una obra fundada en una leyenda

³⁹Una vez más las dataciones proceden de la obra cit. de Morley y Bruerton. *El caballero del Sacramento*, se puede consultar en *Obras...*, op. cit., B.A.E, t. XIX, pp. 239-92; *Don Juan de Castro, I* y *Don Juan de Castro, II*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, editadas por J. E. Hartzzenbusch, t. IV, Madrid, Sucesores de Hernando, 1910 (reimpresas en Madrid, Atlas-B.A.E. , 1952).

sobre el origen del blasón del linaje de los Moncadas de la que, según Menéndez y Pelayo advertía, no se conserva rastro en los manuales genealógicos más conocidos⁴⁰. No obstante Lope la debió hallar en algún nobiliario particular o en la tradición oral conservada por esta familia, porque se refiere a ella al final de la tercera Jornada como "suceso verdadero". Además resulta significativo que Lope aproveche la dedicatoria de esta obra a don Luis Bravo de Acuña para evocar sus dotes de cronista "siempre soy como entonces rudo cronista, una deseosa fama de engrandecer sus hechos"⁴¹. La obra es un panegírico genealógico sobre la "ilustre" "y "valerosa sangre" de los Moncada "que es familia / al origen de España comenzada"⁴². La acción amorosa, delirante, pasa a primer término —a diferencia de lo que ocurre en otras obras—, y se desarrolla a la par que las hazañas del héroe: un Moncada, dispuesto a fugarse con su prima, hija de un conde de Barcelona, que es obligada a casarse con un rey de Sicilia. El incendio de una iglesia provoca que el caballero Moncada abandone su propósito de fuga para acudir a salvar el Sacramento. Momento a partir del cual gozará de protección divina, y sus hazañas y victorias aparecerán envueltas por circunstancias milagrosas. La prima, repudiada por el rey de Sicilia y remitida a Barcelona, se reencontrará, tras un episodio de naufragio, con su primo Moncada, que, consagrado ya por su victoria contra el enemigo francés, recibirá del conde de Barcelona la mano de su hija. Exaltación militar, exaltación religiosa, a través de la alabanza al Santísimo Sacramento, y panegírico de la estirpe de los Moncada, se aúnan en esta obra que alcanza las características espectaculares de los dramas hagiográficos: se asiste a la visión de una torre en llamas de la que surge el protagonista luciendo algunas llamas en la cabeza "que se hacen con aguardiente de quintaesencia", se produce la desaparición por los aires del protagonista y 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, con desfiles de cajas, banderas, sodados, disparos de arcabuces y escenas de ceremonial⁴³.

En cuanto a las dos partes de *Don Juan de Castro*, se construyen sobre una historia extravagante que, sin embargo, Lope debió tomar, al menos en alguno de sus detalles, de alguna fuente particular, pues, según expresa al final de la segunda parte, esta historia sería la que la justificaría "el tao de San Antón" que los Castros exhiben en sus "armas generosas". La obra

⁴⁰ *Estudios*, IV, op. cit., p. 121.

⁴¹ Op.cit., p. 240.

⁴² Op. cit., pp. 251, 242.

⁴³ Op. cit. pp. 252, 272-71, 281.

comienza con resabios de tragedia, ya que el protagonista, miembro del "solar de los Castros y Andradas", se ve obligado a huir de Galicia por el acoso al que lo somete su madrastra. La mayor parte de la acción, tanto en la primera como en la segunda parte, se traslada a las cortes de Inglaterra e Irlanda, en una época imprecisa, en medio de las contiendas entre los dos reinos, con cuyos monarcas emparentarán el protagonista y su hermano. Como en *El caballero del sacramento*, se respira en estas obras un ambiente caballeresco (don Juan gana la mano de la infanta inglesa en una justa) y el ingrediente sobrenatural aparece aquí representado por el espectro de Tibaldo, caballero muerto en brazos de don Juan de Castro como resultado del naufragio de la nave en la que ambos viajaban desde Galicia a Inglaterra. El alma de Tibaldo, agradecida a don Juan de Castro por el cumplimiento de su promesa de saldar sus deudas, obrará toda suerte de prodigios para favorecer las empresas de don Juan de Castro, al mismo tiempo que somete al protagonista a una serie de pruebas rocambolescas entre las cuales está la de degollar a sus propios hijos o entregarle la mitad de su hacienda, incluida la mitad del cuerpo de su esposa. A pesar del carácter fantástico de *Don Juan de Castro*, Lope vuelve a hacer uso significativamente de la dedicatoria de la primera parte para reflexionar sobre la "historia" y la "poesía": "que todo puede ser uno, aunque haya opiniones contrarias respecto a la verdad y la licencia; cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa"⁴⁴.

Obras como estas tres últimas son el resultado de un tratamiento bastante libre sobre el material genealógico que a Lope podía servir de base. Un material que, por sí mismo, ya era susceptible de acarrear una fuerte dosis de invención novelesca. A la licencia poética que el dramaturgo reivindicaba para su obra, habría que añadir, y Lope bien lo sabía, las licencias de los cronistas que le precedían, sus lecturas particulares e interesadas de la historia.

2. Los dramas de la privanza.

Un segundo grupo lo constituyen aquellas obras en las que el lugar central de la acción lo ocupan no los hechos de armas, como en las anteriores, sino las intrigas palaciegas contra el protagonista, y que podríamos denominar "dramas de la privanza": *Los Guzmanes de Toral* (1599-1603), *La inocente sangre* (1604-08), *La fortuna merecida* (1604-08), *Las cuentas del*

⁴⁴ Case, op. cit., pp. 125-26.

Gran Capitán (1614-19), *Los Tellos de Meneses, II* (1625-30) y *Los Vargas de Castilla*⁴⁵. Si en los dramas de hechos famosos el espacio en el que se desarrolla la acción es fundamentalmente el del campo de batalla, en éstas es el de los salones de palacio, aunque con pequeñas incursiones en el ámbito de la guerra o en el mundo rural, de donde proceden algunos de los héroes. El lugar de la acción son las cortes peninsulares hispanas, excepción hecha de *Las cuentas...*, que se desarrolla a caballo entre la corte española y la corte virreinal napolitana, a donde se desplaza el monarca, Fernando el Católico.

También en este grupo nos encontramos con protagonistas que, partiendo de un origen hidalgo humilde (*La fortuna merecida*) o de una posición elevada, más o menos cercana al poder (todos los demás), inician un proceso de ascenso en el "piélago de la corte", a partir de un comportamiento ejemplar, que puede ser sancionado positivamente por el monarca (*Los Guzmanes de Toral*, *La fortuna merecida*, *Los Vargas de Castilla*, *Las cuentas del Gran capitán*, *Los Tellos de Meneses, II*), o verse injustamente truncado al no ser ratificado por el monarca (*La inocente sangre*), que presta oídos a las falsas acusaciones de los envidiosos. Es esta la única obra dentro del grupo que toca el tema del monarca injusto, cuya muerte y la de los envidiosos hermanos García y Ramiro, serán consecuencia del castigo divino por haber vertido sangre inocente.

En todo caso el conflicto lo genera "la fuerza de la envidia", que hace peligrar la situación social del protagonista, siempre mediatizada por su posición respecto al monarca. En *La fortuna merecida* la infanta Leonor verbaliza el proceso de desarrollo y el conflicto que cohesionan este tipo de piezas, al recomendar a su hermano, el monarca Alfonso XI de Castilla, refiriéndose al protagonista Álvaro Ruiz: "Levanta adonde merece/ este caballero, hermano,/ por más que la envidia en vano/ cubra el sol que resplandece/ en su generoso pecho"⁴⁶.

Aunque el conflicto es similar en todas ellas, los planteamientos presentan diversos matices. En *Los Vargas* la caída en desgracia del protagonista don Tello respecto al monarca

⁴⁵Se pueden consultar respectivamente en las ediciones siguientes de las obras de Lope: *Los Guzmanes, Obras...*, R.A.E, Nueva Edición, t. XI, op. cit. pp. 1-36; *La inocente sangre, Comedias escogidas*, t. IV, op. cit., pp. 350-72; *La fortuna merecida, Obras...*, B.A.E., t. XXI, op. cit., pp. 1-64; *Las cuentas, Obras...*, B.A.E., t. XXIV, op. cit., pp. 174-230; *Los Tellos, II*, , *Comedias escogidas*, t. I, op. cit., 531-48; *Los Vargas, Obras...*, B.A.E., t. XXII, op. cit., pp. 369-425. Morley y Buerton sitúan *Los Guzmanes de Toral* entre las comedias dudosas de Lope, y respecto a *Los Vargas de Castilla* concluyen "No creemos que el texto esté tal y como lo escribió Lope", op. cit., p. 475 y 571-72. No me he decidido a excluir la primera por no estar totalmente descartada su atribución a Lope. El hecho de que la segunda pudiese ser una obra originariamente del fénix, aunque posteriormente refundida, me ha inducido también a no excluirla de mi estudio. Sobre la familia Vargas y Lope véase arriba la n.20.

⁴⁶ Op. cit., p. 42.

Enrique IV es el punto de partida de la acción, situación que le obliga a refugiarse bajo la generosa protección del rey aragonés, ocasionando la envidia del noble aragonés don Álvaro de Moncada, que, sin embargo, no provoca una nueva caída en desgracia ante el rey aragonés, sino el reconocimiento final de su valía por parte de ambos monarcas. Otras obras parten de una situación marco de estabilidad, conseguida previamente a la acción (*Las cuentas del Gran Capitán*, *La inocente sangre*, *Los Tellos, II*), o conseguida al iniciarse la acción, por un acto ejemplar (salvar la vida del rey en *La fortuna merecida*), situación de armonía que ponen en peligro los intrigantes, ante los cuales el monarca puede adoptar actitudes alternativas: prestarles oídos, lo que desencadena la desgracia de los Carvajales (*La inocente sangre*) o dudar para reconocer finalmente la fidelidad y buenos servicios del héroe (*Las cuentas*, *Los Tellos, II*, *La fortuna merecida*).

Dentro de esta serie *Los Guzmanes de Toral* es la obra que más se aleja del planteamiento de las anteriores, y hay que decir que Morley y Bruerton la consideran como una de las obras dudosas del fénix. Es cierto que como en el resto de las piezas de este grupo aparece un oponente al héroe (don Alvaro), pero esa oposición queda resuelta al final del Acto I, convirtiéndose el resto de la acción en una exhibición de las dotes del héroe, don Payo, como buen privado, aun a costa de estar a punto de perder el favor real. Por ello, su fidelidad le valdrá emparentar, por medio de la boda de su hermana Greida, con el mismo monarca. Es el único drama, de todos los de fundamento genealógico, en el que Lope —si la obra es realmente de Lope— plantea el tema del buen privado. La existencia de un oponente en esta obra es transitoria y fugaz, y no determinante del conflicto.

En este grupo de obras las intrigas amorosas, aunque sigan ocupando un segundo plano respecto al conflicto que genera el ascenso del protagonista, tienden a verse integradas de un modo u otro en la acción principal, bien estén vinculadas al protagonista (*La inocente sangre*, *Los Tellos, II*, *La fortuna merecida*) o a un personaje secundario, familiar o próximo al protagonista (*Los Guzmanes de Toral*, *Los Vargas de Castilla*, *Las cuentas del gran capitán*).

Como consecuencia del tipo de conflicto que se plantea en estas piezas, junto a los roles habituales (nobles galanes y damas, monarcas, criados/as graciosos), se destaca el del noble intrigante y envidioso, que caracteriza a todas ellas. El rey tiende a actuar como un monarca justo a pesar de las dudas y recelos que los intrigantes le hacen sentir por el protagonista, y finalmente acaba sancionando positivamente su actuación, a excepción, como ya he señalado, de *La inocente sangre*. En menor medida, porque sólo aparecen en algunas piezas de este grupo (*Los Guzmanes*, *Los Tellos, II*), hay que destacar el papel que cumplen los grandes señores rurales y los grupos de

villanos. La comicidad, que salpica todas estas obras, aparece mediatizada por la figura del criado, sea lacayo de palacio o villano cómico, y no se tiende, a diferencia de lo que ocurre en las del grupo anterior, sobre todo en las más primitivas, a los pasos o entremeses cómicos internos.

En cuanto al proyecto de espectáculo que describen, en general se encuentran cercanas a los dramas de hechos famosos: desfiles de cajas, soldados, banderas, alguna, aunque esporádica, representación de batalla. Pero sobre todo la escenificación de las ceremonias vinculadas a la monarquía: escenas de acompañamientos al monarca, con música, nombramiento de caballeros, actos de besar la mano al rey, coronaciones y, en *Los Guzmanes* y *Los Tellos*, escenas aldeanas de bailes, canciones, colaciones, bautizos... En las obras de este grupo, como en las anteriores, se da importancia al movimiento de masas sobre el escenario, que se manifiesta en las reiteradas indicaciones de Lope: "los más que pudieren".

El tono exaltado de los discursos y las bravatas sobre la patria y el valor español de los dramas de hechos famosos se encuentra en los dramas de la privanza francamente minimizado. En cambio pasan a primer término los discursos sobre la envidia, "mostruo diforme" ⁴⁷, "que oprime las virtudes" ⁴⁸, y los envidiosos y traidores "que con lisonjas contino/ son de las reales orejas/ engañosos cocodrilos"⁴⁹. El parlamento de García de Paredes, refiriéndose a la envidia generada por las hazañas del gran Capitán, es paradigmático en este sentido:

La envidia

es la sombra de la fama.
Bien se me alcanza, señor,
que si la grandeza es tanta,
os dará más enemigos
que habéis muerto en mil batallas.
Como en el verano ardiente
llueve tal vez, y aquel agua
se convierte en sabandijas,
han sido vuestras hazañas:
de cada gota ha nacido
una envidia; que aunque bajan

⁴⁷*La inocente sangre*, op. cit., p.366.

⁴⁸*La fortuna*, op. cit., p. 55.

⁴⁹*Los Guzmanes*, op.cit. , p. 2.

del cielo de vuestras glorias
y por quien el grande os llaman,
la humildad de su malicia
y el calor de vuestra fama
cría monstruos de traiciones
que sobre la tierra saltan⁵⁰.

Las reflexiones sobre las mudanzas de fortuna, que pueden poner en peligro en el favor real al protagonista y provocar su caída, tienen también su lugar en estas obras⁵¹. Como también ocupan un lugar relevante las relaciones de la ascendencia genealógica de los protagonistas y las alabanzas de las grandes casas señoriales, como la de Sessa⁵².

La exaltación de los orígenes rurales se perfila en algunas obras (*La fortuna*, *Los Guzmanes*, *Los Tellos*, *II*) como tema destacado que genera la contraposición entre el mar de intrigas que es la corte y el paraíso rural perdido. Es sobre todo en *Los Guzmanes* y *Los Tellos*, *II*, en donde toma relevancia el tema de las virtudes de los grandes señores rurales frente a los cortesanos. Señores como Payo de Guzmán y Tello, el viejo, viven como "filósofos" en sus rincones aldeanos, cuya belleza no se cansan de elogiar, "sin buscar el sueño de pretensiones vanas"⁵³, huyen del derroche y desconocen la lisonja. Se definen orgullosamente como labradores, y así se refieren a ellos despectivamente sus oponentes cortesanos, aunque en realidad sean ricos hidalgos rurales. En ese pasado remoto, legendario e idealizado en que se sitúan estas obras los labradores como Payo y Tello —por muy hidalgos que sean— pueden llegar a emparentar con la mismísima realeza. Con ironía se lo recuerda al rey el intrigante Arias en *Los Tellos*, *II*: "Si vuestra alteza, Señor, / se consuela del tener/ su propia hermana mujer / de un villano labrador / que ayer iba tras los bueyes .."⁵⁴. Desde obras como *Los Guzmanes de Toral* (1599-1603) se dejan entrever las posibilidades de los dramas de la honra villana. Y no es esta la única obra temprana en la que se atisban esas posibilidades como en seguida veremos.

⁵⁰ *Las cuentas*, op. cit., p. 184.

⁵¹ Véanse, por ejemplo, *Los Guzmanes*, op. cit., p. 16 y *Los Tellos*, *II*, op. cit., p. 539.

⁵² Véanse *Los Vargas*, op. cit., p. 398 y *Las cuentas*, op. cit., p. 216, por ejemplo.

⁵³ *Los Guzmanes*, op. cit., p. 6

⁵⁴ Op. cit., p. 540. Véase el artículo de E. Forastieri-Braschi, "El decoro de los reyes con los bueyes en el teatro de Lope de Vega", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1983), 412-23.

3. Los dramas de la identidad real perdida.

Un tercer grupo lo integran obras como *Los Benavides* (1600), *Los Prados de León* (1597-1608; prob. 1604-06) y *Los Tellos de Meneses, I* (1620-28)⁵⁵. En ciertos aspectos evocan alguna de las características de la comedia palatina. Como en ésta nos hallamos ante obras de identidades ocultas, nacimientos misteriosos, pocas escenas de cuchilladas y muchas campestres y aldeanas. Pero si lo que caracteriza la comedia palatina es el alejamiento de la realidad, la multiplicación de enredos amorosos, la ubicación de la acción en una geografía nebulosa o fantástica y en un tiempo indeterminado⁵⁶, en las obras que ahora me ocupan, la concreción histórica, y la ubicación geográfica nacional son factores determinantes que actúan a modo de cortapisa de la imaginación de Lope. Por supuesto que las leyendas genealógicas que servían de base a Lope podían llegar a ser tan fantásticas como el argumento de cualquier comedia palatina ¿Qué decir, por ejemplo, de la historia de una infanta leonesa, huida del palacio a la aldea, donde años después es reconocida por su padre cuando le sirve una tortilla con un anillo familiar en su interior? Sin embargo, esta leyenda, que Lope dramatiza en *Los Tellos de Meneses, I*, corría como verdadera en los nobiliarios, y Lope no inventa falsos lances amorosos (recordemos sus "pesadumbres" con los parientes del valiente Céspedes por esta cuestión), sino que se ciñe a la historia recogida en las genealogías sobre el enamoramiento entre el hidalgo rural Tello de Meneses y la infanta leonesa, que en todo momento actúa recatadamente⁵⁷.

En estas obras, por otro lado, Lope toca temas que podríamos espigar en los dramas rurales del honor villano, pero que son completamente ajenos a las comedias palatinas: la exaltación de la labranza y de las virtudes del ahorro o el orgullo del origen labriego.

Las tres piezas plantean un conflicto generado por la ocultación de identidad del protagonista. En *Los Tellos, I*, la infanta no acepta, por motivos religiosos, el matrimonio

⁵⁵ *Los Benavides*, en *Obras...*, B.A.E., t. XVII, pp. 224-84; *Los Prados...*, en *Comedias escogidas...*, t. IV, pp. 433-454; *Los Tellos...*, I, en *Comedias escogidas...*, t. IV, pp. 511-29.

⁵⁶ Véase F. Weber de Kurlat, "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega" *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, IEIL, 1977, pp. 867-871 y "El *El perro del hortelano*, comedia palatina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1975, pp. 339-363, J. Oleza, "La propuesta teatral del primer Lope...", art. cit., esp. pp. 266-69. M. Vitse, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle*, Toulouse- Le Mirail, Presse Universitaires du Mirail, 1990, 2ª ed., pp. 328-32 y 542-652; F. B. Pedraza y R. González Cañal, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1996.

⁵⁷ A diferencia de lo que ocurre en otras obras. Sobre las críticas de algunos contemporáneos a las situaciones indecorosas que podían producir las desapariciones de infantas en ambientes rurales véase E. Forastieri- Braschi, art. cit. en la n. 54.

acordado por su padre, Ordoño I de León, con el rey moro de Valencia, y huye hacia un mundo rural en el que, acogida por el patriarca Tello de Meneses, ocultará su identidad. Enamorada del hijo de Tello, el matrimonio sólo será posible cuando recupere, al ser reconocida por su padre, la verdadera identidad. En las otras dos, *Los Prados* y *Los Benavides*, los protagonistas desconocen su verdadera identidad: Nuño de Prado es hijo ilegítimo del rey Fruela y hermano de Alfonso el Casto, y Sancho de Benavides es hijo ilegítimo del Rey Bermudo de León, ambos criados en la aldea. Uno y otro, a través de diversas hazañas, pondrán de relieve la nobleza de su origen, que sólo se hará pública al final.

A diferencia de lo que puede llegar a ocurrir en las comedias palatinas el enredo amoroso es simple, y se centra en los problemas de diferencia social que provoca el desconocimiento de la verdadera identidad de los protagonistas. Los posibles antagonistas de los amantes no llegan a complicar realmente la acción. En *Los Tellos, I*, el papel de la antagonista de la infanta es muy débil y no genera un enredo complejo, como tampoco lo genera la intervención en el Acto I del noble Nuño, quien, enamorado de la infanta, la ayuda a huir, siendo asesinado después de manera casual por Tello el joven. En *Los Benavides*, la historia de amor que se apunta entre el protagonista, Sancho, y Sol queda truncada al descubrirse que ambos son hermanos, iniciándose después una historia de amor entre Sancho y Elena, que no genera el más mínimo enredo. Finalmente en *Los Prados* la historia amorosa entre Nuño y Nise ocupa toda la acción desarrollándose a la par que los cambios de posición social que sufre el héroe: su amor es imposible cuando Nuño (con identidad todavía oculta) es ascendido a caballero, y continúa siendo imposible cuando, descubierta la verdadera identidad de Nise (hija ilegítima del conde de Castilla), Nuño se ve reducido de nuevo a labrador por las intrigas palaciegas desatadas contra él por el noble Arias. Al fin, la recuperación de la identidad de Nuño pondrá solución al conflicto social y al amoroso. En todo caso, la intriga amorosa no es compleja y los posibles antagonistas de los amantes no llegan a complicarla realmente.

Si el conflicto de base provocado por el ocultamiento de la identidad es el mismo en las tres obras, existen matices que marcan diferencias entre la intriga de *Los Benavides* y *Los Prados* y la de *Los Tellos, I*. En ésta el núcleo de la leyenda era, según ya apunté, la historia amorosa entre una infanta leonesa, cuya identidad real desconocen los otros personajes, y un Tello de Meneses, situación que hará posible el ascenso de la familia, que es la verdadera protagonista de la obra, al emparentar con el mismo monarca leonés (proceso de encumbramiento que se desarrollará en *Los Tellos, II*). Esta es, por otro lado, la obra de ambientación más marcadamente rural. En *Los Prados* y *Los Benavides* Lope, sin embargo, enriquece el conflicto de base que

provoca la situación de ocultación de la identidad. En *Los Prados* incrusta otro conflicto típico de otras obras de inspiración genealógica ya vistas: antes de ser descubierta su verdadera identidad Nuño asciende por sus propios méritos (introduciéndose fugazmente la estructura de exhibición de hazañas propia de los dramas de hechos famosos). Ese ascenso desencadena la envidia de don Arias (conflicto típico de las obras de la privanza), lo que provoca su destierro de la corte. El desvelamiento de su identidad real, así como la evidencia de su inocencia, le harán recuperar con creces la posición social perdida. En *Los Benavides* el conflicto de base se incrusta en otro conflicto que sirve de marco inicial: el de la recuperación de la honra de Mendo de Benavides, abuelo de Sancho, ofendido por el noble don Payo. Descubierta por Mendo la identidad de su nieto, que éste, sin embargo continuará desconociendo, tratará de utilizarlo como instrumento para la recuperación de su honra. Aunque finalmente sea el propio Mendo quien la recupere por su propia mano, asesinando a Payo. La obra evoca también en ocasiones la estructura de los dramas de hazañas, pues Sancho aun desconociendo su identidad real, actúa como un caballero, dando muestras de valor en diversas situaciones.

Los roles de caballeros y damas hidalgos de aldea, los aldeanos cómicos, los monarcas, y excepcionalmente los cortesanos intrigantes (en *Los Prados*), son importantes en estas obras. Pero el que las caracteriza es el rol del labrador orgulloso de su origen aldeano, si bien finalmente siempre queda desvelada su identidad noble. La comicidad está mediatizada por el personaje del villano que ocupa un lugar de relieve en las tres. En *Los Benavides* Lope ensaya ya un recurso que utilizaría después en *Peribáñez*: el del cambio de registro lingüístico del protagonista según su condición social. Sancho y Sol se expresan como los demás labradores, mientras creen que lo son, adoptando un registro más culto al conocer sus verdaderas identidades. Así se expresa Sol al principio de la obra, furiosa ante la negativa de Clara (que acabará revelándose como su verdadera madre) a que se case con Sancho (que acabará revelándose como su hermano):

Como ella machona ha sido
y casarse no ha querido
¡pardiez, Sancho!, dijo no⁵⁸

Aunque en estas obras, como en los dramas de la privanza, se nos presenten monarcas dignos, carecen del tratamiento mitologizante que se les da en los dramas de hechos famosos.

⁵⁸ Op. cit, p. 229.

Son capaces de cometer errores humanos (el rey Bermudo se deja influir por el intrigante Arias en *Los Prados*), pero esto no significa que lleguen a recibir el tratamiento frívolo que pueden alcanzar en comedias como las palatinas.

Como en las del grupo anterior, la que con toda seguridad es la más antigua de las tres, *Los Benavides* (1600), cuenta con mayores especificaciones espectaculares, centradas en los momentos de ceremonial cortesano (la jura del rey o la ceremonia de armar caballero a Sancho), especificaciones que tienden a desaparecer en las más tardías. Por lo demás se encuentran en ellas escenas costumbristas de música, baile y cantos aldeanos.

El panegírico de la monarquía o de la religión y el nacionalismo exacerbado no ocasionan las tiradas de versos exaltados a que dan lugar en los dramas de hechos famosos, pero siguen apareciendo los largos parlamentos genealógicos y las extensas relaciones sobre las circunstancias históricas en que se enmarca la acción. El elogio de la labranza y el orgullo del origen labriego son con todo los aspectos de mayor interés en estas obras. Es cierto que en última instancia se trata de protagonistas que son príncipes ilegítimos o hidalgos rurales, pero se consideran antes que nada labradores, y algunos de ellos a lo largo de toda la obra creen sinceramente que lo son. El alegato de Sancho de Benavides ante el privado Payo, en *Los Benavides*, una obra firmada por Lope en 1600, podría haber sido pronunciado años después por Peribáñez:

PAYO: ¿Qué queréis villano?
SANCHO: No soy villano, señor.
PAYO: Pues, ¿qué eres?
SANCHO Labrador,
 como voís sois cortesano.
PAYO: ¿Qué diferencia has hallado
 entre el uno y el otro nombre?
SANCHO: Que el villano es ruín hombre
PAYO: ¿Y el labrador?
SANCHO: Hombre honrado.
 El labrador en su aldea
 siembra lo que coméis vos⁵⁹.

⁵⁹ Op. cit. P. 237.

Curiosamente el material histórico-legendario que ofrecían las genealogías permitía a Lope, a través de la exaltación de los orígenes rurales de algunos linajes como el de *Los Benavides*, *Los Guzmanes*, *Los Prados de León*, o *Los Tellos de Meneses*, llevar a las tablas, sin faltar a la verosimilitud ni a la historia —las leyendas se consideraban también materia histórica—, protagonistas labradores ricos y dignos, aunando en ellos, según el ideal que ya expusiera Fray Luis en *La perfecta casada*, nobleza y labranza. De ahí a la conversión del labrador rico como *Peribáñez* en protagonista faltaba sólo un paso. Parece pues, que este tipo de drama genealógico, anterior a los dramas de la honra villana, pudo ser eslabón fundamental en la gestación de éstos, y de algún modo los legitimó.

4. Los dramas de la honra.

En tres de las obras de inspiración genealógica el conflicto del honor ocupa el lugar central de la acción: en *La corona merecida* (1603), *La desdichada Estefanía* (1604), y *La Paloma de Toledo o los Palomeques*⁶⁰. La atribución a Lope de esta última es dudosa, como ya observó Menéndez y Pelayo, para quien esta "comedia genealógica, hecha adrede para ensalzar el linaje de los Palomeques", presentaba "indicios de refundición". Morley y Bruerton, aunque la fecharon entre 1610 y 1615, dudaron asimismo de la atribución a Lope. A pesar de todo ambos investigadores no la descartaron definitivamente, por lo que no me he dedicado a excluirla de este estudio, aunque creo, como Menéndez y Pelayo, que podría tratarse de una refundición⁶¹. En cualquier caso es bastante probable que haya que considerar como apócrifa la referencia a la autoría de Lope a la que, según creo, se alude implícitamente en esta obra⁶².

Pocas veces en los dramas genealógicos la mujer se convierte en la verdadera protagonista de la acción, pues la mayor parte de ellos exhiben un proceso de promoción social de un linaje a través de la figura de un varón y de su actuación en el ámbito público. María de Céspedes y la Varona castellana son excepciones a la regla, y su ubicación entre los protagonistas de los dramas de hazañas militares se explica precisamente por su condición varonil. En tres obras, sin

⁶⁰*La corona merecida, Comedias escogidas...* t. I, op. cit., pp. 227-47; *La desdichada Estefanía*, en *Obras...* B.A.E., t. XIX, pp. 73-122; *La paloma de Toledo*, en *Obras...*, B.A.E., XXII, pp. 273-316.

⁶¹ Morley y Bruerton, op. cit., p. 525 y Menéndez y Pelayo, *Estudios*, V, op. cit., p. 120.

⁶²Pronunciadas justamente por el Rey: "Heroico Plauto español, /vega ilustre, a cuya frente / es corona conveniente / los nobles rayos del sol, / describe esta heroica hazaña, / pues a ti conviene sólo: / sea coronista Apolo / de acciones de un rey de España", op. cit., p. 311).

embargo, la mujer se convierte en protagonista no por su asimilación al ideal de comportamiento social varonil, sino por representar el mayor mérito moral y social atribuido a la mujer, la castidad, mérito que supone, como el valor en el varón, la promoción social de su linaje. El conflicto que plantean estas obras es el típico de los dramas de la honra y lo genera la defensa de la castidad frente a las agresiones del varón. En dos de las obras, *La corona merecida* y *La Paloma de Toledo*, los agresores son los propios monarcas, Alfonso VIII y Juan II de Castilla respectivamente, lo que da lugar a que el conflicto principal lleve aparejado otro: el de la fidelidad y respeto al monarca por encima de los intereses particulares. Aunque en ambas obras el conflicto que se plantea es similar, en *La corona merecida* se percibe un doble enfoque, a veces serio, a veces irónico, incluso farsesco, de la cuestión, como luego se verá, que resulta sorprendente en el ámbito del drama.

En *La Paloma de Toledo* la agresión contra el rey Juan II topa con la resistencia de Violante, la Paloma de Toledo. Tanto el hermano de Violante como su prometido, don Juan, actúan realmente como antagonistas del monarca, llegando incluso a batirse con él, aunque sin saberlo, por hallarse el monarca embozado. La agresión del monarca queda finalmente neutralizada por la intervención del privado Fernán Pérez de Guzmán (de la familia de los Guzmanes de Toral), padre de don Juan, quien al enterarse de la relación de su hijo con Violante, ofrece al rey, en el momento de máxima tensión dramática, cortar la cabeza de su propio hijo. Ante tal exhibición ejemplar de fidelidad el rey acabará colmando de honores a la familia y sancionando positivamente la boda entre don Juan y doña Violante. La acción es única, y las precisiones históricas, al margen de la ubicación en el reinado de Juan II, son nulas. Abundan los elogios de la sangre de los Guzmanes y de los Palomeques, y es una obra de espectacularidad sencilla. Las escenas cómicas se concentran en las intervenciones de los criados, especialmente Galván, aprendiz cómico de arbitrista que apunta a las deudas del país con la banca extranjera, al exceso de importaciones o a los gastos suntuarios como causas de la crisis económica.

Por su parte, en *La corona merecida* es la propia actitud de la protagonista, doña Sol, la que neutraliza la agresión, al decidir, frente al persistente acoso del rey, aceptar una cita y presentarse ante él brutalmente autolesionada para provocar su rechazo. Es su comportamiento el que le valdrá la gratitud y el reconocimiento de la reina, que otorgará a ella y a sus descendientes el apellido Coronel, en memoria "de tu resistencia honrada/ y de mi corona rica"⁶³. Aquí es la mujer únicamente quien toma a su cargo y con toda seriedad la defensa de su honor, y los

⁶³ op. cit, p. 247.

varones que, según el tópico de bien conocidos dramas de la honra, deberían asumir como antagonistas la respuesta a la agresión, cumplen un papel nulo. El hermano de la protagonista elude su responsabilidad, trasladándola al marido, que no llega a enterarse muy bien de lo que está ocurriendo.

Tanto en una obra como en otra la tragedia se ve conjurada finalmente, tras un momento de máxima tensión trágica, y, finalmente, gracias a los méritos de las protagonistas femeninas, se produce una mejora social en su entorno familiar. Aunque las similitudes del planteamiento dramático son evidentes, también son evidentes las diferencias. En *La corona*, en cierto sentido, el tema recibe un tratamiento cómico y algunas escenas resultan casi entremesiles. Nos encontramos con nobles que no actúan movidos por imperativos de honra. El conde don Iñigo es acusado por su propia hermana de alcahuete del rey y su única preocupación, al enterarse de que el monarca desea a su hermana, será sacudirse el problema de honra de encima casándola: "Tope en otro el mal cercano/ del poderoso atrevido;/ porque en habiendo marido, /no toca infamia al hermano"⁶⁴. El marido no resulta el obsesivo y celoso guardián del honor de los dramas de honra. A pesar de los indicios, se muestra confiado hasta que don Iñigo le revela por error el asunto, cuando a punto de ser encarcelado, acusado falsamente de traición, ya no puede poner remedio. El papel que juegan los nobles consejeros que acompañan al joven monarca no es mucho más lucido. Siempre atentos a sus caprichos lo secundan y le allanan el camino en sus pretensiones. Son ellos quienes le hacen ver que le conviene el matrimonio de doña Sol, pues una vez casada podrá más fácilmente conseguirla, sobornando al marido con mercedes y honores. Aunque el privado del rey, don Pedro, reflexione en alguna ocasión sobre el perjuicio que entrañan para el buen funcionamiento del estado los privados lisonjeros, e incluso tímidamente se llegue a oponer en algún momento a las pretensiones del monarca, será él quien finalmente le proporcione el medio para quitar de enmedio a don Alvaro, el marido, acusándolo falsamente de traición. Hay un desajuste entre lo que algunos personajes dicen y hacen: don Pedro reflexiona sobre el valor del buen privado o don Iñigo elucubra sobre el honor propio, la ilustre sangre de su familia y la virtud que reside "en las personas graves", pero la actuación de ambos está en franca contradicción con sus ideas. Por eso aunque don Iñigo, anegado en lágrimas, ofrezca más tarde morir con su inocente cuñado, nada podrá ya borrar la huella de su incorrecta acción. La figura del rey no es tratada con mayor benevolencia. Aunque Lope se cuida de destacar su mocedad como la causa de su carácter impetuoso, la causa no resulta convincente como disculpa frente a

⁶⁴ op. cit, p. 231.

sus graves faltas éticas. El desprecio de sus vasallos se hace patente cuando, apenas iniciada la acción y creyendo que doña Sol es una labradora, comenta a don Iñigo: "esta es pobre labradora.../ gozarla y dejarla". Y también más adelante cuando, confiando en conseguirla, explica sus planes amorosos: "quiero a su disgusto, a su despecho, /gozarla, despreciarla y obligarla"⁶⁵. El rey falta a su deber con sus vasallos, falta a su deber con su esposa, es capaz de los engaños más rastreros y de exponerse a las situaciones más ridículas, como cuando, a oscuras, ansioso de encontrarse con Sol, enlaza amoroso sus manos con las de un escudero. Escenas como ésta, o la de la propia reina, perdiendo los estribos y arremetiendo de un puntapié contra Sol para echarla de su estrado, parecen más escenas de entremés que de comedia, y no son tan extrañas entre las obras de la primera época. *La corona merecida*, por ejemplo, recuerda muy de cerca *El amor desatinado*, una pieza autógrafa, fechada en 1597, en la que se plantea el conflicto de un joven rey de Inglaterra enamorado de Rosa, la hija de un conde, a la que traslada a vivir a su casa, obligando a la reina a servirla como camarera. El padre, el hermano de Rosa, e incluso el amante de la muchacha, se adaptan a la situación con el mayor cinismo, esperando sacar provecho de ella. Por mucho que se trate de un rey de Inglaterra, la nobleza y la monarquía no quedan muy bien paradas. El rey, un rey que no se entera de que su amante lo engaña con Teodoro —a quien, inducido por ella, colma de honores—, es puesto por Lope en las situaciones más ridículas, como cuando, ante el rey dormido, Teodoro y Rosa se dicen palabras de amor, burlándose de la pesadez de su sueño, y pinchándole la oreja con una paja. Una estaría tentada de calificar *La corona merecida* junto con obras como *El amor desatinado* o *Las ferias de Madrid* como "comedias de la honra", si no fuera porque en *La corona* se produce una contextualización histórica, la comicidad no envuelve al conjunto de los personajes y del argumento, y el tono serio, de drama, se mantiene en el comportamiento de la protagonista, a pesar de los fogonazos cómicos y el tono irreverente de algunas escenas.

Las más elaborada de las tres es, sin duda, *La desdichada Estefanía*. De nuevo, como en *La fortuna merecida* Lope dramatiza un caso que se encontraba en la genealogía de los Castros y Andradas, el de Estefanía, hija ilegítima de Alfonso VIII de Castilla y mujer de Fernán Ruiz de Castro, asesinada por su marido que la creyó adúltera al confundirla con una criada suya. Como en *La fortuna* es evidente la intención de Lope de aligerar la culpa del antepasado de esta familia inventando un personaje, el traidor Fortunio, causante de la desgracia. Al finalizar la obra promete el rey abrir pleito contra el asesino y Lope, tras su máscara de Belardo, promete una

⁶⁵ op. cit, pp. 230 y 245, respectivamente.

segunda parte, que no sabemos si llegó a escribir, pero que es plausible que se plantease como reivindicación de la memoria de Fernán Ruiz y consiguiente resolución del pleito⁶⁶.

Si en las otras dos la precisión histórica era poca y no existían acciones secundarias, en ésta existe una acción secundaria que recorre toda la obra, la de la rebelión de Fez para suplantarse al rey almohade y posterior guerra de Córdoba, a la que acude el protagonista, dando pie su ausencia a las falsas acusaciones de adulterio contra su esposa. En este caso el procedimiento técnico es inverso al de los dramas de hechos famosos, porque el conflicto de honra pasa a primer término y las precisiones históricas quedan relegadas a las acciones secundarias. Es el mismo procedimiento que Lope aplicaría a otros dramas de honra como *Los comendadores de Córdoba* en el, que las circunstancias históricas propician la ausencia del marido del hogar y desencadenan la tragedia.

Y es que de hecho de las tres obras la que define más de cerca el prototipo de drama de la honra es *La desdichada Estefanía*, la única en la que el conflicto alcanza su tensión máxima al producirse el asesinato múltiple, por un lado de Fortunio, a quien Ruiz de Castro cree amante de su esposa, cuando es amante —aunque sin saber su verdadera identidad— de Isabel, la criada de Estefanía, por otro lado de Estefanía, y, finalmente de Isabel, causante realmente de la desgracia al haber suplantado la identidad de Estefanía para gozar a Fortún. Ni en *La corona* ni en *La Paloma* el conflicto llega a alcanzar esta virulencia trágica.

5. La excepción a la regla: materia genealógica y género cómico.

Es difícil encontrar entre las obras dramáticas de inspiración genealógica obras en las que el conflicto central sea única y exclusivamente de tipo privado, amoroso, sin implicaciones —podríamos decir— públicas o políticas. Lo más característico del género es la exhibición de los méritos del protagonista que conduce la mayor parte de las veces a un reconocimiento por parte de la institución monárquica o de sus representantes (dramas de hazañas militares, dramas de la privanza), y en ellos, como ya hemos visto, el conflicto amoroso tiende a ser secundario o débil. Aunque los dramas de la honra dramatizan conflictos amorosos el hecho de que los implicados sean los propios monarcas (*La Paloma*, *La corona*) o sus descendientes (la desdichada Estefanía es hija ilegítima de un rey) convierte los casos amorosos en asuntos políticos. Por eso no es de

⁶⁶Ni Menéndez y Pelayo, *Estudios*, IV, op. cit., p. 93, ni Morley ni Bruerton, *Cronología...*, op. cit, p. 532, creen que *El pleito por la honra*, atribuida a Lope como segunda parte de *La desdichada Estefanía*, sea, al menos en el estado en que se conserva, obra de Lope.

extrañar que en ellos puedan aflorar motivos secundarios más propios de otros tipos de dramas genealógicos: la fidelidad al monarca, la traición, la envidia entre cortesanos... Lo mismo sucede con los que he denominado dramas de la identidad real perdida, en los que además, aunque se desarrollen historias amorosas, el conflicto principal lo provoca siempre la ocultación o desconocimiento por parte de los protagonistas de su vinculación con la realeza y la recuperación de una posición social desconocida o perdida.

Tan sólo en tres de todas las obras de inspiración genealógica que he estudiado pasan a ocupar el lugar central del conflicto los problemas y aventuras derivados de los amores contrariados de jóvenes amantes, y la exhibición del proceso de mejora social inherente a los dramas genealógicos, ocupa un lugar secundario o nulo. La sanción final positiva de la institución monárquica o de alguno de sus representantes no es lo característico de estas obras en las que destaca sobre todo el tópico final reconciliador de boda múltiple. Esto es lo que sucede en *Los Porceles de Murcia* (1604-08), *Los Ponces de Barcelona* (1610-12) y *La piedad ejecutada o Quiñones y Benaventés* (1599-1602)⁶⁷. Se trata de obras en las que Lope a todas luces se permite una mayor libertad de fabulación (y en este sentido se aproximan a otras piezas excéntricas dentro del grupo, como son *Don Juan de Castro*, I y II, y *El caballero del Sacramento*). Las referencias históricas son nulas (*Los Porceles*), o carecen de importancia de cara al desarrollo de la acción (*La piedad*, se sitúa en el momento del casamiento entre Alfonso Pimentel y María Quiñones (1439) y *Los Ponces* en la época de Carlos V).

En lo que se refiere a *Los Porceles*, Lope se inspiró en una de las leyendas que circulaban sobre el origen del apellido Porcel, pero inventó por completo la trama. Recordemos cómo el propio Lope años después se disculparía en la *Parte XIX* (1624) ante doña Paula Porcel, lamentándose por el disgusto que la obra había ocasionado a su familia y confesando su contenido fabuloso⁶⁸. 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. Y lo cierto es que también en *Los Porceles* Lope siguió un método similar al de muchas otras obras genealógicas creando una comedia de acción doble: una inspirada remotamente en la leyenda del parto múltiple de una de las damas de la familia Porcel, y otra de carácter novelesco, centrada en las aventuras de la pareja formada por Ángela y Luis. A la familia Porcel, debió de

⁶⁷ *Los Porceles*, en *Obras...* B.A.E., t. XXIV, pp. 405-71; *Los Ponces de Barcelona* y *La piedad ejecutada* en *Obras...*, R.A.E., Nueva Edición, t. VIII, pp. 569-601 y pp. 460-95, respectivamente.

⁶⁸ Sobre esta cuestión véase la primera parte de este trabajo, citada en la n. 1.

molestar que Lope utilizara para su dramatización esta leyenda, y no alguna otra de carácter más heroico, aunque igualmente fabuloso, con la que se relacionaba también el origen del apellido.

Pero probablemente también debieron sentirse agraviados por la perspectiva cómica con que Lope trató el asunto. Genealogía y género cómico casaban mal. De hecho son poquísimas las veces en que Lope se acerca al material genealógico para construir comedias. En sentido estricto de todas las obras que tratamos tan sólo *Los Ponces*, *Los Porceles* y —aunque con algún ingrediente trágico— *La piedad ejecutada*, podrían considerarse comedias. Y desde mi punto de vista son comedias, no tanto porque el grado de aproximación a la historia sea prácticamente cero, sino porque el tipo de conflicto —el amoroso—, el enfoque desde el que se plantea —privado—, o los roles de los personajes fundamentales —galanes y damas—, son los de una comedia.

En las tres obras que trato ahora se plantea un conflicto típico de comedia novelesca: una relación amorosa, matrimonial o prematrimonial, se ve desestabilizada por una circunstancia (un crimen en *Los Porceles* y en *La piedad*; la oposición paterna en *Los Ponces*) que obliga a la separación de los amantes que correrán diferente suerte y aventuras hasta el momento del casual reencuentro.

En *Los Porceles* los protagonistas, Ángela y Luis, tienen que ocultar su relación porque el padre de la muchacha se opone al matrimonio por motivos económicos. Luis se ve obligado a huir de Toledo tras haber dado aparentemente muerte a un rico pretendiente de Ángela, y Ángela, que está embarazada de Luis, tiene que ocultarse en los campos de Toledo donde, acogida entre villanos, da a luz a dos niños, con los que huye en hábito de peregrina a Murcia en busca de Luis. Allí, en una ermita, conoce a don Lope y su esposa doña Lucrecia quien, instalada en la creencia de que los partos múltiples son fruto de relaciones múltiples, manifestará su desprecio por Ángela, acusándola de adulterio, y autorizando a su propio marido a que la asesine por adúltera en caso de que tenga también un parto múltiple. Su actitud justificará la maldición de Ángela: "Que de un parto tantos paras/ que tu lengua te condene"⁶⁹. Y efectivamente la maldición se cumple, pues Lucrecia acaba dando a luz siete niños, y decide deshacerse de seis para que la gente no diga "que Lucrecia de Meneses/ de un hombre sólo y de un parto,/ parió, como puerca siete"⁷⁰. El marido, que descubre a los seis recién nacidos cuando la criada de Lucrecia se dispone a hacerlos desaparecer, decide ocultarlos en diversas alquerías, y entrega dos de ellos

⁶⁹ Op. cit., p. 428.

⁷⁰ Op. cit., p. 440.

Ángela, ya reunida y casada con Luis en Murcia. Las desventuras sufridas por los amantes tendrán su recompensa años después cuando se descubra que el antiguo pretendiente de Ángela no había muerto a manos de Luis, que la familia les ha perdonado, y el marido de Lucrecia decida descubrir a su esposa que sus seis hijos viven, otorgándoles el apellido Porcel, derivación de *porcellus*, "pues Lucrecia parió, / como el animal que ceba / su cuerpo en el sucio lodo" ⁷¹. Lucrecia arrepentida, y en agradecimiento a Ángela por haber criado en secreto a dos de sus hijos, ofrece casar a tres de ellos con tres hijas de Ángela y Luis.

La mayor libertad que Lope se otorga en esta obra, con todos los disgustos que le acarrió, da pie a situaciones sorprendentes y originales. Porque en realidad los verdaderos protagonistas de esta comedia de aventuras son Ángela y Luis. Y sobre todo, y de manera fundamental, Ángela, que se convierte en el vínculo entre las dos historias. Realmente se entiende el enfado de la familia Porcel, porque frente a Lucrecia, ilustre engendradora de los Porceles, capaz de deshacerse de seis de sus hijos por una superstición, se alza el personaje de Ángela, que se hace responsable de su maternidad, a pesar de la oposición del padre al matrimonio, a pesar de que no está casada y de que su amante tiene que huir acusado de homicidio. En ningún momento se plantea como fundamental el tema de la deshonor de Ángela. El matrimonio de Ángela y Luis, con quien se reencuentra posteriormente en Murcia, es puramente anecdótico en medio del trasiego de sus aventuras. La obra contiene algún detalle curioso sobre las costumbres de las embarazadas y una escena de gran sutileza psicológica: la frustración de Lucrecia, que no tiene hijos, es la causa no verbalizada que se esconde al fondo de su enfrentamiento con Ángela y de la acusación de adulterio que contra ella pronuncia. Hay grupos de escenas que componen cuadros de ambiente pastoril y campestre: la de la acogida de Ángela entre los pastores de los montes de Toledo o la de la fiesta en la ermita de Murcia. Entre ellas hay alguna deliciosa, como la picante escena entre Fileno y Tirrena sobre la miel de las abejas y el amor de las mujeres. Los ecos de la comicidad pastoril se manifiestan a través del bobo Ginés e incluso a través del lacayo Carrillo, que expone en tópica clave cómica, su ascendencia genealógica. Es la mueca que hace el criado, al otro lado del espejo, al largo parlamento de Lucrecia, explicando su ascendencia y la de su marido en el Acto II. En verdad la comedia más parece una venganza de Lope contra los Porceles que un deseo de halagarlos.

En cuanto a *Los Ponces de Barcelona*, si tuvo una base histórica no he podido descubrirla. Pero no sería de extrañar que hubiese un germen de verdad y que Lope escuchase en los círculos

⁷¹ Op. cit., m p. 469.

de pintores que frecuentaba esta anécdota sobre la oposición de un padre a reconocer el matrimonio de su hijo en razón de la pobreza de la muchacha y de la profesión del padre de ésta, la de pintor⁷². Esta es la causa que obliga a Pedro y Lucrecia a ocultarse en una quinta a las afueras de Barcelona, a la espera de que Lucrecia, que esta preñada, dé a luz. La aparición del padre, escopeta en mano, en la quinta, provoca la separación de los amantes y el inicio de las aventuras. Pedro huye hacia el mar, donde desaparece, cautivo de Barbarroja. Tras veintidós años, en los que Lucrecia se ha mantenido fiel a la memoria del marido, viéndose obligada, como Ángela en *Los Porceles*, a sobrevivir como criada, su hijo se ha enamorado de la hija de su señor, que le corresponde. Lucrecia, conocedora de las dificultades que entraña un matrimonio desigual, se opone a la relación. Cuando Pedro se lamenta ante su madre de su humilde origen, ella decide, sin embargo, descubrirle la procedencia hidalga del padre y el modo en que la falsa acusación de adulterio, hecha por su suegro contra ella antes de morir, ha apartado a Pedro "del justo derecho" de "legítimo heredero": "aunque esta falsa probanza —apostilla Lucrecia— en el tribunal de Dios divina sentencia aguarda⁷³. La joven, sin embargo, enterada del verdadero origen hidalgo del muchacho, se manifiesta dispuesta a aceptarlo a pesar de su pobreza, rechazando a otro de sus pretendientes, más rico y más noble. Liberado el padre de su cautiverio se reencontrará con Lucrecia, y asistirá al concierto matrimonial de los jóvenes. Es la ceremonia de la celebración del triunfo del amor por encima de las conveniencias económicas y sociales.

Los Ponces es una comedia muy bien escrita, repleta de alusiones cultas, de carácter mitológico o platonizante, bellos sonetos, algún juego de ambiente cortesano, y cuadros típicamente pastoriles con motivos tópicos de este registro literario (la pérdida de una cinta por parte de la pastora Silvia o de unos corales por parte de Dorista, la cacería de un jabalí que resulta ser el rústico Martón, etc, etc). Hay personajes cómicos rústicos (como Martón) y de raigambre urbana, como el escudero viudo Marín, y criados cómicos como Severo. Frente al avaro, mezquino e incluso grotesco padre, Pedro y Lucrecia adquieren en algunos momentos una gran fuerza: como cuando defienden con vehemencia el arte de la pintura y el oficio de pintor o se pronuncian en contra de las dotes que ponen precio social a la mujer⁷⁴. Lucrecia representa, como Ángela en *Los Porceles*, el tipo de mujer de carácter fuerte, capaz de adaptarse a los

⁷²Sobre el entusiasmo de Lope por la pintura y la profesión de pintor vid. A. Castro y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, op. cit., esp. pp. 387-90.

⁷³Op. cit., 586. Quizá esta fuese la circunstancia real en la que pudo inspirarse Lope, que parece aludir a algún pleito concreto. La obra de Lope insiste machaconamente en la castidad de Lucrecia para resaltar la injusticia de la acusación.

⁷⁴Op. cit., pp. 572-74.

cambios de fortuna. Con altivez se enfrenta a su suegro y a un destino que la obliga a sobrevivir "sujeta a servir". Sabe defenderse a sí misma, sin acobardarse ante las amenazas de su suegro, que la define como una ramera deslenguada y entiende sus argumentos como "una vil bachillería", indigna del silencio que debe ser la norma de comportamiento en la mujer. A través de las palabras de Pedro y de Lucrecia se traduce la propia reivindicación de Lope sobre la dignidad de la condición de artista, e inevitablemente viene a la memoria la imagen de Velázquez, ostentando orgulloso en *Las meninas* su cruz de Santiago, galardón de nobleza que tanto persiguió en sus últimos años.

Mención aparte merece *La piedad ejetuda*. Lope al dedicarla aseguraba haber encontrado el asunto de esta obra dramática en la genealogía de los condes de Benavente y que fue "historia sucedida a tan grandes caballeros", aprovechando una vez más para hacer defensa de la mezcla de argumento verídico y ficticio: "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"⁷⁵. La anécdota, tal y como la recoge Lope, no se encuentra en los manuales genealógicos más divulgados de la época. Pero es lo más posible que Lope consultase una historia particular o reelaborase un suceso al que sin detalle alude Lopez de Haro⁷⁶. La acción de esta obra se sitúa justo después de los festejos por la boda entre María de Quiñones y el conde de Benavente. Don Fernando de Quiñones, hermano de la condesa, y don Juan Pimentel, hermano del conde de Benavente, aman a la misma dama, camarera de la condesa, amores a los que se opone el conde por ser la muchacha de rango inferior. La competencia por el amor de la dama les lleva a un enfrentamiento en el que muere don Juan, no sin antes reconocer que ha sido un duelo justo. Furioso el conde por la muerte de su hermano persigue al asesino que logra huir con la ayuda de la condesa, y la dama se ve obligada a regresar a la aldea con su padre, un hidalgo rural de poca fortuna y mucho orgullo. Tras seis años se producirá el reencuentro en la aldea, en donde reaparece casualmente don Fernando, como soldado pobre. Reconocido por todos, el conde dispensará su perdón al asesino y a la familia de la dama accediendo a su boda.

Como en las otras obras existe una causa (aquí el asesinato consumado, en *Los Porceles* el asesinato aparente y en *Los Ponces* la oposición paterna) que obliga a la separación de los amantes. En la tres el varón se ve obligado a huir y la mujer a refugiarse en un entorno pastoril o

⁷⁵ Case, op. cit., p. 201

⁷⁶ Véase la introducción de Cotarelo a esta obra, R.A.E., Nueva Edición, t. VIII, op. cit., pp. XXXIII-V.

rural en donde más tarde reaparece casualmente el varón y en donde se pone solución al conflicto. Aunque el planteamiento y desarrollo del conflicto es similar en las tres, en *La piedad ejecutada* recibe en algunos momentos un tratamiento cercano al del drama serio, alcanzando en ocasiones cierta tensión trágica, como cuando se produce la muerte de don Fernando o cuando la condesa hace alarde de su dolor ante la torre en que se halla encerrado su hermano, convirtiéndose en auxiliar de su fuga.

A pesar de que el tratamiento en clave de "género cómico" no sea lo más característico dentro del grupo de obras de Lope inspiradas en materiales extraídos de crónicas nobiliarias, estas tres obras que acabamos de ver, así como las diferentes reflexiones sobre la relación entre historia y poesía que Lope fue dosificando en sus dedicatorias, dan muestra de los diferentes grados de manipulación a los que Lope podía someter sus fuentes de inspiración, desde el seguimiento a la reinención. Incluso en una especie teatral tan previsible, en principio, como puede ser la que dramatiza los hechos y anécdotas particulares de la nobleza, Lope continúa deparando sorpresas al lector. Si es cierto que la dominante del grupo la constituyen los dramas de grandes hechos, que se convierten, a conciencia, en caja de resonancia del valor social de una estirpe nobiliaria y, en algunos casos, sirven subterráneamente, a los intereses y reivindicaciones de alguna familia, también es cierto que algunos de esos mismos dramas nos sorprenden con guiños irónicos, con escenas eróticas ambiguas, con escenas de carácter soldadesco que nos ofrecen otra visión de la vida militar, e incluso ocasionalmente con tratamientos chocantes de personajes, como Urbina o Céspedes. Los dramas de la privanza hacen compatible a nuestros ojos una visión idealizada de cierta nobleza, y una visión de la corte como encrucijada de intrigas palaciegas. El panegírico de la estirpe nobiliaria puede conducir, en alguno de los dramas de la identidad oculta, de manera paradójica, al descubrimiento de la dignidad villana, y desde un género ya constituido se pueden atisbar las posibilidades de un género por nacer: el de los dramas de la honra villana. De una costa a otra el océano del fénix puede navegarse en muchas direcciones, y tal vez sea esta su condición más preciada, la que lo hace irreductible a simplificaciones tantas veces dogmáticamente intentadas, la que lo convierte en una masa movediza y plural que arrastra comedias, tragedias y tragicomedias, universos mitológicos o universos picarescos, grandes señores y orgullosos villanos, acatamientos múltiples, mas también múltiples —y tozudas— rebeliones.