La fuerza de las historias representadas: Lope de Vega y las alegorías del poder

Antonio Carreño
Brown University

La historia medieval de España le llegaba al espectador del siglo XVII envuelta en nebulosas tiradas narrativas de variada índole: apotegmas en forma de cuentecillos, motes o chascarrillos (*Floresta española* de Melchor de Santa Cruz), anécdotas entretenidas (Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*), romances y canciones y, en forma menos difundida, aunque no menos difusa, en crónicas, a medio camino éstas entre la novela, la fábula y el mito. Destaca la *Crónica del rey don Rodrigo. Postrimero rey de los Godos*, conocida también como la *Crónica Sarracina* de Pedro de Corral. La comedia basada en episodios medievales es, en manos de Lope de Vega, un verdadero manual de historia; en palabras de Menéndez Pelayo, una "cátedra de historia nacional abierta al más humilde e ignorante".[1] ¿Qué le dice el rey godo Bamba del siglo VII a los espectadores del XVII, personaje de *La comedia de Bamba* (o *La vida y muerte del rey Bamba*)? Si bien el mito gótico (o gotismo de Lope), ya revelado en otros escritos (en el *Isidro*, por ejemplo y en la serie de las tres comedias sobre dicho santo), está también detrás la ejemplaridad del rey Bamba, justo, magnánimo, providencial, trasladando el concepto de monarca del pasado medieval al presente barroco: a las tablas del corral. La historia se contextualiza con el mito y la figura del soberano se proyecta desde un pasado por el que, a través de esa distancia, nostálgica,

[1] Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Victoriano Suárez, Madrid, 1922, p. 12.

difusa, mítica, se evoca llena de gloria el poder de la monarquía actual. Lo señala el personaje Camilo en la comedia de *El saber puede dañar* de Lope al responder a la pregunta del personaje Príncipe: "¿—Quién es el rey?". Camilo responde: "—Un hombre semedio / que tiene de Dios sólo dependencia / a quien todos le prestan obediencia / y es única justicia que el bien premia / y que castiga el mal" (*Ac.* XIII, 525a-b).[2] No menos ejemplar es la presencia del rey en *La mayor virtud de un rey* (*Ac. N.* XII)[3] en donde se realza sobre las tablas las dos virtudes cardinales del monarca: la justicia y la religiosidad. Lo había expresado Lope admirablemente en la novela pastoril de la *Arcadia*: "Aquel que en la una mano tiene una aguijada florida, y en la otra un cetro de oro es el godo Bamba, a quien España debe los principios de su policía y aumento de su cristiana Iglesia".[4]

---

[2] Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, 15 vols., ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Real Academia, Madrid, 1897. En adelante las obras de esta edición se indicaran con la abreviatura *Ac* entre paréntesis y el número de volumen.

[3] Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1916-1930. En adelante las obras de esta edición se indicaran con la abreviatura *Ac N* entre paréntesis y el número de volumen.

[4] Lope de Vega, *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1975, p. 228. Basado en esta referencia al rey Bamba en la *Arcadia* de Lope, Morby conjetura que el Fénix redactó la comedia del rey godo "en fecha no muy distante de la que tiene la novela", es decir, en 1598 (Véase la *Arcadia*, ed. citada, p. 228, nota 28). Julián de Toledo escribe la *Historia excelentissimi regis Wambae* durante los años del rey visigodo. De ésta derivan todas las crónicas posteriores al igual que las crónicas de los historiadores árabes de los siglos IX y X. Recogen la historia de este reinado tanto la *Crónica najerense* como el *Chronicon Mundi* (1236) de Lucas de Tuy, y la *Historia de rebus Hispaniae o Historia gothica* de Rodrigo Jiménez de Rada (1240): La crónica de Lucas de Tuy (el Tudense) es central en la inserción y acogida de elementos procedentes de otras crónicas. A ésta le sigue la *Primera Crónica General* o *Estoria d'Espanna* que aglutina a su vez una gran variedad de elementos históricos previos. Su refundición más tardía, a manos de Florián de Ocampo, basado en una supuesta abreviación de la *Primera Crónica General*, coincide en cuanto a la historia antigua y visigoda se refiere. Pero es la obra de Diego Rodríguez de Almela, *Valerio de las Historias eclesiásticas y de España*, quien introduce nuevos elementos sobre la figura de Bamba: origen campesino, elección divina, etcétera. La nueva refundición de Ambrosio de Morales, *Corónica General de España* (Alcalá de Henares, 1577) busca la autenticidad histórica del relato de Bamba en la línea de Julián de Toledo. El Romancero es mínimo en torno a la figura de Bamba. Tan sólo tres romances hacen referencia al rey visigodo: "En el tiempo de los godos", que recoge Juan de Timoneda en su *Rosa gentil* (1573), "Por la puerta del Cambrón" (presente en un códice del siglo XVII) y "Esos nobles fuertes godos", de Lorenzo de Sepúlveda (Agustín Durán, *Romancero general*, Rivadeneyra, Madrid, 1849-1851; reed. Atlas, Madrid, 1945. X, núms. 578, 579, 580). Respecto al mito gótico véase José Antonio Maravall, "La tradición de la herencia goda como mito político", en *El concepto de España en la Edad Media*, Instituto de Estudios

Aceptar la corona o morir es la opción que tiene Bamba ante el ultimátum que le presenta uno de los militares de su reino, pese a que aduce su avanzada edad. Pero ésta se contrarresta con su estirpe gótica, con su nobleza y virtud. Tal cuenta Julián de Toledo. Pero la historia en el *Valerio* se ajusta al marco mítico en que la sitúa Lope.[5] La elección se hace por mediación divina, y es comunicada por un ángel. Recae en un humilde campesino que, en el momento de la elección, se halla arando sus tierras con dos bueyes de contrastado color: blanco uno, rojo el otro. De este modo, Lope asocia el espacio rústico con el oficio que ejerce quien lo habita. Entreteje, diríamos, el pasado del pastor con el presente del rey y la vida rústica, feliz, del primero frente a la ambiciosa de los cortesanos en discordia entre ellos mismos ante la ascendencia al trono. La vara que en la mano de Bamba florece como signo del que fue elegido por Dios se transfiere del relato bíblico que aporta *Números* (17, 5): "Florecerá la vara de aquél a quien elija yo" ("*Quem ex his elegero, germinabit virga eius*").

La elección del Bamba histórico reunía, pues, todas las virtudes necesarias para su legitimidad: elección divina, unción sacerdotal, amor a su pueblo, condición noble. Pero Lope da un giro legendario a su figura: Bamba es rey por la gracia de Dios y gobierna en su representación.[6] Realza la figura del rebelde Paulo. Ya la crónica de Julián de Toledo (*Historia excelentissimi regis Wamba)*, la de Alfonso X el Sabio (*Primera Crónica General*) y el Romancero, describen los castigos humillantes que sufre Paulo, en Toledo.[7] Lope lo presenta como un noble

---

Políticos, Madrid, 1954, pp. 299-337, Thomas Case, "Some Observations on the Reference to the Goths in the Dramas of Lope de Vega", *Revista de Estudios Hispáncos,* III (1969), pp. 67-89 y Alan S. Deyermond, "The Death and Rebirth of Visigothic Spain in the *Estoria de España*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX-3 (1985), pp. 345-367.

[5] El llamado *Valerio* fue un texto extensamente difundido entre 1487 y 1587. Santibáñez, Diego Rodríguez de Almela, su autor, fue capellán de la reina Isabel la Católica y uno de los historiadores que resaltan la figura del rey godo Bamba. Sobre la variedad de relatos sobre tal rey, "algunas sin ningún tino ni concierto", avisa Ambrosio de Morales en su *Crónica general* (libr. XII, cap. XII.), al igual que Juan de Mariana. En su drama, Lope conjuga el relato hagiográfico, con el legendario, histórico y mítico.

[6] Véase al respecto el documentado ensayo de David Roas "Lope y la manipulación de la historia. Realidad, leyenda e invención en la *Comedia de Bamba*", *Anuario Lope de Vega*, I (1996), pp. 189-208.

[7] Establece claramente el programa Lorenzo de Sepúlveda en sus *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (Amberes, Juan Steelsio, 1551). Los hechos expuestos han de servir de espejo en donde se vea lo que fuimos reflejado en lo que somos y sirvan para "imitarlos en los avisos y dulces ejemplos y excelentes dichos que de su lectura resultan [...]". El mismo programa lo establece Juan Timoneda en sus *Rosas de romances* (1573) donde alterna la rosa de "amores" con la

griego dirigiendo una fallida invasión árabe. El castigo por su traición es ejemplar: es ejecutado, vaciando previamente sus ojos. Se asegura de este modo el lugar que tiene el traidor en una sociedad presidida por el rey. La leyenda o el mito se amplifica con la aventura de Ervigio y con el mago árabe Mujarabo, presente al final de la tercera jornada de *El último godo* (vv. 2334-2497 y 2538-2581). El mago le revela a Ervigio el futuro del pueblo godo en manos de los árabes.[8] Impresionado ante tal vaticinio, le pide que en un lienzo pinte todo lo que le ha contado, y que esconda el cuadro en una cueva. Este es el lienzo que Rodrigo, el último rey godo, encontrará en el palacio encantado de Toledo dando origen a la invasión árabe. Tal palacio se transmuta en cueva en la comedia del mismo ciclo, *El último godo* (*Octava parte*, Madrid, 1617), ya dentro de la tradición mítica del rey Rodrigo. Y es ésta la casa encantada que describe Pedro de Corral en la

---

rosa de las "historias de España". La crónica llega al corral de comedias convertida en palabra lírica, oída, cantada, memorizada, aprendida. Para esta asimilación véase sobre todo Jerome Aaron Moore, *The romancero in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1940. Respecto a la figura historiográfica de Paulo, véase Aníbal Biglieri, "Hacia una poética del discurso histórico: la rebelión de Paulo en la *Estoria de Espanna*", *Iberoromania*, 29 (1989), pp. 1-14, Durán, *op. cit.*, I, 398; véase también Robert B. Brown *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, Academia, México, 1958.

[8] La figura del mago que revela el futuro del pueblo godo, al igual que el que en una cueva lee en un tapiz el futuro del reino, ya en manos de los árabes (*La hermosura de Angélica, La Jerusalén conquistada*), es motivo recurrente. Las imágenes grabadas en las paredes de la casa de Hércules constituyen una crónica monumental de los hechos de armas de los antecesores de don Rodrigo. Al poner un candado a la puerta, el rey respeta simbólicamente las limitaciones de su poder. Reconoce que le queda vedada la entrada a un recinto sagrado en el que no impera su autoridad sino la de Dios. De este modo el que rompe los candados comete un acto de tiranía: viola un tabú de antiquísima procedencia; transgrede el diseño divino de la historia. Sobre la *Crónica sarracina*, I, XXX, véase Pedro de Corral, *Crónica del rey don Rodrigo. Postrimero rey de los Godos (Crónica sarracina)*, ed. de James Donald Fogelquist, Castalia, Madrid, 2001, p. 43. Es claro que en *El último godo* las figuras de Pelayo se contraponen ante la de don Rodrigo: la primera como modelo del buen gobernante; la segunda del gobernante pernicioso. El drama no es tan solo un espejo de príncipes, o para privados, como indica Belén Atienza, ("La [re]conquista de un valido: Lope de Vega, El Duque de Lerma, y los godos", *Anuario Lope de Vega*, VI [2000], p. 43), sino también una alegoría del ejercicio del poder. El eje central de acción se mueve de la destrucción de un estado a su restauración; del abuso del poder por parte de don Rodrigo (profanación de la cueva de Toledo, violación de Florinda, la Cava, tiranía y sordera ante los avisos de sus consejeros) a la restauración por parte de Pelayo: joven, valiente, devoto, protegido por la Providencia, arropado por sus hombres. La figura de Pelayo fácilmente se puede extender a la de Felipe III cuya nobleza asume el drama que hereda. A la sombra está el duque de Lerma como opuesta y contraria.

Crónica del rey don Rodrigo (I, XXX): un palacio "hecho en cuadra", que es a su vez un mausoleo funerario y a la vez la casa de Hércules. Detrás de las puertas, se halla una arqueta adornada de plata y piedras preciosas. Don Rodrigo quiebra el candado que la asegura encontrando en su interior una tela blanca plegada entre dos tablas de bronce. En la tela están representados "alarabes en figuras con sus tocas, e en sus manos pendones, e con sus espadas a los cuellos, e sus ballestas tras sí en los arzones de las sillas" (I, XXX).[9]

Las resonancias bíblicas son obvias. Se asocia la figura de Adán con la de Hércules y el origen paradisíaco, idílico del Edén, con la España visigótica. La arqueta de la casa de Toledo establece cierta analogía con el arca del Tabernáculo en la que se guarda la alianza entre Dios y el pueblo elegido. La arqueta se guardaba en el Tabernáculo, detrás de un velo, en un recinto conocido como el *Sancta sanctorum* al que sólo tenía acceso el mayor de los sacerdotes (*Éxodos*, 26, 31-37). Los personajes en torno al relato que narra la destrucción y la caída del reino visigodo quedan integrados, simbólicamente, en el motivo de la violación del espacio sagrado. Tal violación (espacio geográfico, mítico, anatómico: el cuerpo de la Cava) intensifica el núcleo moral de la crónica. Figuras o tipos, tal como los estudia Erich Auerbach, basados en viejos relatos o en textos bíblicos, urden la trama moral del relato y conectan el origen fundacional del pasado con el actual vivido por el espectador del siglo XVII.[10]

La cueva que da en palacio encantado, o la tela (tapiz) que, pintada, descifra un hecho que va a ocurrir (prolepsis, alegoría), subvierten una representación en otra; una pintura que al ser descifrada como texto transciende el mito en

---

[9] La *Crónica del rey don Rodrigo* de Pedro de Corral, conocida también como la *Crónica sarracina*, en donde lo imaginativo prepondera sobre lo verdadero e histórico, en las últimas décadas del siglo XVI dos ediciones, una seguida de la otra (Alcalá de Henares, Juan Gutiérrez, Ursino, 1586 y 1587). La anterior conocida la publica en Toledo Juan Ferrer, en 1549. Fernán Pérez de Guzmán en *Generaciones y semblanzas* califica dicha crónica de "trufa o mentira paladina". Miguel de Luna, *Historia verdadera del rey don Rodrigo*, reconoce a la Cava con el nombre de Florinda. En cuanto a la Cava, varían los testimonios sobre si era hija o mujer de don Julián. Tal descripción la recoge la *Primera Crónica General*. El capítulo 554 se encabeza de la siguiente manera: "De la fuerça que fue fecha a la fija o a la muger del cuende Julian, et de como se coniuro por ende con los moros".

[10] Erich Auerbach (*Scenes from the Drama of European Literature*, introd. de Paolo Valesio, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, pp. 55-69) mostró, con singular destreza de variantes etimológicas y textuales, la riqueza semántica del signo 'figura', que deriva en metáfora de una forma de ser y en alegoría de un relato, que presagia otro posterior. La figura abarca el campo semántico en común correspondencia con la 'imagen', el 'retrato', el 'modelo', la 'copia' y hasta el 'simulacro'.

representación.[11] El palacio encantado de Toledo, cerrado por tantos candados como reyes visigóticos ejercieron el poder (cada rey al subir al trono añade uno), movió la curiosidad del rey Rodrigo quien, en otra versión cronística, al abrirlo se encuentra con un palacio vacío (la leyenda tiene un origen árabe), exceptuando un arca que contenía un lienzo con figuras árabes. En un letrero se advertía que quien abriese el palacio provocaría la invasión musulmana. En otras versiones, el lienzo se transforma en estatuas, en pergaminos, pero la leyenda lo conecta directamente con la violación de la hija de don Julián —la Cava— a manos de don Rodrigo, con la traición de don Julián que se venga de tal ultraje y con la invasión de un espacio cerrado: el reino visigótico. Estamos de nuevo a un paso de la mítica cueva de Hércules. El espacio literario y cronístico asocia el antropológico, y lo leído y visto como representación (teatro) es también cifrado como pintura críptica (*écfrasis*) y alegórica.

El reinado de Bamba termina bruscamente el 14 de octubre del año 680. El conde Ervigio, un noble godo de la corte de Toledo, inicia la conjura que termina con el derrocamiento del rey. Un brebaje lo sume en la inconsciencia, incapacitándolo para reinar. Acaba sus días en el monasterio de Pampliega. Lope altera el final: Bamba muere en gracia de Dios, perdonando previamente a su sucesor, el conde Ervigio. La manipulación del final de la comedia es obvia: la muerte consagra al monarca, proyectando su figura más allá del espacio en que la crónica lo sitúa. Se impone como dechado de virtud, de piedad y, sobre todo, como fiel transmisor de los ideales que encarnan los nuevos monarcas de la casa de Austria, herederos de la noble monarquía gótica. El entramado de los relatos históricos se cruza y altera en versiones legendarias dando cabida al mito, a la representación simbólica, a la celebración de la figura histórica no por lo que fue (*historia*) sino por lo que pudo ser (*poesis*). La mímesis de tal representación da lugar a encadenadas metáforas, hilando cíclicamente una obra con otra: *El último rey Godo*, *Comedia de Bamba*, *El primer rey de Castilla* o *El padrino*

[11] Ya Menéndez Pelayo en *Crónicas y leyendas dramáticas de España* (*Ac.*, XVI, 19-56) recoge las variadas elaboraciones del mito de don Rodrigo. Y Menéndez Pidal (*Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, 2 vols., La Lectura, Madrid, 1925-1927) presenta una extensa compilación de textos en torno a la historia legendaria de don Rodrigo. Véase también Jean-Marc Depluvez, "Hercule à Tolède. Du palais enchanté aux réjouissances urbaines", en J. P. Étienvre (ed.), *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez* (1986), Casa de Velázquez, Madrid, 1989, pp. 155-172, y A. H. Krappe, "La légende de la maison fermeé de Tolède", *Bulletin Hispanique*, XXVI (1924), pp. 305-311; reimp. en J. C. Chevalier y M. F. Delport (eds.), *Mélanges offerts à Maurice Molho*, Éditions Hispaniques, Paris, 1988, pp. 165-175.

desposado, El conde Fernán González a modo de trazado alegórico que instaura un origen y la fundación de una nacionalidad que los espectadores asumen en carne propia. Lope reescribe sobre las tablas, al igual que Cervantes lo haría con los libros de caballería, un nuevo concepto de historia. Lo declara abiertamente en el "Prólogo al conde de Saldaña", que incluye al inicio de la *Jerusalén conquistada*. Recoge de Plauto la frase lapidaria *Poeta, id est, Fictor*, y entresaca del acto cuarto de los *Assinaria* el epigrama: "Tú serás para fingir esta invención único" (*Nam tu Poeta est prorsus ad eam rem unicus*). Defiende la presencia de Alfonso VIII en las Cruzadas, o al menos la de los españoles, y compara a Ricardo Corazón de León con Eneas y hasta con Aquiles. Porque, escribe Lope en la *Jerusalén conquistada*:

> Ya si las historias modernas están tan llenas de opiniones, que en las que escribieron de sus tiempos algunos famosos hombres, con ser testigos de vista, se hallan tantas contrariedades en un mismo suceso, cuánto serán más diversas en las que escribieron de las antiguas, tantos años olvidadas de la común memoria de los hombres.[12]

El marco histórico funciona como marco de ficción. El discurso genealógico, mesiánico, histórico, providencialista, es central. Afirma una identidad y realza el origen y el fin triunfalista de la historia. Tal discurso es reincidente en relatos épicos previos de Lope: en el *Isidro*, *La Dragontea*, *La hermosura de Angélica* y, de nuevo, en la *Jerusalén conquistada*. La semblanza va pareja con el elogio genealógico, asociando al individuo con la región de donde procede. La relación de los nobles que desfilan ante el rey para embarcarse de vuelta de la expedición, en la

[12] *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, 3 vols., ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Miguel de Cervantes), Madrid, 1951, "Preliminares", pp. 25-26. Referencias semejantes ya las dejó Lope previamente plasmadas en *La Dragontea*. El dilema se establece, como bien señala William Nelson (*Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1973, pp. 53-54), entre el ajuste con la historicidad del hecho o su mezcla con la fábula en búsqueda de efectividad educativa y hasta emocional. Véase Nancy Struever, *The Language of History in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1970. La representación dramática de un hecho histórico se asemeja, dada su viveza, con el mismo hecho; lo escrito se relega, sin embargo, al proceso lineal de la escritura. La historia representada es dinámica, acercándose de este modo al hecho ocurrido. Viene a ser a modo de una pintura móvil: gesto, ademán, voz, mirada, semblante físico se convierte en trance visual de lo reconocido. Véase al respecto Edmund de Chasca "Algunas observaciones sobre la imitación poética de la historia", en Robert E. Brown (ed.), *Bibliografía de las Comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, Academia, México, 1958, pp. 1-36.

Jerusalén conquistada, no sólo incide en el tópico del panegírico, ya al final del prolijo poema (canto XIX), sino que establece también un espacio de familiaridad y de contacto entre el rey y sus vasallos. El retrato guerrero de cada uno asocia el blasón con el nombre. Y pese a que el narrador es consciente de la digresión, la justifica como un acto de autogratificación: "Más, ¿quién podrá dejar de divertirse / algún espacio del sujeto asunto / [...]?" (XIX, 55, 1-2). Tal diversión (o digresión) se extiende a la extensa lista de escritores amigos, localizados en distintas regiones de España, adelantando Lope el motivo central del *Laurel de Apolo* (1630). Tal nómina, aunque menos extensa, ya la había presentado en *El peregrino en su patria* y, más tarde, en la epístola dirigida a Francisco de Rioja.[13] La historia es el discurso de los vencedores, se ha dicho. Los sucesos tienen lugar pero lo que ocurre se complica con el qué sucede, cómo sucede y, sobre todo, por quién narra lo que sucedió. Lo que realmente ocurrió es con frecuencia la causa y el texto ausente. El acercamiento al hecho, a lo real, anterior a su textualización, tiene también como motivación y como subtexto el inconsciente político. El lector, el espectador, el que lleva a las tablas un texto con postulados históricos es lector y no menos intérprete de la historia. Sus alegorías nos llevarían a la política detrás de todo acto de lectura;[14] en nuestro caso, a Lope ante los héroes medievales.[15]

Un caso ejemplar es la leyenda de la Cava. Tiene se origen en relatos musulmanes de carácter histórico (Ben-Abdelhákem y Al-Razi) y en conocidos relatos hispánicos. Lucas de Tuy y Jiménez de Rada la incorporan en sus crónicas adquiriendo, como ya observamos, una forma novelesca en la *Crónica Sarracina* (1499) de Pedro de Corral, y en la *Historia verdadera del rey don Rodrigo compuesta por Abulcácim Tarif* de Miguel de Luna. Tales crónicas, a la par con el Romancero, funcionan a modo de subtextos en la composición de *El último godo*. Una vez

[13] Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1969, I, vv. 819-840.

[14] Véase Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981, p. 35.

[15] Las lecturas de Lope de los héroes medievales están obviamente en unísono con las expectativas del público del corral en el siglo XVII. A partir del pasado gótico se legitima la presencia actual de una dinastía o de un linaje. La genealogía imaginaria tiene por objeto realzar la condición mítica de una figura ilustre (Bernardo de Carpio). La alegoría de la historia converge en alegoría política, y el presente se transfigura en el pasado a través de mito estableciendo, en un plano universal, el hacerse de un pueblo y el fundar su identidad como nación. Véase Clifford Geertz, "Centers, Kings and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power", en Joseph Ben-David y Terry Nichols Clark (eds.), *Culture and its Creators: Essays in Honour of Edward Shils*, University of Chicago Press, 1977, Chicago, pp. 150-171.

más, Lope mitifica el relato supuestamente histórico y acomoda el desarrollo de la acción, ya en la tercera jornada, a la idiosincrasia de sus espectadores. El palacio encantado de Toledo da en cueva, con todo el complejo simbólico que conlleva tal signo. Se representa sobre las tablas el mito de la caída del reino visigótico, fábula que se puede extender, inconscientemente, a la potencial desintegración de la España del siglo XVII. Acarreó la caída del reino visigótico la traición de Ervigio, el envenenamiento de Bamba y la violación de Florinda, la hija de don Julián, a manos de don Rodrigo. Se realza la culpa en la Cava (la "mala hembra"), exonerando a don Rodrigo de toda responsabilidad (vv. 2432-2443). Lope refunde con ágil imaginación dos leyendas sobre la pérdida de España: la traición de Ervigio y la deshonra de la hija de don Julián: "e era fija del Conde e de su mujer doña Faldrina, que era hermana del Arzobispo Don Opas e fija del rey Vitiza", explica el Canciller Ayala en la *Crónica de Don Pedro* (cap. XVII). Deshonra, violación e incesto provocan la pérdida mítica del reino.

La verosimilitud histórica está supeditada, en Lope, a verdades humanas duraderas. Resta interés a todo anacronismo, explica Stephen Gilman.[16] De ahí que sea obvia, y que caiga de su peso, la declaración de Karl Vossler al hablar de la visión dramática del mundo de Lope: "Por su pluma, los personajes de las épocas más remotas y de los más lejanos países piensan, hablan y se conducen como si fuesen españoles del barroco [...], y lo mismo daba que se tratase de Teseo, de Ciro y Alejandro o de Fernando el Católico".[17] No podía ser de otra manera. La historia se hace local al estar representada en un espacio casero (costumbres, vestimentas, formas de hablar); en arraigados tópicos renacentistas (*Beatus ille*, *Carpe diem*, Neoplatonismo, Fortuna, Honor), en la anatomía pictórica (realce de rostro, manos y pies) y en los múltiples vaivenes de un amor rechazado y finalmente obtenido. La recitación oral sobre el pasado vivificaba el presente, si bien colocaba vidas pasadas en otras circunstancias y en situaciones diferentes. El corral se transformaba así en un edificio, físico, intelectual y simbólico, marcado por una dialéctica de ver y de ser visto. Lo oído es lo ya dicho, en palabras de Ortega y Gasset (*Idea del teatro*), y lo que los espectadores

[16] "Lope, dramaturgo de la historia" en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid, 1981, p. 21. En otro lugar explica Gilman: "la representación teatral es la verdad; *hace* la verdad. La fuente no es más que una 'pintura' muerta: un punto de partida para la vida liberada, libre, y, por tanto, siempre nueva. Así, Lope siente que tiene perfecto derecho de manipular o inventar el pasado según su intuición del momento y las necesidades artísticas de cada comedia" (p. 22).

[17] Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1933, p. 257.

oyen en el corral lo oyen como dicho por lo que ven. Lo explica Lope en *La campana de Aragón* (*Ac.* VIII; *BAE.*, III: 55-56):

> La fuerza de las historias representadas [es decir, en los dramas históricos] es tanto mayor que leída [es decir, en las crónicas], cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato, porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas, y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes [...]. Nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio.

La conciencia muerta del pasado vuelve a nacer y a hablar en la imaginación creadora del presente, en el pliego suelto y, por fin, en el corral.[18] El pasado se transforma en pura presencia. Se inventa estableciendo una cadena de mitos de exaltación personal; alegorías de vivencias enraizadas en un nuevo ambiente vivido a través de la vista y del oído; personajes que realzan, líricamente, el pasado como presente. Porque el medio de expresión ya "no es la palabra impresa, sino la dicha y dirigida, viva y vibrante, ordenada y rimada, en el aire común de los españoles que todavía respiraban".[19] Cada drama histórico de Lope bien puede ser un ciclo de romances amplificado en donde el oír del espectador se acompasa dramáticamente con el imaginar. Las comedias que representaban casos de la historia o personajes legendarios se ubican en un tiempo heurístico o en el tiempo de la no actual. Pero el pasado se problematiza a través del presente que se representa. Al mismo hecho ya se había referido Northrop Frye al examinar las comedias históricas de Shakespeare. La historia representada a través de un personaje es una alargada metáfora de la conducta ejemplar, fuera del tiempo que la ubica. Su historicidad lo es en tanto cada figura representa una característica del individuo y muestra rasgos o elementos que delatan una crisis social o el origen de una fundación, o la constitución de una identidad.[20]

---

[18] Gilman, *op. cit.*, p. 22.

[19] *Ibid.*, p. 23.

[20] Sobre la problemática teórica de la identidad, de la fundación de un origen y del concepto de nación, véase Homi Bhabha quien observa como "nations, like narratives lose their origins in the myths of time and only fully realize the horizons in the mind's eye", "Introduction: Narrating the Nation" en H. K. Bhabha, (ed.), *Nation and Narrations*, Routhledge, New York, 1990, p. 1.

Otro ciclo de comedias de Lope sigue el avance de la Reconquista: *Las famosas asturianas*, *Los prados de León*, *Las almenas de Toro* hasta la llegada a la frontera con *El remedio en la desdicha* (la historia de Abindarráez y Narváez) y la toma de Granada con el *Cerco de Santa Fe*. Siguiendo este esquema, los ciclos históricos que Lope presenta se pueden dividir a modo de un gran drama y, a grandes rasgos, en tres extensas jornadas. Cada una correspondería a un período histórico. El primero incluiría los motivos fundacionales de una nación; figuras que, en su andadura heroica y legendaria, representaban los valores más insignes y apreciables por los espectadores del siglo XVII: honor, lealtad, fe, valentía, amor familiar (*El último godo*, *El primer rey de España*, *El conde Fernán González*, *Las almenas de Toro*, *El cerco de Zamora*). La segunda jornada desarrollaría, de acuerdo con Rosaldo[21] el período turbulento de la dinastía de los Trastamara, con su nobleza arrogante, rijosa, engreída (desorden), prefiguración del caos, de la violencia y de la anarquía. La tercera, ya recobrado el orden, se iniciaría con la llegada de los Reyes Católicos y con la presencia de una monarquía que instaura la idiosincrasia de los viejos valores (desde los visigodos al Cid), y otorga nuevo sentido a la ya constituida nación como imperio. Se inculca a través de los nuevos héroes la conciencia de "quien somos" frente al lejano "que fuimos".[22]

Para el antropólogo Rosaldo Renato, *El testimonio vengado* de Lope (*Ac.* VII), comedia legendaria con arraigadas referencias entresacadas de las primeras *Crónicas*, vendría a representar ese primer gran periodo propiamente medieval. Realza a la vez, a modo de rito y ceremonia, el nacimiento de una identidad y de una idiosincrasia o forma de ser. Si el rey godo Bamba (*Comedia de Bamba*) y el rey don Rodrigo (*El último rey godo*) representan el derrocamiento físico y moral de un reino, en *El testimonio vengado* se proclama una legitimación y el exilio de la

[21] Renato I. Rosaldo, Jr., "Lope as a Poet of History: History and Ritual in *El testimonio vengado*", en Alva V. Ebersole (ed.), *Perspectivas de la comedia. Colección de ensayos sobre el teatro de Lope, G. de Castro, Calderón y otros*, Hispanófila, Valencia, 1978, p. 12.

[22] Tal esquema, expuesto previamente por Renato Rosaldo (*op. cit.*, pp. 9-32) y apropiado posteriormente por Stephen Gilman (*op. cit.* 1981, pp. 19-26, y en "*Las almenas de Toro*: Poetry and History", en Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes (eds.), *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, Tamesis, London, 1983, pp. 79-90), lo esboza previamente la nueva refundición de la *Crónica general de España* llevada a cabo por Florián de Ocampo (Zamora, Augustín de Juan y Juan Picardo, 1541). Al establecer el objetivo de su historia, Ocampo alude a la niñez de España, a su mocedad bajo la "obediencia y administración de otras gentes" y a su mancebía, "ya crecida y valiente para salir de la sujección de sus amos". Véase Herbert Lindberg, *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, University of Chicago, Chicago, 1975.

conspiración inmoral. La comedia se basa en la *Crónica de 1344*; en concreto en el episodio que narra cómo la reina le comunica al rey de Navarra que ha desheredado a su hijo adaptando a don Ramiro, bastardo, como hijo heredero legítimo: "é por eso vos tomo por hijo é vos heredo por todo siempre en el reyno de Aragón á vos é á todos los que de vos vineren, é otrosí de las mis arras, é eso mismo vos faría de Navarra si myo fuese", declara la reina. Continúa el cronista: "E entuence lo tomó é metió por una manga de la piel é sacólo por otra, segunt que era costumbre en aquel tiempo de tomar los fijos adoptivos".[23]

Se abre la comedia con la presencia de Sancho el Mayor (970-1035), rey de Castilla, Navarra y Aragón, en el momento de partir para la guerra. Deja a su hijo ilegítimo don Ramiro bajo la tutela del conde Fortún. Don García, el hijo legítimo, acusa a la reina madre de adulterio por no dejarle cabalgar el tan estimado caballo blanco del rey. Pero es don Ramiro quien, enfrentándose a don García, defiende a la reina y prueba su inocencia. Explica brevemente el argumento el narrador de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda, a punto de ensayar la comedia unos cómicos en una venta:

> comenzaron a ensayar la grave comedia de *El testimonio vengado*, del insigne Lope de Vega Carpio, en la cual un hijo levantó un testimonio a la reina su madre, en ausencia del rey, de que comete adulterio con cierto criado, instigado del demonio y agraviado de que le negase un caballo cordobés en cierta ocasión de su gusto, guardando en negarle el orden expreso que el rey su esposo le había dado (capt. XXVII).

Ante tal desmán protesta colérico don Quijote por levantar a una reina tal falso testimonio. La ruptura y distancia de la familia en el primero y segundo acto se recobra en el tercero al adaptar la reina al hijo ilegítimo que ha logrado probar su inocencia. Expresa: "Hijo te tengo de hacer / de la manera que puedo, / y al traidor que desheredo, / quito la sangre y el ser. / Entra debajo el brial / si en las entrañas no puedes, / porque legítimo heredes / lo que pierdes natural" (III, 628b). El ritual que narra el cronista es obviamente significativo. La reina hace

[23] Lope de Vega, *Obras*, 1897, *op. cit.*, pp. vii, ccli. Continúa Rosaldo (*op. cit.*, pp. 12-13): "In the first place, if we may distinguish between historical accuracy and a sense of the otherness and remoteness of the historical past, we may demonstrate that Lope was keenly aware of the past as markedly distinct from his present. Secondly, we are forced by the very nature of our material to see history as Lope himself saw it, as being profoundly ritualistic".

pasar al hijo ilegítimo por una manga hecha de piel simulando el nacimiento de un recién nacido. La manga es simbólicamente la matriz. Se afirma y establece así la unión entre la madre adoptiva y su nuevo hijo. Pero tal ritual, con obvias implicaciones antropológicas,[24] le sirve de base a Lope para dar sentido y forma al drama. Se enfrentan dos generaciones: la de don García, el heredero legítimo al trono, y la representada por el rey don Sancho el Mayor. A éste lo caracteriza el deber heroico: la defensa del reino, la conquista de nuevos estados, la violencia, la guerra; también su atuendo y parafernalia bélica. El *Romance del rey don Sancho Ordóñez*[25] contrasta el atuendo de don Sancho frente al de su rival, el conde Fernán González. El fragmento pertenece al romance "Castellanos y leoneses, / tienen grandes divisiones", dentro del ciclo en torno al conde Fernán González. Éste exige al rey Sancho Ordóñez de León el pago de la deuda del caballo y del azor. Al negarse, el conde ataca y devasta las tierras del rey leonés. Detrás del romance está también la *Crónica de 1344* y, de acuerdo con Menéndez Pidal,[26] un perdido cantar épico.[27]

Basado en los dos personajes centrales, Renato I. Rosaldo[28] asocia al primero con la España medieval; al segundo con la de Lope. La comedia representa de este modo el proceso de una sociedad que se mueve de la exaltación del pasado al presente. Don Ramiro, en el proceso de descubrir quien es su padre y su madre, realza su ascendencia medieval. Al recobrar el pasado se delata una identidad: quién es uno, quién su padre y cómo es hijo adoptivo de la reina. Su camino semeja al de Mudarra (*El bastardo Mudarra*) en busca de quién, alevosamente, dio muerte a sus hermanos. Garcí-Ramírez, el defensor del reino cristiano contra el árabe, es suplantado por el nuevo rey don Ramiro:

> Este villano que aquí ves grosero,
> después que tú venciste al fiero alarbe,

[24] Véase Mircea Eliade, *Birth and Rebirth. The Religious Meaning of Initiation in Human Culture*, Harper, New York, 1958.

[25] Durán, *op. cit.*, I, 643.

[26] Ramón Menéndez Pidal, *et al.*, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, II. *Romanceros de los condes de Castilla y de los infantes de Lara*, Gredos, Madrid, 1963, pp. 7-17.

[27] El enfrentamiento se establece, incluyo, a nivel del ritmo de las estrofas; de un yo frente a un vos, tal como muestran los tan conocidos versos: "vos venís en gruesa mula, / yo en un ligero caballo; / vos traéis sayo de seda, / yo traigo un arnés tranzado; / vos traéis alfanje de oro, / yo traigo lanza de mi mano; / vos traéis cetro de rey, / yo un venablo acerado; / vos con guantes olorosos, / yo con los de acero claro; / vos con la gorra de fiesta, / yo con un casco afinado; / vos traéis ciento de mula, / yo trecientos de a caballo".

[28] Rosaldo, *op. cit.*, p. 28.

viene por sucesor de tu persona;
que es digno de heredar tu gran corona
(III, 620a)

En juego están una serie de conflictos trágicos (la lucha por el poder, la pérdida de la privanza, la defensa del honor, la legitimidad al trono, la nueva identidad), arraigados en la anécdota histórica que confiere seriedad y aplomo a estos personajes, como señala Juan Oleza.[29] El enlace de Lope con el público heterogéneo del corral, el vehículo más apropiado de recepción, se establecía al asimilar las tradiciones literarias más difundidas (el romancero y la crónica) con las nuevas actitudes ideológicas, morales y políticas: con la conciencia de ser como nación e incluso como imperio, hostigado con frecuencia por el enemigo externo. De hecho, los dramas historiales constituyen el grupo más numeroso de la producción de Lope entre 1599 y 1613, observa Oleza.[30] Es decir, estamos en la mediana edad de sus 40 años, ya Lope curtido y letrado en historias legendarias, en dramas y en preceptiva dramática (*Arte nuevo de hacer comedias*, 1609). En esa medianía de entre siglos, se impone la historia como el discurso privilegiado que facilita las representaciones de los corrales después de un penoso, aunque breve, cierre. Cabrera de Córdoba[31] alude a su apertura con la presencia de representaciones de carácter historial. Escribe: "Se ha tomado resolución que puedan representarse comedias en los teatros de aquí adelante, lo cual estaba prohibido por evitar el escándalo y el mal ejemplo que en ellas había; pero porque los hospitales no pierdan el provecho que se les sigue [...] se da licencia para se representar comedias de historias". Tales comedias complacían obviamente a los instigadores moralistas que argüían con tesón sobre su ilicitud. La controversia se apacigua siempre y cuando la comedia se reconvierta en "honesta recreación" y tenga como objetivo el "persuadir suave y eficazmente las verdades".[32] Su ejemplaridad y los casos que servían de escarmiento

[29] Juan Oleza, "Estudio preliminar" en Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, p. xv.

[30] *Ibid.*, p. xxvii.

[31] Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Imprenta de J. Martín Alegría, Madrid, 1857.

[32] Sobre la licitud de la comedia es fundamental la monografía de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904, y los estudios de Antonio García Berrio, *Intolerencia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Universidad de Málaga, Málaga, 1978; Marc Vitse, *Élements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siécle*, 2ª. ed. France-Iberique Recherche, Université

no sólo se ajustaban a la doctrina horaciana del *delectare et prodesse* sino también a la prosapia moralista de confesores y predicadores de la Corte. Lo hace saber la villa de Madrid en el *Memorial* que le dirige a Felipe II, en 1598. Solicita al rey que levante la prohibición impuesta sobre los corrales:

> Sirve también la comedia de memoria de las historias y hechos heroicos loables, que si bien pueden los doctos tenerlas por lo que está escrito, no se debe defraudar de tanto bien a los indoctos ni usurpar la fama de los pasados que tanto se repite y celebra en las comedias.[33]

El pasado se repite en el presente, y es vehículo de ejemplaridad y de formación de la conducta ciudadana. Lo señaló con atino el padre Mariana en su *Historia de España*: "Los tiempos pasados y los presentes semejables son y, como dice la Escritura, lo que fueran eso serán". La historia queda convertida en un "saber constante de los hechos" en *docere*.[34] Lo expresa del mismo modo Saavedra Fajardo en *Idea de un príncipe cristiano*. La historia muestra "cómo fueron las acciones de los gobiernos pasados para enmienda de los presentes" se realza como un escenario en constante cambio, fluido, que invita al progreso ya que "los tiempos mudan las cosas". Se hurga en el pasado nacional y clásico (se pone de moda el término de "Antigüedades"), en los orígenes fabulosos y en el fundamento de la grandeza del presente. Se extiende a la revalorización de la lengua, de las leyendas épicas, del romancero viejo, de las genealogías, de las crónicas medievales, de las ruinas, del legado religioso y hagiográfico medieval.[35]

---

de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1990, pp. 33-249 y José Luis Suárez García "La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos" en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1999, pp. 219-251.

[33] Oleza, *op. cit.*, p. xxix.

[34] Tal define la historia Juan de Mariana: "La historia en particular suele triunfar del tiempo, que acaba todas las demás memorias y grandezas. De los edificios soberbios, de las estatuas y trofeos, de Ciro, de Alejandro, de César, de sus riquezas y poder, ¿qué ha quedado? La vejez lo consumió, y el que hace las cosas las deshace. El sol que produce a la mañana las flores del campo, él mismo las marchita a la tarde. Las historias solas se conservan, y por ellas la memoria de personajes y de cosas tan grandes. Lo mismo quiero pensar será desta historia" (1601: fol. 4v). El mismo Luis Cabrera de Córdoba (1611: fol. 22v) establece el neologismo de mitohistoria, al mezclar el poeta "lo verdadero con lo verosímil".

[35] Destaca, entre las varias genealogías de la época, la escrita por José Pellicer de Ossau, titulada *Teatro genealógico de los grandes títulos y señores de España*.

La identidad nacional afirma, pues, sus raíces en la historia, pero también en la intrahistórica: costumbres, formas de ser (de comer, de vestir, de saludar, de orar, de amar). El protagonista es el pueblo español como nación predestinada y protegida por la Providencia. Lo que explica la presencia de un persistente providencialismo cristiano, del alienamiento en buena parte de las actitudes étnicas del casticismo (antijudaísmo), libertad de juicio, crítica ante el pasado político. Nada más pertinente que las pretensiones de Lope en desempeñar la función de cronista real, explica Juan Oleza, aludidas en comedias tempranas como en *Ursón y Valentín* o en *El rufián Cartucho*. Tal deseo se lo expresa al duque de Sessa en carta de 1611 en donde justifica el interés que tenía en acompañar a los reyes en la jornada de Portugal, que tanto irritó a su mecenas, exiliado por entonces, "para volver a tratar de mi pretensión antigua de coronista" En la comedia *El premio de la hermosura (Ac. XIII*, 474a), representada en el palacio de los duques de Lerma, en 1615, Lope forma parte de su elenco bajo la máscara del jardinero Fabio. Solicita al monarca y a su privado la plaza de cronista del reino, pues aunque "gasto mi música en vano / solo en canciones de amor, / también sabría cantar / las grandezas de sus glorias / en elegantes historias". Se queja Fabio de que "y no he merecido ser / su coronista siquiera, / y de la tierra extranjera / como me vienen a ver" (III). Insiste en tal oficio en 1620 interce-diendo el duque de Sessa en su favor, aunque sin éxito; lo mismo en 1629.[36]

[36] A raíz de la muerte del cronista del rey, el licenciado Pedro de Valencia, el 10 de abril de 1620, Lope solicita a Su Majestad, mes y medio después, el puesto vacante. La petición, como otra previa que cursó en 1611, no tuvo éxito (*Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, ed. de D. A. Tomillo y D. C. Pérez Pastor, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1901, p. 288). Ni tampoco la que oblicuamente dirige, por boca del jardinero Fabio, al conde-duque de Olivares, en la comedia *El premio de la hermosura*, que sale en 1621. La comedia se había representado previamente en el jardín del palacio de Lerma, el 3 de noviembre de 1614 (véase *Comedias inéditas de Fr. Lope de Vega Carpio*, ed. de Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón, Madrid, 1873, p. 479), especulándose que el pasaje de la petición de cronista (una de las constantes manías de Lope, al decir de Menéndez Pelayo), se incluye poco antes de la impresión de la comedia. Sin embargo, tal manía se hace más claramente expresa en la comedia de *El triunfo de la humildad y soberbia vencida*, que incluye la *Parte X de comedias* (Madrid, Alonso Martín de Balboa, 1618), y que se presenta con diferentes títulos: *La humildad y la soberbia* (en la lista de *El peregrino en su patria*); *El triunfo de la humildad y la soberbia abatida* (Madrid, 1618 y 1621), cambiando al título de *La humildad ensalzada* en el segundo y tercero acto. La edición de Barcelona lleva el título de *El triunfo de la humildad y la soberbia vencida*. Lope habla por la boca de un lacayo homónimo. Ante la petición de Filipo, el rey le pregunta: "—Pues, Lope, ¿qué oficio quieres? / Pide, pide, yo soy Rey. / Mucho Filipo te debe" a lo que responde el personaje Lope: "—Señor, ser tu coronista, / para escribir tus mercedes, / que si va a decir verdades, / no querría que la muerte / me hallase agradando a muchos, / pues nadie en el mundo puede. / Unos son tristes, señor, / y quieren cosas alegres; /

Claro juicio de su resentimiento es el famoso poema de *Huerto deshecho* (1632), escrito en sextinas aliradas, en donde se resiente Lope de la falta de protección por parte de la Corte y de no obtener mejores prebendas. A la comedia lleva con frecuencia Lope la figura del secretario que tantas veces desempeñó; y también la del cronista que nunca obtuvo.[37]

El Fénix tenía bien claro el papel que podría desempeñar como cronista del reino. Lo indica en la "dedicatoria" de *La piedad ejecutada*, (*Parte* XVIII): "Que aunque no es verdad que no merecen nombre de cronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuese digno y verosímil, no por eso carecen de crédito las partes que sirven a todo el poema de fundamento". Los términos claves son "exornar las fábulas" y "con lo que fuese digno y verosímil". Da pie a la siguiente pregunta: ¿cómo se concibe la historia en este final de siglo XVI y primera década del XVII? La invención de unos orígenes fabulosos de mano de Florián de Ocampo al reescribir la *Crónica general de España*, es continuada por Ambrosio de Morales en *Las antigüedades de las ciudades de España* (Alcalá de Henares, Juan Iñíguez de Lequerica, 1575). Se incrementa con la proliferación de las relatos genealógicos, auspiciados por la nobleza durante el reinado de Felipe II. Y si bien Ambrosio de Morales y Jerónimo de Zurita y Castro (*Anales de la corona de Aragón*, Zaragoza, 1610), asientan el rigor científico y documental, el padre Juan de Mariana, buen amigo de Lope,[38]

---

otros, alegres también, / y las tristes apetecen; / unos las ciencias ignoran, / otros las ciencias aprenden; / unos miran con pasión, / y otros con pasiones vienen. / Sácame de este trabajo, / ¡así Dios tu vida aumente!, / y haré un libro en tu alabanza; / qué digo, ¿un libro?, ¡y aún siete!, / que te llame el gran Filipo, / Rey de Albania y Rey de reyes" (*Ac. N.*, X,. 99b). Las mismas pretensiones las refleja el prólogo que Lope incluye en *La corona trágica* (Madrid, Viuda de Sancha, 1627). Véanse Henry Bershas, "Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler", *Hispanic Review*, XXXI (1963), pp. 109-117; Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Salamanca, 1968, p. 251; Jack Weiner, "Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester* (1610-1621)", en A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Istmo, Madrid, 1986, t. II, pp. 727-730; Harry Sieber, "The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III" *Cervantes* 18 (1998), pp. 85-116; Juan Manuel Rozas, "Lope de Vega y Felipe IV en el 'ciclo *de senectute*'", UNEX, Badajoz-Cáceres, 1982, reimpr. en *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 79.

[37] La figura del secretario como personaje es frecuente en las comedias de Lope. El más distinguido (se acercan a la treintena) es Teodoro quien, en *El perro del hortelano*, termina casándose con la condesa de Belflor. Véanse Griswold Morley y Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope* de Vega, University of California Press, Berkeley & Los Ángeles, 1961, II, p. 648.

[38] Sobre Ambrosio de Morales y otros cronistas de la época de Felipe II véase R. I. Kagan, "Philippe II. History and the Cronistas del rey", en F. Chueca Goitia *et al.*, *Philippe II Rex*, Lunwerg, Madrid, 1998,

concibe su *Historia general de España* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1601) como una obra de arte, según el canon de Tito Livio, pero también de Salustio y de Tácito, de Polibio y Plutarco. No consulta documentos. Basa sus aserciones y datos en fuentes previamente impresas. La historia se funda en la transmisión de relatos previos, legendarios y fabulosos. Mariana inventa retratos, descripciones, discursos, epístolas, arengas militares. El discurso historiográfico va parejo con la estética y, sobre todo, con su dramatización. En palabras de Cirot: "Nous avons là histoire non seulement comme un *opus oratorium*, mais comme un *opus tragicum*".

Hacer historia era representar el pasado; resucitarlo ante los ojos de los espectadores como si estuviera vivo: reproducir en el presente aquel efecto que los acontecimientos tuvieron en un tiempo objetivo. Narrar la historia era contar su intriga, deshilar su argumento, explica Hayden White.[39] El objetivo de los humanistas, con Maquiavelo (*Istorie Fiorentine*) y Guicciardini (*Storia d'Italia*) a la cabeza, era descubrir objetivamente los hechos y volverlos a contar tal como sucedieron. Era vivir el pasado como presente. Lo revela de manera excelente Maquiavelo en una famosa carta:

---

pp. 19-29. Lope destaca en varias cartas su amistad con el padre Juan de Mariana; a él le dirige el prólogo que incluye en el *Triunfo de la fe en los reinos de Japón* (*Obras selectas*, XVII, pp. 94-205). La *Historia general de Mariana* es, de acuerdo con Alan K. G. Paterson, "Stages of History and History on Stage: On Lope de Vega and the Historical Drama", en Kenneth Adams, Cioran Cosgrove y James Whiston (eds.), *Spanish Theatre. Studies in Honour of Victor f. Dixon*, Tamesis, London, 2001, p. 148, "a key text for providing evidence of a developed historical awareness in the early seventeenth-century cultural agenda". Sobre sus métodos comenta el defensor del jesuita, Tomás Tamayo de Vargas (*Historia general de España del P. D. Juan de Mariana defendida por el Doctor don Thomás Tamayo de Vargas contra las adversidades de Pedro Mantuan*, Toledo, 1661, p. xxxix) "el intento del Padre no fue derechamente hazer historia, sino poner en orden i estilo lo que otros auian recogido, como materiales de la fábrica que pensaba levantar".

[39] Hayden White, *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985, p. 50. Sobre el concepto de verdad histórica vertida del pasado, escribe Hayden White: "The difficulty with the notion of a truth of past experience is that it can no longer be experienced, and this throws a specifically historical knowledge open to the charge that it is a construction as much of imagination as of thought and that is authority is no greater than the power of the historian to persuade his readers that his account is true. This puts historical discourse on the same level as any rhetorical performance and consigns it to the status of a textualization neither more nor less authoritative than literature itself can lay claim to" (*The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987, p. 147). "Emplotment is the way by which a sequence of events fashioned into a story is gradually revealed to be a story of a particular kind" (*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973, p. 7).

> En un principio me desprendo de mis ropas de diario llenas de barro y de polvo, me pongo mi ropa real y de la curia y entro, decentemente vestido, en la vieja corte de los ancianos, en donde soy cortésmente bienvenido, y alimentado con la comida que es mía sola y para la cual nací, y en donde no me avergüenza dirigirme a ellos, y preguntarles por la razón de sus actos. Y ellos me responden, respetuosamente, y por las horas yo me olvido de mis preocupaciones. La muerte olvida sus horrores, y yo exactamente me traslado en su compañía.[40]

En juego están, pues, la fábula y la verdad; el hecho ocurrido y el que pudo ocurrir; también el concepto de historia dentro del tópico ciceroniano de *Magistra vitae*, *Testis temporum*, *Lux veritatis*, *Vitae memoriae*, *Nuntia vetustatis*. Recoge tal concepto Saavedra Fajardo en *Idea de un príncipe cristiano* (Mónaco, 1640): "La Historia es una representación de las edades del mundo. Por ella la memoria vive los días de los pasados. Los errores de los que fueron advierten a los que son" y líneas seguidas observa cómo el tiempo es el "gran maestro de príncipes"; y "Hospitales son los siglos pasados, donde la política hace anatomía a los cadáveres de las repúblicas y monarquías que florecieron, para curar mejor las presentes" (Empresa XXVIII).[41]

Pero Lope altera la historia en fábula aunque hay un buen número de obras, arguye Oleza (p. xxxix), en las que respeta sustancialmente los hechos históricos. Los romances viejos son la historia misma en casos como *El postrer godo de España*, *El bastardo Mudarra* y *El conde Fernán González*; son incluso complementarios en el desarrollo de la acción. Porque el romancero es también historia como bien lo señala Juan de la Cueva (*Ejemplar poético*): "la antigüedad y propiedad tenemos / de nuestra lengua en ella conservada / y por ello lo antiguo conocemos". Pero otra buena parte del teatro histórico de Lope no tiene por objetivo tanto el contar lo que ocurrió "en verdad" como el celebrarlo, a veces en provecho de tal o cual linaje, a veces en detrimento, a veces en abierta crítica a un rey (Juan II de Portugal en *El duque de Viseo*). En otros casos, la exaltación es abierta (los Reyes Católicos en *Fuente Ovejuna*). Se vale de este modo de la conmemoración de un desastre nacional a modo de alegoría de un castigo divi-

---

[40] Sobre el debate del concepto de historia entre los humanistas es útil el estudio de Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven and London, 1982, en especial pp. 4-27.

[41] Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López, Cátedra, Madrid, 1999. p. 414. Observa Saavedra Fajardo cómo el emperador Alejandro Severo "tenía cerca de sí hombres versados en la Historia, que le dijesen cómo se habían gobernado los emperadores pasados en algunos casos dudosos".

no por los pecados de los reyes en *El postrer rey de España.*[42] O realza una acción aislada y heroica en *Las famosas asturianas*, o una famosa tragedia urdida por una grave razón de estado (*El duque de Viseo*). A veces el eje de la acción se centra en una renombrada hazaña militar (*La Santa Liga*), o en la épica y no menos célebre venganza familiar (*El bastardo Mudarra*). La diferencia de sangre y religión hila una leyenda amorosa, de aroma romántica en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, y un caso bárbaro de honra gravita sobre *La desdichada Estefanía.*[43] El drama histórico se hace también crónica de sucesos para conmemorar no un caso de elevada fama, entre personajes de alcurnia, sino un crimen execrable (*El niño inocente de Laguardia*), o desdichadas historias de cautividad y crímenes en tierras cristianas (*El Hamete de Toledo*), o la vertiginosa ascendencia de un cautivo cristiano y caída desastrada de los dominios del Gran Turco (*Lo que hay que fiar del mundo*).[44]

En el drama histórico de Lope los motivos pueden ser tan varios como las épocas, los territorios o la naturaleza de los casos por los que se interesa. Ya desde la primera de sus obras históricas, *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, propalados por la alegoría de la Fama, se impone el carácter del hecho famoso, notable, extraño, meritorio, sorprendente, raro, nunca visto, que exige ser celebrado sobre toda posible intención de acotar un reinado, una guerra, una revolución, un segmento de historia, de narrarlo en toda su extensión. "En la Edad Media", continúa Oleza, "Lope celebra a los mismos héroes que el Canónigo recomendaba leer a Don Quijote en los libros de historia, repartiéndose por regiones: Fernán González en Castilla, el Cid en Valencia, el Gran Capitán en Andalucía,

---

[42] *El postrer rey de España* es también conocida como *El postrer godo de España.*

[43] *La desdichada Estefanía*, en manuscrito autógrafo, está firmada en Toledo el 12 de noviembre de 1604. Prueba su popularidad el que Vélez de Guevara repitiera el asunto en *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*, y Lope la continuase con una segunda parte titulada *El pletio por la honra o el valor de Fernandico* (*Ac.* VIII). El eje central de la comedia es el motivo del honor y la fatalidad. Pero viene al caso al substrato histórico en que se funda el drama y el proceso de poetización que tiene su base tanto en la *Crónica najarense* como en el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy, sin descontar para algunos episodios la *Primera crónica general.* Véanse Ramón Menéndez Pidal, "Relatos poéticos en las crónicas medievales. Nuevas indicaciones" *Revista de Filología Española*, X (1923), p. 329, y D. G. Pattison, *From Legend to Chronicle*, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, Oxford, 1983, p. 10. Pero importa observar sobre todo cómo Lope superpone en esta comedia dos tiempos históricos: el medieval del rey Alfonso VII y el más cercano de Carlos V, imponiendo el drama sobre la historia un fin teleológico y providencialista.

[44] Seguimos la excelente exposición de Juan Oleza (*op. cit.*, p. ix-lv) en estos aspectos de la comedia de Lope.

Diego García de Paredes en Extremadura, Garcilaso de la Vega en Toledo [...] construyendo una nueva mitología nacional"[45]. De hecho, la gran mayoría de los dramas históricos de Lope pueden ser clasificados como dramas de hechos famosos, que hacen de la teatralización no tanto una lección de historia sino también una celebración dramática de hechos ya conocidos, famosos, en los que confluyen la cultura, la dramaturgia y la audiencia.

La historia se reescribe como modo de beneficiarse de los hechos políticos del momento, como encubrimiento de un desastre que se torna en triunfo y en medio de exaltación política, o para enaltecer un reinado (Felipe IV) estableciendo una genealogía de mitos y un sistema de metáforas de la representación. Si el teatro del Barroco es un arte que avala el poder monárquico, la proposición opuesta sería verlo como una representación en donde, en varias obras específicas, se confirman las crisis del poder. Es decir, una cartografía del drama histórico de Lope ha de formarse de retazos parciales, complementarios pero a la vez discordantes; alegorías, *latu sensu*, de las crisis del poder.[46] Alegoría viene de *allos* (otro) y de *agora* (*asamblea*); también de *allegoreno* ('hablo de otra manera');

---

[45] Oleza, *op. cit.*, p. xli.

[46] Véanse Quintiliano, *Institutio oratoria*, 9.2.46 y Cicerón, *Orator* 2.7.94. En cuanto a la definición del término en la Antigüedad véase Patricia Matsen y Phillip Rollinson, *Classical Theory of Allegory and Christian Culture*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1981, pp. 143-147; dentro de las corrientes críticas del Renacimiento, véase Michael Murrin *The Veil of Allegory: Some Notes toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the Renaissance*, Chicago University Press, Chicago, 1969, p. 2. La asociación entre alegoría y política la establece Gordon Teskey (*Allegory and Violence*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1996, pp. 122-147; 148-167), aportando una amplia información tanto literaria, retórica como ideológica del término en su múltiple uso y significado. Es claro Teskey al observar que la alegoría, muy al contrario de la ironía, cuyo discurso es típicamente subversivo, "interpretets any existing regime not as what it actually is —a political entity created through struggle— but as the natural expression of universal order. Being the closest of the artistic forms to mere propaganda, allegories are, in Angus Fletcher's words, 'mirrors of ideologies'. Even so, allegories do not just reflect ideological structures; they engage us in the practice of ritual interpretation by which those structure are reproduce in bodies and reexpressed through the voice. As a substitute for genuine political speaking, allegory elicits the ritual repetitin of an ideological significant world". Véase también Angus Flectcher (*Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca, 1964, p. 368), Gay Clifford (*The Transformation of Allegory*, Routledge & Kegan Paul, London, 1974), Joel Fineman "The Structural of Allegorial Desire", en Stephen Greenblatt (ed.), *Allegory and Representation*, The Johns Hopkis University Press, Baltimore & London, 1981, pp. 26-60), y múltiples referencias en Jon Whitman (*Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1987, pp. 6-13); en cuanto a ideología, Anthony Cascardi (*Ideologies of History in the Spanish Golden Age*, Pennsylvania State Press, University Park, 1997).

un paso del sentido literal al figurado o alegórico. En Quintiliano (*Inst. Orat.* VIII, 6, 44; IX, 2, 46) la alegoría (*inversio*, 'intercambio') es "una serie continuada de metáforas" o una "metáfora prolongada". Pero la alegoría no establece correspondencias perfectas. De acuerdo con Joel Fineman,[47] su estructura abarca tanto el nivel narrativo, temporal, simbólico y espacial. Surge como género en los momentos de grandes crisis sociales, históricas o económicas. La España bajo las manos del valido duque de Lerma es un caso a contemplar: decaimiento de la economía, ausencia de reformas sociales, ventas de privilegios, depreciación de la moneda, poder de las influencias, heroísmo militar tornado en petulancia cortesana. Felipe IV (1621-1665) se desliga de la política y del gobierno: comedias, bailes de máscaras, corridas de toros, carnavales de travestidos, caza y múltiples aventuras de alcoba son sus pasamientos preferidos.[48] Con el hábil Conde-Duque de Olivares, bien asesorado por los expertos que le rodean, se mejora la gobernabilidad del estado, pero debido a sus drásticas reformas se establece un claro y vibrante sistema de intrigas que se vierten en panfletos, pasquines, sátiras, en rabiosas y punzantes diatribas. Olivares estableció en contraposición un magnífico aparato que aboga por la buena opinión pública. Su propaganda *pro domo sua* consistió sobre todo en establecer una carismática imagen del gran estratega y político. Que "Aes V. M. un rey de ceremonia", se le acusa en un manifiesto dirigido al rey.[49]

---

[47] Fineman, *op. cit.*, pp. 26-60.

[48] José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 10-27 y 169-175. Años atrás informa Cabrera de Córdoba sobre libelos referidos a la mala conducta del emperador Carlos V. Escribe Cabrera de Córdoba: "De algunos días a esta parte anda en esta Corte un papel intitulado *El Confuso e ignorante gobierno del Rey pasado, con aprobación del que agora hay*, y en él se habla muy mal y con grande libertad del Rey difunto y de sus ministros, el cual se ha tomado muy mal por todos los que lo han leído, y aun se entiende que han ido a Italia y Francia y otras partes diferentes traslados de él [...]" (*op. cit.* p. 55). De 1604 data el ms. de la obra de Lope, *Carlos V en Francia* y unos quince años antes Juan de la Cueva publica, entre sus obras, *El saco de Roma y muerte de Borbón, y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos V.* Véase David Roas, "Lope y la manipulación de la historia. Realidad, leyenda e invención en la *Comedia de Bamba*", *Anuario Lope de Vega*, I (1996), pp. 189-208.

[49] Es referencia clásica sobre el gobierno del Conde-Duque de Olivares el estudio de John H. Elliott, en concreto el capítulo XVI "AMalaise in the Monarchy", en *The Count-Duke of Olivares: the Statement in an Age of Decline*, Yale University Press, New Haven, 1986. pp. 553-571); del mismo "Philip IV of Spain: Prisoner of Ceremony", en A. G. Dickens (ed.), *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty, 1400-1899*, Thames and Hudson, London, 1977, pp. 169-189, y *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Crítica, Barcelona, 1984. En cuanto a la figura del valido tiene páginas valiosas Valiente (*Los validos en la monarquía española*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1963),

La censura corta de un tajo la representación que emitiese alguna crítica; la prohíbe o la altera. Don Gerónimo Gascón de Torquemada, en la *Gaçeta y nuevas de la corte*, deja un documento valioso que refleja la interrelación entre representación teatral, audiencia y obra prohibida para su representación. El 29 de mayo de 1623, los espectadores que siguen la representación de *La comedia de la primera parte de Carlos Quinto*, en el corral de la Cruz, se amotinan al notar que la comedia ha sido abreviada. Escribe Gerónimo Gascón de Torquemada:

> Este día, haviendo empeçado en el Corral de la Cruz, la comedia de la primera parte de Carlos Quinto, salió Prado (que así se llamava el autor), a decir que tenía orden de no hacer aquella comedia, de quien podía mandárselo, que por amor de Dios la perdonasen, que él haría las que quisiesen o les bolvería su dinero. El corral estava lleno, y amotinóse la jente, de manera que pidiendo a voces la de Carlos, y viendo que no la querían hacer, quebraron 96 bancos con las dagas, sin dejar ninguna de provecho, y los tafetanes del Vistuario los hicieron pedaços, y no contentos con esto tiraban pedradas a los representantes [...].[50]

Lo que importa es que fue drásticamente censurada. Y esto pese a que obras en torno a la figura y a los hechos de Carlos V eran frecuentemente representadas en las primeras decenas del siglo XVII. Tan solo se representa al día siguiente, observa Torquemada, con permiso del Consejo de Castilla.[51] Un caso semejante

---

y en general, Pierre Bourdieu, "Censorship and the Imposition of Form", trad. Gino Raymond y Matthew Adamson, en John B. Thompson (ed.), *Language and Symbolic Power*, Polity Press, Cambridge, 1991, pp. 137-159.

[50] Gerónimo Gascón de Torquemada, *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*, ed. de Alfonso de Ceballos-Escalero Gila, Madrid, 1991.

[51] Véase Torquemada, *op. cit.*, pp. 157-158, que recogemos de Harry Sieber ("Politics and Patronage in the Court of Philip IV: *La mayor desgracia de Carlos V, y jornada de Argel*", en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Castalia, Madrid, 2001, p. 651). Aunque, como bien observa Arnold G, Reichenberger (Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, ed. de Arnold G. Reichenberger, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1962, p. 57) no es evidente que el amotinamiento sea causado por la no puesta en escena de la comedia *Carlos V en Francia*, en cuyo título no se incluye ni *primera* ni *segunda parte*. El incidente se incluye en *Noticias de Madrid*. La comedia de *Lope, Carlos V en Francia* se imprime por primera vez en 1623 (Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las obras de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid, 1968, p. 85) y otra obra, con título parecido, *Carlos en Túnez*, se representa en febrero de 1623 (Shergold y Varey, "Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 [1963], p. 219) pocos meses antes que la revuelta que narra Gascón de Torquemada. Y de los mismos meses es la obra de Luis Vélez de Guevara, *La mayor desgracia de Carlos V y jornada de Argel*, con frecuencia atribuida a Lope de Vega. Vélez de Guevara se inspira en la *Historia*

se repite casi diez años después con *El castigo sin venganza*. Lo expresa Lope en el prólogo a la edición impresa que sale en Barcelona, en 1632: "Señor lector, esta tragedia se hizo en la corte sólo un día, por causas que vuestra merced le importan poco".[52] Pero especular sobre estas causas, tanto en la comedia de *Carlos V en Francia* como en *El castigo sin venganza*, es harina de otro costal.

Bibliografía

Atienza, Belén, "La [re]conquista de un valido: Lope de Vega, El Duque de Lerma, y los godos", *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 39-39

Alfonso, Pedro, *Disciplina clericalis*, ed. de M. J. Lacarra, trad. E. Ducay, Guara, Zaragoza, 1980.

Auerbach, Erich, *Scenes from the Drama of European Literature*, introd. de Paolo Valesio, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

Bershas, Henry N., "Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler", *Hispanic Review*, XXXI (1963), pp. 109-117.

Bhabha, Homi, "Introduction: Narrating the Nation", en H. K. Bhabha, (ed.), *Nation and Narrations*, Routhledge, New York, 1990.

Biglieri, Aníbal, "Hacia una poética del discurso histórico: la rebelión de Paulo en la *Estoria de Espanna*", *Iberoromania*, 29 (1989), pp. 1-14.

Bourdieu, Pierre, "Censorship and the Imposition of Form", trad. Gino Raymond y Matthew Adamson, en John B. Thompson (ed.), *Language and Symbolic Power*, Polity Press, Cambridge, 1991, pp. 137-159.

---

de Carlos V de Sandoval y en la *Topografía e historia general de Argel* de Antonio de Sosa. El mismo año que Lope fecha el manuscrito de *Carlos V en Francia* da Sommaia anota en su diario que los estudiantes de Salamanca leían y circulaban copias de la *Vita dell' invitissimo e sacratissimo Imperator Carlos V*, y que atendían a representaciones dramáticas sobre el emperador. Una de ellas, probablemente, *El cerco de Túnez y ganada de la Goleta, por el Emperador* de Miguel Sánchez. Véanse Antonio Gómez-Moriana, *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las "comedias de Lope de Vega"*, Porto, Santiago de Compostela, 1968, Jauralde Pou, "Ideologías y comedia: estado de la cuestión", en *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 351-380, y sobre todo Malveena McKendrick, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Tamesis, London, 2000.

[52] Véase al respecto nuestra introducción a la ed. de *El castigo sin venganza* (Cátedra, Madrid, 1998. pp. 17-78) y "La *sin venganza* como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega", *Hispanic Review*, 58-4 (1991), pp. 379-400 y "Las 'causas que se silencian': *El castigo sin venganza* de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, 43-1 (1991), pp. 5-19.

Brown, Robert B., *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, Academia, México, 1958.
Castro, Américo y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Salamanca, 1968.
Cabrera de Córdoba, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Imprenta de J. Martín Alegría, Madrid, 1857.
_____, *De historia, para entenderla y escribirla*, Luis Sánchez, Madrid, 1611.
Carreño, Antonio, "La *sin venganza* como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega", *Hispanic Review*, 58-4 (1991), pp. 379-400.
_____, "Las 'causas que se silencian': *El castigo sin venganza* de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, 43-1 (1991), pp. 5-19.
Cascardi, Anthony, *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*, Pennsylvania State Press, University Park, 1997.
Case, Thomas, "Some Observations on the Reference to the Goths in the Dramas of Lope de Vega", *Revista de Estudios Hispánicos*, III (1969), pp. 67-89.
Corral, Pedro de, *Crónica del rey don Rodrigo. Postrimero rey de los Godos (Crónica sarracina)*, ed. de James Donald Fogelquist, Castalia, Madrid, 2001.
Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904.
Crónica de 1344, ed. de Diego Catalán y María Soledad de Andrés, Gredos, Madrid, 1970.
Chasca, Edmund de, "Algunas observaciones sobre la imitación poética de la Historia", en Robert E. Brown (ed.), *Bibliografía de las Comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, Academia, México, 1958, pp. 1-36.
Deleito y Piñuela, José, *El rey se divierte*, Alianza, Madrid, 1988.
Depluvez, Jean-Marc, "Hercule à Tolède. Du palais enchanté aux réjouissances urbaines", en J. P. Étienvre (ed.), *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez* (1986), Casa de Velázquez, Madrid, 1989, pp. 155-172.
Deyermond, Alan S., "The Death and Rebirth of Visigothic Spain in the *Estoria de España*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX-3 (1985), pp. 345-367.
Durán Agustín, *Romancero general*, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, X y XVI), Madrid, 1849-1851; reed. Atlas, Madrid, 1945.
Eliade, Mircea, *Birth and Rebirth. The Religious Meaning of Initiation in Human Culture*, Harper, New York, 1958.

Elliott, John H., "Philip IV of Spain: Prisoner of Ceremony", en A. G. Dickens (ed.), *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty, 1400-1899*, Thames and Hudson, London, 1977, pp. 169-189.

_____, *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Crítica, Barcelona, 1984.

_____, *The Count-Duke of Olivares: the Statement in an Age of Decline*, Yale University Press, New Haven, 1986.

Fineman, Joel, "The Structural of Allegorial Desire", en Stephen Greenblatt (ed.), *Allegory and Representation*, The Johns Hopkis University Press, Baltimore & Londres, 1981, pp. 26-60.

Fletcher, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca, 1964.

García Berrio, Antonio, *Intolerencia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Universidad de Málaga, Málaga, 1978.

Gascón de Torquemada, Gerónimo, *Gaçeta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*, ed. de Alfonso de Ceballos-Escalero Gila, Madrid, 1991.

Gay, Clifford, *The Transformation of Allegory*, Routledge & Kegan Paul, London, 1974.

Geertz, Clifford, "Centers, Kings and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power", en Joseph Ben-David y Terry Nichols Clark (eds.), *Culture and its Creators: Essays in Honour of Edward Shils*, University of Chicago Press, 1977, Chicago, pp. 150-171.

Gilman, Stephen, "Lope, dramaturgo de la historia", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 19-26.

_____, "*Las almenas de Toro*: Poetry and History", en Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes (eds.), *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, Tamesis, London, 1983, pp. 79-90.

Goldberg, Rita, *Nuevos documentos y glosas cortesianas: Hernán Cortés y su familia en los archivos españoles*, Madrid, 1987.

Gómez-Moriana, Antonio, *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las comedias de Lope de Vega*, Porto, Santiago de Compostela, 1968.

Greene, Thomas M., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven and London, 1982.

Haedo, Fray Diego de, *Topografía e historia general de Argel*, 2 vols., ed. de Ignacio Bauer y Landauer, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1927.

Jauralde, Pablo, "Ideologías y comedia: estado de la cuestión", en *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 351-380.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981.

Kagan, R. I., "Philipp II. History and the Cronistas del rey", en F. Chueca Goitia *et al.*, *Philippe II Rex*, Lunwerg, Madrid, 1998, pp. 19-29.

Krappe, A. H., *The Legend of Rodrick last of the Visigoth Kings and the Ermanarich Cycle*, Heidelberg, 1923.

_____, "La légende de la maison fermeé de Tolède", *Bulletin Hispanique*, XXVI (1924), pp. 305-311; reimp. en J. C. Chevalier y M. F. Delport (eds.), *Mélanges offerts à Maurice Molho*, Éditions Hispaniques, Paris, 1988, pp. 165-175.

Lindberg, Herbert, *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, University of Chicago, Chicago, 1975.

Maravall, José Antonio, "La tradición de la herencia goda como mito político", en *El concepto de España en la Edad Media*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954, pp. 299-337.

Mariana, Juan de, *Historia general de España compuesta primero en Latin, después vuelta en castellano por Juan de Mariana...*, Pedro Rodríguez, Toledo, 1601.

Matsen, Patricia y Phillip Rollinson, *Classical Theory of Allegory and Christian Culture*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1981.

McCrary, W. C., "Theater and History: *El rey don Pedro en Madrid*", *Crítica hispánica*, 1 (1979), pp. 145-167.

McKendrick, Malveena, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Tamesis, London, 2000.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Victoriano Suárez, Madrid, 1922.

Menéndez Pidal, Ramón, "Relatos poéticos en las crónicas medievales. Nuevas indicaciones", *Revista de Filología Española*, X (1923), pp. 329-372.

_____, "El rey Rodrigo en la literatura", *Boletín de la Real Academia Española*, XI (1924), pp. 157-197; 251-286; 349-387; 519-585.

_____, *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, 2 vols., La Lectura, Madrid, 1925-1927.

Menéndez Pidal, Ramón, *et al.*, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, II. *Romanceros de los condes de Castilla y de los infantes de Lara*, Gredos, Madrid, 1963.

Millé y Giménez, Isabel, "Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura", *Revue Hispanique*, 78 (1930), pp. 311-488.

Moore, Jerome Aaron, *The 'romancero' in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1940.

Morales, Ambrosio de, *La Corónica general de España, prosiguiendo adelante los cincos libros que el maestro Florián de Ocampo, cronista del Emperador Carlos V dejó escritos*, 2 vols., Juan Íñiguez de Lequerica, Alcalá de Henares, 1574, 1577.

Morley, S. Griswold y Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope* de Vega, University of California Press, Berkeley & Los Ángeles, 1961.

_____ y Courtney Bruerton, *Cronología de las obras de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid, 1968.

Murrin, Michael, *The Veil of Allegory: Some Notes toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the Renaissance*, Chicago University Press, Chicago, 1969.

Nelson, William, *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1973.

Noticias de Madrid, 1621-1627, ed. de A. González Palencia, Madrid, 1942.

Oleza, Juan, "Estudio preliminar", en Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, pp. ix-lv.

Paterson, Alan K. G., "Stages of History and History on Stage: On Lope de Vega and the Historical Drama", en Kenneth Adams, Cioran Cosgrove y James Whiston (eds.), *Spanish Theatre. Studies in Honour of Victor f. Dixon*, Tamesis, London, 2001, pp. 147-156.

Pattison, D. G., *From Legend to Chronicle*, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, Oxford, 1983.

Pérez de Guzmán, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de R. B. Tate, Tamesis, London, 1965.

Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos, ed. de D. A. Tomillo y D. C. Pérez Pastor, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1901.

Roas, David, "Lope y la manipulación de la historia. Realidad, leyenda e invención en la *Comedia de Bamba*", *Anuario Lope de Vega*, I (1996), pp. 189-208.

Rosaldo, Jr., Renato I, "Lope as a Poet of History: History and Ritual in *El testimonio vengado*", en Alva V. Ebersole (ed.), *Perspectivas de la comedia. Colección de ensayos sobre el teatro de Lope, G. de Castro, Calderón y otros*, Hispanófila, Valencia, 1978, pp. 9-32.

Rozas, Juan Manuel, "Lope de Vega y Felipe IV en el 'ciclo *de senectute*'", UNEX, Badajoz-Cáceres, 1982, reimpr. en *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 73-131.

Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López, Cátedra, Madrid, 1999.

Sandoval, Prudencio de, *Primera parte de la vida y hechos del Emperador Carlos Quinto Max. Fortísino* [...], Valladolid, Senastian de Cañas, 1604; *Segunda parte* [...], Sebastian de Cañas, Valladolid, 1606.

Santa Cruz, Melchor de, *Floresta española*, ed. de Mª Pilar Cuartero, Crítica, Barcelona, 1997.

Sepúlveda Lorenzo de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*, Juan Steelsio, Amberes, 1551.

Shergold, N. D. y J. E. Varey, "Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), pp. 212-244.

Sieber, Harry, "The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III", *Cervantes* 18 (1998), pp. 85-116.

_____, "Politics and Patronage in the Court of Philip IV: *La mayor desgracia de Carlos V, y jornada de Argel*", en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Castalia, Madrid, 2001, pp. 651-658.

Struever, Nancy, *The Language of History in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1970.

Suárez García, José Luis, "La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos" en. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1999, pp. 219-251.

Teskey, Gordon, *Allegory and Violence*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1996.

Tamayo de Vargas, Tomás, *Historia general de España del P. D. Juan de Mariana defendida por el Doctor don Thomás Tamayo de Vargas contra las adversidades de Pedro Mantuan*, Toledo, 1661.

Valiente, Francisco Tomás, *Los validos en la monarquía española*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *Obras de Lope de Vega*, 15 vols., ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1897.

_____, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1916-1930.

_____, *Las almenas de Toro*, ed. Thomas E. Case, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971.

_____, *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1975.

_____, *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, ed. de Delmiro Antas, PPU, Barcelona, 1992.
_____, *La campana de Aragón*, *Ac.*, VIII.
_____, *El casamiento en la muerte*, ed. crítica de L. Giuliani, *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, Universitat Autònoma de Barcelona-Milenio, Lleida, 1997, t. II, pp. 1149-1276.
_____, *Carlos V en Francia*, ed. de Arnold G. Reichenberger, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1962.
_____, *El castigo sin venganza*, 4ª ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 1998.
_____, *El cerco de Santa Fe*, ed. de Delmiro Antas, *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, Milenio, Lleida, 1997, pp. 461-557.
_____, *La comedia de Bamba*, ed. de David Roas, *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, Milenio, Lleida,1997, pp. 559-659.
_____, *El conde Fernán González*, *Ac.*, VII.
_____, *La desdichada Estefanía*, ed. de Hugh W. Kennedy, Romance Monographs, Mississippi, 1975; ed. paleográfica de J. H. Arjona, Castalia, Madrid, 1967.
_____, *Las famosas asturianas*, *Ac.*, VII.
_____, *El Hamete de Toledo*, *Ac. N.*, VI.
_____, *Huerto deshecho*, ed. facsímil y estudio de Eugenio Asensio, Tipografía Moderna, Madrid, 1963.
_____, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, 3 vols., ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Miguel de Cervantes), Madrid, 1951.
_____, *La mayor virtud de un rey*, *Ac. N.*, XII.
_____, *Lo que hay que fiar del mundo*, *Ac. N.*, VII.
_____, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, ed. de Patricia Campana y Juan-Ramón Mayol Ferrer, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio, Lleida, 1997, pp. 981-1148.
_____, El niño Inocente de Laguardia, Ac. V.
_____, *Obras poéticas, I*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1969.
_____, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, 21 vols., Antonio de Sancha, Madrid, 1776-1779.
_____, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, *Ac.* VIII.
_____, *La piedad ejecutada*, *Ac. N.*, VIII.
_____, *El premio de la hermosura*, *Ac.* XIII.

_____, *El primer rey de Castilla, Ac.* VIII.
_____, *El postrer rey de España, Ac.*, VII.
_____, *Los prados de León, Ac.*, VII.
_____, *El remedio en la desdicha,* ed. de Francisco López Estrada y M. T. López García-Berdoy, PPU, Barcelona, 1991.
_____, *El rufián Castrucho, Ac. N.*, VII.
_____, *El saber puede dañar, Ac. N.*, XIII.
_____, *La santa Liga, Ac.* XII.
_____, *El testimonio vengado,* ed. de Gerardo Salvador Lipperheide, *Comedias de Lope de Vega, Parte I,* Milenio, Lleida, 1997, pp. 1689-1805.
_____, *El último godo, Ac.* VI.
_____, *La vida y muerte del rey Bamba, Ac.*, VII.
Vitse, Marc, *Élements pour une théorie du théâthre espagnol du XVII^e siécle*, 2ª. ed. France-Iberique Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1990.
Vossler, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Revista de Occidente, Madrid, 1933.
Weiner, Jack, "Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester* (1610-1621)", en A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Istmo, Madrid, 1986, t. II, pp. 727-730
White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe,* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.
_____, *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism,* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985.
_____, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation,* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987.
Whitman, Jon, *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1987.
Young, R. A., *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1979.