

La construcción de la memoria o la (re)elaboración del pasado: los dramas de presunción de nobleza de Lope de Vega

Mayra Ortiz Rodríguez

CONICET - Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

Resumen

Los dramas de presunción de nobleza de Lope de Vega son un conjunto de obras de las que se valieron los miembros del estamento nobiliario para exhibir su condición bajo propósitos específicos, y de las que también se sirvió el dramaturgo para exponer su conocimiento sobre los linajes y la historia española así como su capacidad compositiva. Conforme progresa su modelo dramático en evolución, es posible observar, en el tratamiento de los asuntos históricos de base, una paulatina manipulación de la información documental previa, subsidiaria a los objetivos particulares de composición de cada pieza.

Palabras clave: Lope de Vega – Dramas de presunción de nobleza – Modelo dramático en evolución – Construcción de la memoria

**The construction of memory or the (re)making of the past:
the drama of presumptuousness of nobility by Lope de Vega**

Abstract

The drama of presumptuousness of nobility by Lope de Vega is a group of plays used by the members of the nobiliary estate in order to show their condition under specific proposals; the dramatist also used them to expose his knowledge about Spanish lineages and History, and about his compositional capability. According his dramatic model in evolution advances, it is possible to observe a gradual manipulation of the previous documentary information in the treatment of historical matters of base, which is subsidiary to the particular aims of composition of each piece.

Keywords: Lope de Vega – Drama of presumptuousness of nobility – Dramatic model in evolution – Construction of memory

El universo dramático de Lope de Vega se caracteriza por su diversidad temática y por su carácter vasto que, cuatrocientos años después, aún roza lo inconmensurable. Esa diversidad formaba parte sustancial de su programa literario; más aún, era constitutiva de su propia concepción sobre el rol del escritor. En una de sus obras más tempranas, así lo manifiesta:

No solo ha de saber el poeta todas las ciencias o al menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden, para que, ofreciéndose ocasión de acomodar un ejército o de escribir una armada, no hable como ciego, y para que los que lo han visto no le vituperen y tengan por ignorante. Ha de saber ni más ni menos el trato y manera de vivir y costumbre de todo género de gente; y finalmente, todas aquellas cosas de que se habla, trata y se vive, porque ninguna hay hoy en el mundo tan alta o ínfima de que no se le ofrezca tratar alguna vez, desde el mismo Criador hasta el más vil gusano y monstruo de la tierra (La Arcadia, 1598).

Dentro de ese mar intenso e inmenso que es su dramaturgia, existe un subconjunto de obras que denotan ciertos conocimientos específicos de Lope sobre determinadas familias del estamento nobiliario: se trata de sus *dramas de presunción de nobleza*. Esta categoría apunta a una serie de piezas en las que los nobles presumen su condición social, a la vez que el dramaturgo también presume tanto su conocimiento sobre los linajes como su habilidad compositiva en relación con los mismos.¹ Es decir, esta denominación abarca una perspectiva bifronte: por un lado, toma en cuenta la intencionalidad de los miembros de la nobleza de exhibir su condición social y la de su estirpe con un propósito específico (considerando además los procesos estilísticos de la época que condujeron a la *literaturización* de la materia genealógica a través de crónicas, biografías, poemas épicos y dramas, lo cual constituyó a esta práctica como un instrumento de afirmación social y de búsqueda de reconocimiento; la nobleza empleó estos constructos textuales para colmar aspiraciones y reivindicaciones, para limpiar de traidores el pasado familiar y, en la mayoría de los casos, con el objetivo de renovar la fama pública); por otra parte, la entidad de este grupo dramático observa el proyecto del escritor de dejar expuesta su enciclopedia sobre los linajes españoles en su búsqueda de obtener favores reales.

La denominación de estos *dramas de presunción de nobleza* considera y se fundamenta en que Lope efectuó una promoción de sí mismo a través de las obras de este conjunto, aspecto muy bien señalado por García Reidy, cuando indica que cada obra representada que versaba sobre temáticas genealógicas

¹ Sobre este tipo de obras versa mi tesis doctoral titulada “Hacia los dramas de presunción de nobleza. La construcción de la comedia genealógica en el modelo dramático en evolución de Lope de Vega”, defendida en la Universidad de Buenos Aires en julio de 2015.

suponía un escaparate desde el que Lope anunciaba la disponibilidad de su pluma para otros nobles que estuvieran interesados en inmortalizar sus antecesores en escena. Como buen profesional, Lope no sólo esperaría recibir encargos, sino que también buscaría futuros clientes (García Reidy 2013: 145).²

No obstante, la presunción que Lope lleva a cabo no sólo se vincula con su capacidad dramática y con su conocimiento sobre acontecimientos históricos relacionados con estirpes españolas, sino que resulta extensiva a toda una sapiencia de la que pretende jactarse, lo cual lo posiciona en un lugar innovador frente a su propia obra: “Sus esfuerzos por crear y consolidar una imagen como autor docto cambiaron la manera en que Lope percibía su propia creación, dado que su escritura podía cargarse de un valor que iba más allá del puramente literario” (García Reidy 2013: 310). También es posible elucubrar que Lope escribe piezas dramáticas de los temas referidos por no poder hacer las crónicas que desearía para la nobleza más encumbrada o para la casa real, o en el intento de promocionarse por hacerlas; ello parece vislumbrarse en la Dedicatoria al Duque de Sessa en la *Parte IV*:

sé también cuánto favorece y estima las obras de su ingenio: de suerte que se dará por contento de que salga a la luz, viendo el amparo que les doy (aunque los dos quisiéramos que fueran inmortales crónicas de las glorias que sus excelentísimos padres y abuelos ganaron en Italia, por quien se llamaron grandes) (Base de datos TESO, 1997).

Lope fue el primer dramaturgo profesional del teatro español y poseía una clara conciencia de su trabajo como escritor, de modo que la categoría *dramas de presunción de nobleza* resulta denotativa de su intencionalidad escrituraria. Se trata de un corpus heterogéneo y, en su abordaje, se abre la cuestión de los diferentes matices que concurren en la mencionada *presunción* conforme se avanza en su modelo dramático.

² Esta categoría problematiza a la vez que absorbe a las denominadas *comedias genealógicas* (agrupadas bajo esta denominación por Teresa Ferrer Valls en sus estudios de 1998 y 2001), piezas destinadas a hacer valer los intereses particulares de ciertos miembros de la alta nobleza mediante la apología de la historia de un linaje, de un apellido o de un blasón, o de una figura destacada dentro de ese linaje (el fundador, un miembro excepcional o un caso admirable). Es destacable que algunas de estas obras surgen por encargo, de modo que poseen una importancia específica para la sociedad cortesana en su búsqueda de obtención de mercedes y cargos, revalidación de derechos o reconocimiento de servicios prestados a la Corona. Pero las investigaciones sobre este campo de fines de siglo XX, a cargo de Joan Oleza y Teresa Ferrer (Ferrer Valls y Oleza Simó 1991; Ferrer Valls 1998 y 2001), destacan el hecho de que algunas comedias genealógicas no surgen del encargo, sino que parten del propio deseo de Lope de adular a determinada familia a la espera de algún beneficio directo o indirecto.

La crítica lopesca de las últimas décadas concertó en determinar que su producción teatral se encuadra dentro de un modelo dramático en evolución. Frida Weber de Kurlat (1976), al analizar el mapa global de comedias de Lope de Vega, habló de dos períodos dramáticos discernibles entre sí, considerando el abordaje de los tópicos y las cuestiones formales, y dejó planteada la posibilidad de un tercero, que cubre los años finales de vida del dramaturgo. De ese modo, abrió un camino para que las líneas de investigación y aproximaciones críticas posteriores -entre las que se encuentran los trabajos insoslayables de Joan Oleza (1986, 1997, 2003), Felipe Pedraza Jiménez (1998, 2009) y María Grazia Profeti (1992, 1997, 1999)- afirmen la existencia de un modelo dramático en evolución, que admite una periodización basada en tres períodos. En una línea de análisis, esas tres etapas, definidas por los matices que adquieren personajes y conflictos, fueron identificadas como Lope pre-Lope, Lope-Lope y Lope post-Lope. Desde otra vertiente, Felipe Pedraza Jiménez (2009) determinó los años que las mismas abarcan: la primera, hasta 1604 (que define como signada por “*la conformación de la comedia*” comprende las obras de juventud, previas a *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*; aparece signada por la búsqueda de impacto en un amplio público, no reducida al ámbito cortesano); la segunda, entre 1604 y 1618 (que titula “*la madurez cómica*”, tiene lugar cuando se consolida e impone el modelo; avanza sobre la tipificación métrica y deja atrás parcialmente la grandilocuencia hiperbólica, pero aún no caracteriza a los personajes de manera completamente coherente entre su psicología y la trama); y la última, desde 1618 hasta su muerte, en 1635 (a la que denomina “*la madurez trágica*”, de trama más compleja y elaborada). La evolución dramática de los distintos períodos lopescos se ligó a un proceso de madurez escritural, a la búsqueda de su propia afirmación como dramaturgo y a la formación de un espectador capaz de decodificar las propuestas cada vez más complejas de Lope de Vega; todo ello constituye una prueba irrefutable de la progresión del modelo teatral fijado en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

Si se considera tal periodización en lo que respecta a los *dramas de presunción de nobleza*, es notable que en el comienzo de su producción la aparición de estas piezas es mucho más frecuente, siendo que va mermando a medida que se transforma el modelo. Y aunque el dramaturgo nunca abandona este género, en los últimos diecisiete años de su vida, correspondientes a la etapa denominada Lope post-Lope, sólo produce tres obras de este tipo, dos de las cuales hasta podrían considerarse como un *continuum* dado que se trata de *Los Tellos de Meneses* y su segunda parte, titulada *Valor, fortuna y verdad*. La otra es *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba*, que a su vez se enlaza íntimamente con la única obra que se halla en el límite entre los períodos dramáticos Lope-Lope

y Lope post-Lope: *Las cuentas del Gran Capitán*;³ ambas tratan sobre el linaje del Duque de Sessa: la primera aborda una hazaña militar de su hermano y está ambientada en la contemporaneidad de Lope, y la segunda trata sobre un hecho acaecido a un antepasado tocayo del protagonista anterior, a quien los Reyes Católicos condecoraron con el Ducado de Sessa y quien, por lo tanto, lo inauguró.

La disminución en la producción de piezas de este tipo posiblemente se relaciona con la densidad de la ambición de Lope de obtener el puesto de cronista real, aspiración que no alcanza en ninguna de las dos oportunidades en que se libera esta plaza, en 1620 y 1629 (Rozas 1990). Por este motivo es probable que decayeran poco a poco sus intenciones apologéticas, dado que la adulación dramática va perdiendo su sentido a medida que se desdibujan sus probabilidades de conseguir el cargo anhelado desde su juventud. El abordaje, en su última etapa dramática, sólo de dos linajes en particular, puede conllevar una explicación apoyada justamente en esos últimos intentos de Lope de Vega por alcanzar una plaza fija en palacio; ello ocurre certeramente en lo que atañe a la obra que refiere al hermano del Duque de Sessa, concatenada con la de la etapa previa que también alude a su estirpe. Al menos desde 1620, el duque de Sessa concertó una campaña para obtener cargos y beneficios, a cuenta de los servicios dados a la Corona por su hermano. Bajo tal finalidad, dirigió infinidad de epístolas a diversos personajes influyentes de la Corte, hasta remitirse al propio Felipe III. Pero al ver incumplidas sus diversas solicitudes, a fines de ese mismo año comenzó otra campaña: la de acercamiento al príncipe Felipe, que luego sería coronado Felipe IV, fundada en los servicios que le prestara en su niñez y en su consecuente destierro basado en la envidia de sus pares, que conllevó nuevas redes epistolares en su intento por obtener mercedes. En el marco de estas pretensiones, la victoria de su hermano sobre los protestantes alemanes, en agosto de 1622, fue sumamente propicia para alimentar y fundamentar sus objetivos; Lope, con encargo o sin él, compuso su obra tras menos de un mes y medio de acaecida la batalla, y a pocos días de su escritura ya había obtenido licencia para su representación. Ello evidencia la adhesión del trabajo del dramaturgo a los propósitos de su mecenas, en una obra en la que, además de plasmar esta hazaña en particular, ensalza a todo el linaje de los Sessa. Pero esta adhesión no resulta ingenua o carente de una finalidad específica: al secretario del duque le afectaba directamente su situación económica y de posicionamiento en la Corte, condiciones que ya no mejorarían y que harían que se alejaran aún más las aspiraciones de Lope de obtener un cargo en palacio. *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba* puede interpretarse entonces como uno de los últimos intentos dramáticos del autor (si no el último) por demostrar su conocimiento y capacidad escrituraria en pro de alcanzar sus pretensiones

³ Las obras de este conjunto dramático presentan, en muchos casos, una datación imprecisa. No obstante, aquí se siguen los criterios de Morley y Bruerton (1968).

constantes por obtener un puesto estable y prestigioso, intento además surgido del aprovechamiento de la ocasión puntual de la proeza de Don Gonzalo. Sin embargo, en lo que respecta a *Los Tellos de Meneses*, la situación es bastante distinta. Existe registro de que la leyenda genealógica sobre esta familia concentró el interés de diversos autores desde fechas muy tempranas y que siempre acarrió gran éxito entre el público, tanto en el ámbito palatino como en los sectores populares (Ferrer 2011). Pero si se considera que ya era un dramaturgo ampliamente consagrado, es posible conjeturar que los motivos de su escritura iban más allá de la mera búsqueda de un tópico ya probadamente efectivo. Teresa Ferrer afirma que “la leyenda genealógica, hábilmente manipulada, le sirvió de base para legitimar los orígenes rurales y dignificar la imagen del labrador” (2011: 62). A partir de este uso particular de la tradición de los Tellos de Meneses, se puede inferir, por extensión del empleo de esta materia, que Lope de Vega la utilizó como una de las últimas manifestaciones de autovaloración y reivindicación de su estirpe ante el estamento nobiliario, dada la procedencia de su propia familia de la que solía jactarse (sus padres descendían del valle de Carriedo, en la Montaña santanderina; no es un detalle menor el hecho de que en la época se considerase que todos los originarios de estos territorios norteños -que no habían sido conquistados durante la invasión musulmana, lo que determinaba la limpieza de sangre- eran hidalgos sin excepción). Como es claro, si la producción disminuye conforme el dramaturgo ve desmerecidos sus anhelos de alcanzar de manera estable el ámbito cortesano, continúa pugnando por demostrar su valía personal y profesional aún cuando sus esperanzas se ven prácticamente anuladas.

Justamente el uso ostensible que hace Lope de estas piezas conduce a plantear cómo conjuga una mirada particular sobre sucesos pasados con fines específicos. Conforme evoluciona la producción del dramaturgo, se producen variaciones sustanciales en el modo en que recrea el contexto y/o hecho histórico ficcionalizado respecto de la información documental sobre el mismo. No se debe perder de vista que el criterio de verdad histórica que manejaban Lope y sus contemporáneos es el de las fuentes preestablecidas por la tradición, de manera que en este corpus dramático hay obras cuyo basamento es netamente legendario, en contraste con otras que proporcionan datos históricos fidedignos y certeros. Para analizar esta elaboración (y reelaboración) de sucesos vinculados con la historiografía, resulta esclarecedor entonces observar las referencias que aparecen en algunas de las obras que refieren acontecimientos bélicos.

El Arauco domado, de 1599, aborda el sofocamiento de la rebelión de los araucanos en Sudamérica, liderados por el cacique Caupolicán, por parte de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete; allí hay evidente objetivo de ensalzamiento de la imagen del protagonista. Aparecen múltiples referencias al contexto socio-histórico en que se ubica la acción: ya desde la escena previa a la aparición del gran Caupolicán se pone de

manifiesto el propósito del conquistador, inserto en el sistema monárquico vigente (“*Chile, rebelde y traidor / Se reduzca a Carlos quinto / Y a Felipe su heredero*”). Carlos V y Felipe II resultan parte vital de la tragicomedia dado que se construyen como móviles del proceder de don García Hurtado de Mendoza, al punto que él dedica su hazaña de conquistar el Arauco al *íncrito Felipe* que acaba de ascender al poder. La mención de ambos monarcas, además de funcionar como aval del proceder del Capitán, opera de modo que “Lope, como ya era habitual en la época, enlaza la realidad americana con los destinos nacionales como si en todo sentido el Nuevo Mundo no fuese más que un vasto apéndice de la realidad española y por tanto europea” (Pupo-Walker 1986: 57). El transcurso de la acción abarca al menos dos años, desde antes de la asunción de Felipe II en 1556 hasta la caída del cacique araucano, ambos datos certeros; no obstante, la precisión histórica no es sostenida de modo estricto sino que es posible detectar sutiles tergiversaciones (como la referencia a la fundación de una serie de ciudades bajo mérito de don García Hurtado de Mendoza, siendo que en realidad no las fundó sino que mandó reconstruirlas), siempre en consonancia con una hiperbolización de la figura del Capitán español acorde al panegírico y con una subjetiva mirada cristiano-occidental sobre América.⁴

Datadas en la misma fecha que la obra anterior y, por lo tanto, correspondientes al período Lope pre-Lope, aparecen otras piezas de asunto bélico que plantean un contexto histórico de acción preciso que no sólo opera como marco de los sucesos sino que es parte vital de los mismos e incide en ellos de manera determinante; en ellas, los personajes de carácter histórico cobran un lugar central en la acción, imbricados constantemente con el proceder de los protagonistas. *La varona castellana* trata sobre el origen del apellido Varona; su contexto es la confrontación político-militar que tuvo lugar en el siglo XII entre los reinos de Castilla y León y Aragón, contienda en la que interviene la protagonista, Doña María Pérez y, caracterizada como hombre, vence al Rey de Aragón. *El blasón de los Chaves de Villalba*, también datada en 1599, refiere la defensa del buen nombre del rey Fernando el Católico por parte del joven protagonista; allí se presentan referencias a hechos históricos muy vastas, extensas y complejas, tanto como parte de la acción dramática como a través de diversos comentarios de diferentes personajes. Sin embargo, el marco histórico está bien definido: el Gran Capitán lee el acuerdo efectuado entre “Dionís duodécimo de Albania” y Fernando el Católico sobre el reparto del reino de

⁴ No debe perderse de vista que cuando Lope de Vega escribía relaciones por encargo los hechos históricos referidos adquirirían suma precisión, de manera que se advierte una diferencia en el tratamiento de los sucesos cuando, por un lado, son ficcionalizados en las comedias y, por otro, son volcados en la narración de aquellos textos noticieros. Al respecto, véanse López Poza 1999 y Profeti 1999 y particularmente 2012, donde se explyaba acerca de la mencionada precisión en las “relaciones de sucesos” y distingue estos textos de las “relaciones de comedias”.

Nápoles; resulta ser el Tratado de Lyon de 1504 y el personaje de Dionís remite al rey francés Luis XII. *La contienda de don Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, del año 1600 y del mismo estilo que la comedia anterior, plantea tres acciones principales: las proezas de Diego García de Paredes en Italia; la muerte de la esposa adúltera del capitán Juan de Urbina en sus propias manos; y la disputa de Paredes y Urbina sobre la adjudicación de unas armas. Si bien ya no se refiere a un conflicto bélico acotado y hay una proliferación de referencias histórico-políticas (al punto que parece haber una insistencia en aludir a eventos históricos particulares), la acción podría situarse entre la década de 1480 y la de 1520, coincidiendo en ciertas instancias de su contextualización (en particular la guerra de Nápoles) con la obra anterior. Los protagonistas mismos son personajes de incidencia en la Historia española, y en lo que a ellos respecta, son referidos varios de los acontecimientos político-bélicos en los que efectivamente intervinieron. En esta pieza, como en las anteriores, se puede visualizar el afán de un Lope inicial por demostrar su enciclopedia sobre la disciplina historiográfica con particular detallismo y abundancia, cuestión que adquirirá diferentes matices en las obras de los dos períodos posteriores.

En *Los Ramírez de Arellano*, compuesta entre 1604 y 1608, el conflicto histórico-político central toma tal importancia en la trama que pasa a ser parte neural de la misma. Si bien en un comienzo el disparador bélico son las batallas contra los moros y los preparativos de Juan Ramírez de Arellano para ir a la guerra inauguran la acción, luego se centra en la disputa de herederos sobre la corona de Castilla que tuvo lugar a mediados del siglo XIV. El protagonista es solicitado para combatir por varios reyes, y entre estas solicitudes aparece la de Enrique, el Conde de Trastámara, quien le pide ayuda para obtener la corona de Castilla en oposición a su hermano el Rey Don Pedro, el cual también lo solicita para matar a su hermano. La acción dramática ocupa varios años aunque no sean mencionados, y la misma selecciona algunos de los vaivenes de este conflicto, simplificándolo radicalmente y omitiendo eventos sustanciales; además, la figura del protagonista se construye como un soldado de valor y reconocimiento extremos.

Así, conforme progresa el modelo dramático lopesco se evidencia una mayor claridad en la recreación de los contextos de la acción (al ya no efectuar series de alusiones a eventos históricos que proliferaban en boca de diversos personajes) pero, al mismo tiempo, se generan mayores libertades en el abordaje de los mismos. En *El primer Fajardo*, que data de 1610 a 1612, se dramatiza la hazaña que dio lugar al apellido de los Fajardos: Don Juan Gallego lucha con el moro Abenalfajar, que tiene cercada la ciudad murciana de Lorca, y al vencerlo, toma su apodo, que era Alfajar, según costumbre medieval. La acción se encuadra en el reinado de Enrique II, ya muerto su hermano; es el mismo contexto y modo de construcción que el de *Los Ramírez de Arellano* (en ambos casos el conflicto primario es la lucha

contra los moros, aunque en *El primer Fajardo* la mayor lucha del protagonista es para lograr que el rey reconozca su mérito), pero temporalmente apenas posterior. El proceder del monarca cristiano enmarca la acción de Fajardo contra los moros pero no se constituye como un personaje partícipe activo de los hechos dramáticos. En lo que respecta a otros personajes de presunto cariz histórico, la imagen del enemigo carece de especificidad: el nombre “Almanzor” para el rey moro puede considerarse un uso genérico, dado que caso contrario se trataría de un anacronismo.⁵ Los avances temporales resultan imprecisos y la paz final de la obra es ficticia, es decir, puramente recreada por Lope, del mismo modo que lo es el propio protagonista: Juan Gallego no fue el primer miembro de esta estirpe poderosa del reino de Murcia y originaria de Galicia.⁶ Todos estos aspectos conducen a concluir que Lope se tomó ciertas libertades (mayores que en las comedias de períodos anteriores) respecto de la circunscripción al contexto histórico, cuestión que se refuerza por dos factores: por un lado, en esta obra se fusionan sucesos llevados a cabo por diferentes miembros de esta estirpe en la figura del protagonista, por otra parte, esta comedia fue encargada para ocultar hechos del pasado de una familia noble, no siempre fiel a la monarquía: si el fundador de dicha familia había pasado a las crónicas como traidor, Lope destaca sólo sus aspectos positivos y elude absolutamente cualquier rasgo que diera lugar a sospechas acerca de la lealtad del protagonista hacia la Corona. Pero estas libertades son las que, otra vez, condujeron a que se descalifique esta obra, sobre la cual afirmó Menéndez Pelayo: “ya queda advertido que esta comedia es una de las más informes y atropelladas de Lope...” (Tomo IV, XLVIII).

Esta manipulación de cierta información de base en el proceso constitutivo de la reivindicación dramática no es privativa de los *dramas de presunción de nobleza* de temática bélica, sino que tiene al menos un antecedente en una obra que refiere a las intrigas de la Corte, datada entre 1604 y 1608. Se

⁵ Almanzor fue un militar y político andalusí, caudillo del Califato de Córdoba que vivió entre los años 938 y 1002; también se llamó así el tercer califa fatimí en Ifriqi que gobernó entre 946 y 953. Debido a este abordaje particular de sucesos de carácter histórico, Menéndez Pelayo desestimó esta obra. En su prólogo, enuncia: “Es comedia genealógica de las más destartadas, confundiéndose en ella sucesos y personajes de muy diversas épocas” (Tomo IV, XLVIII).

⁶ En su notable estudio acerca del linaje de los Fajardo, Juan Gutiérrez García expone que “Naturalmente, ni Juan Gallego fue el primer Fajardo, ni éste se batió en duelo con el moro Alfajar [...]. Aunque muchos personajes y situaciones son reales, no hay duda que están fuera de lugar: [...] el apellido Fajardo ya aparece en un documento de 1335; no existe ningún documento del duelo con Abenalfajar; [...] tampoco encajan con Juan Gallego, Salvatierra, Manrique y otros personajes”. No obstante ello, resulta sumamente llamativo que múltiples genealogistas posteriores, hasta llegar a algunos historiadores de linajes de la contemporaneidad, utilizan como fidedigna la referencia de la llegada de los Fajardo al Reino de Murcia recreada por Lope, al punto que lo consideraron como fuente documental para la historia de esta familia (Gutiérrez García 2008: 22).

trata de *La fortuna merecida*, protagonizada por el noble gallego don Álvaro, quien asciende progresivamente en la Corte del rey Alfonso XI consiguiendo un lugar de privilegio que genera envidia en diversos caballeros, por lo que debe enfrentar sucesivas calumnias de los cortesanos y demostrar su integridad e inocencia. Esta obra surgió del encargo para silenciar sucesos del pasado de la estirpe de Alvar Núñez, puesto que aquel no siempre se mantuvo fiel a la Corona. De hecho, Alfonso XI le dio títulos y después lo mandó matar por traidor. Lope destaca las proezas de hacer frente a las intrigas de la Corte pero omite la muerte, que anuncia para una obra posterior que se desconoce si fehacientemente escribió.

De temática diferente pero con el fin específico de enaltecer la figura protagónica, aparece la obra *Las cuentas del Gran Capitán*, encabalgada entre los dos últimos períodos de producción de Lope,⁷ que recrea la revisión presupuestaria de Gonzalo Fernández de Córdoba. En el contexto de la disputa por el trono de Castilla entre el rey Fernando el católico - casado nuevamente una vez fallecida la reina Isabel, contrariando así el compromiso adquirido de no hacerlo- y el Archiduque Felipe de Austria - marido de su hija Juana-, Don Gonzalo, virrey de Nápoles, sufre una conspiración por la que se lo acusa de favorecer al archiduque y se lo amenaza con perder el gobierno napolitano; el rey Fernando es persuadido de la fidelidad de Don Gonzalo pero éste padece una nueva acusación por envidia, por lo que el rey manda a investigar sus cuentas y el destino de las partidas de dinero que le fueran enviadas. El Gran Capitán sale airoso al comprobar que hasta ha invertido parte de su hacienda en el gobierno de Nápoles y finalmente, participa del banquete que el rey Luis XII de Francia brinda en España al rey Fernando, quien toma el poder del reino de Castilla tras la muerte del Archiduque Felipe. La investigación del balance económico efectuada a don Gonzalo de Córdoba, de acuerdo con los estudios historiográficos,⁸ fehacientemente tuvo lugar, aunque en esta obra se minimiza la gravedad del conflicto, reservándolo solamente para el tercer acto pese a que da título a toda la pieza, haciéndolo pasar por exiguo ante la mirada del Gran Capitán que se muestra impasible y recreando una dudosa relación posterior de cordialidad y extrema cercanía con el monarca.

⁷ El estudio métrico efectuado por Morley y Bruerton indica que habría sido escrita entre 1614 y 1619. Sin embargo, Teresa Ferrer indica la posibilidad de que la alusión a una comedia sobre las hazañas del Gran Capitán que aparece en una carta de Lope dirigida al duque de Sessa corresponda a esta obra; dado que la epístola está fechada en diciembre de 1614, asume que la fecha efectiva de datación podría ser en ese año, en el que además el duque consiguió la anhelada revalidación de los títulos de almirante de Nápoles y capitán general que habían pertenecido a su familia (Ferrer Valls 2008: 129-130).

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

La obra más tardía de este subgrupo -única correspondiente al período Lope post Lope-, *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba*, aborda, una única proeza militar a cargo de un miembro de la nobleza más encumbrada, cuyo valor es reconocido desde instancias previas y es simplemente confirmado por la exhibición de su proceder: la victoria del hermano del Duque de Sessa sobre los protestantes alemanes en la batalla que tuvo lugar el 29 de agosto de 1622. Como es claro, la contextualización es por demás específica y contemporánea a la escritura de la obra. Los datos sumamente puntuales y certeros proliferan y hasta sobreabundan, al punto que el protagonista en una de las arengas a sus hombres sitúa históricamente los sucesos en el año 1622. Lope parece utilizar este texto, tras la intención evidente de loar a la familia de quien fuera su mecenas, para demostrar tanto su capacidad dramática como su conocimiento acabado acerca de los eventos políticos contemporáneos cruciales para su país, en un gesto de búsqueda de difusión tanto entre sus coetáneos como para la posteridad (de eso también se trataba su preocupación y ocupación por publicar sus textos).⁹ Esta sapiencia minuciosa de lo ocurrido se plasma en cada detalle de la pieza, en la que además se destaca una adaptación “a la española” (que puede leerse como parte del programa nacionalista del que Lope es partidario) de varios nombres propios extranjeros: el bastardo Mansfelt (personaje que encarna a quien fuera Ernst Mansfeld, comandante militar alemán durante los comienzos de la Guerra de los Treinta Años, hijo ilegítimo del Conde Pedro Ernesto de Mansfeld), el Obispo de Ostad (en los hechos históricos, Christian, Duque de Brunswick-Lüneburg, Obispo de Halberstadt, líder militar protestante alemán durante dicha guerra, en la que obtuvo la fama de fanático religioso), la región de Enao (es decir, la provincia de Henao, Hinaut). Don Gonzalo se conjuga como el héroe que lucha con toda su bravura hasta el final y, si en esta obra donde la precisión contextual pasa a ser una característica troncal de la construcción

⁹ Como bien ha señalado Alejandro García Reidy en su reciente estudio, Lope es el primer escritor que pone de manifiesto una noción clara sobre las implicaciones de producir para el teatro comercial, con una consecuente conciencia de que el arte dramático era también su oficio; esta toma de conciencia constituye un punto de enlace en el proceso hacia la profesionalización del oficio de dramaturgo. Mediante el análisis de diversos elementos discursivos y paratextuales a través de los cuales Lope proyectó una imagen de sí mismo o dirimió en torno a cuestiones vinculadas con la posición que ocupaba la escritura dramática en los campos literario y social, el investigador pone de relieve el proceso por el que atravesó el poeta para asumir su condición de escritor para el mercado, y cómo esta conciencia se modificó con los años (García Reidy 2013: 11-15). En palabras de este estudioso, “Hablar de conciencia profesional o autorial de un escritor significa detectar las reflexiones metaliterarias presentes en sus textos, con la dificultades inherentes que supone adentrarse en un discurso autorreflexivo y de construcción de una identidad socioliteraria” (García Reidy 2013: 28). Lope concretó una serie de estrategias de autorrepresentación textual en búsqueda de promoción y canonización, de manera que aprovechó múltiples instancias textuales, paratextuales y aún iconográficas para construir una sólida imagen de sí mismo y así legitimarse.

dramatúrgica, algunos pocos hechos históricos son modificados en la representación (como la muerte del Obispo tras su huida con Mansfelt a Lieja), siendo que dichas modificaciones son consecuentes con una constante generación de énfasis en la magnificencia del protagonista.

A modo de conclusión, la perspectiva analítica aquí planteada, que vincula dos parámetros que van por caminos tangenciales (por un lado, el aspecto estético que prima a la hora de hablar de un modelo dramático en evolución, por otra parte, el factor proyectual-escriturario que nuclea a los dramas de presunción de nobleza), ha permitido abrir el panorama sobre ciertas modificaciones estéticas y compositivas que caracterizan cada etapa de producción teatral de Lope de Vega, y que van esbozando la conciencia del trabajo como escritor determinante de su labor. En lo que atañe a las referencias a determinados contextos históricos aludidos en estas obras, es notorio que los datos sumamente puntuales y certeros proliferan y hasta sobreabundan, al punto que aquí se revela el empleo de estos textos por parte de Lope como una ostentación de sapiencia minuciosa sobre sucesos históricos con objetivo de loa. Pero también aparece una manipulación ostensible de los sucesos de base, sobre todo en las comedias de su última etapa de producción, donde el dramaturgo se toma muchas más libertades que en las comedias más tempranas. El camino abierto por este análisis considera el enclave los textos dramáticos áureos en la praxis social que, según Oleza, hacen “del teatro público un agente de primer orden en la creación y perpetuación de la memoria colectiva. Y es que este es uno de los mandatos que Lope ordena cumplir al drama histórico” (Oleza 2013: 160). Por ello, la materia dramatizada no debe ser considerada de forma aislada a las estrategias particulares con que se la construye, en este caso estrechamente vinculadas al proyecto escriturario del dramaturgo que lo lleva a elaborar una mirada sobre sucesos pasados que opere de modo reivindicatorio de sí mismo y de determinadas figuras de la nobleza; así, materia dramatizada y estrategias dramatúrgicas conforman, como ocurre en buena parte de las obras del Siglo de Oro español, una verdadera amalgama significativa, que ha conducido a que estas producciones hayan marcado un antes y un después en la serie literaria universal.

Bibliografía

- Ediciones de Obras de Lope de Vega

Blecuá, Alberto y Serés, Guillermo (1997). *Lope de Vega, Comedias*. (Edición crítica de las Partes de Comedias de Lope de Vega). Lleida: Milenio.

Menéndez Pelayo, Marcelino (2008). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de*

- Menéndez Pelayo*. Vol. 32, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- VV. AA. (1997). *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey.
- Vega, Lope de. *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*. Edición de Marcelino Menéndez Pelayo (ed. y estudio preliminar). Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913. Colección reimpresa en Madrid, Atlas (B.A.E.), a partir de 1963.
- Vega, Lope de. *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*. Edición preparada por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, 1916-1930.
- Vega, Lope de. (2006) *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas).

- Fuentes secundarias:

- García Reidy, Alejandro (2013). *Las musas ramera*s. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Férrer Valls, Teresa (1998). "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)". En J. M. Díez Borque (ed.). *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10. 215-31.
- Férrer Valls, Teresa (2001). "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia". En Castilla Pérez y González Dengra (eds.). *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español*. Granada: Universidad de Granada. 13-51.
- Férrer Valls, Teresa (2005). "Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación". En Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos. 99-112.
- Férrer Valls, Teresa (2008). "Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa". En Aurora Egido y Enrique Gil Laplana (eds.). *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*. Zaragoza: CSIC. 113-34.
- Férrer Valls, Teresa (2011). "Los Tellos de Meneses de Lope de Vega en la conformación del ideal del labrador digno". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII. 44-65.
- Férrer Valls, Teresa (2012). "Reyes y validos en los dramas genealógicos de Lope de Vega". En O. A. Sâmbrian, M. Insúa. y A. Mihail (eds.) *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*. Craiova: Editura Universitaria-Universitateadin Craiova. 133-45.
- Férrer Valls, Teresa y Oleza Simó, Joan (1991). "Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo". En Davis, C. y Deyermond, A. (eds.) *Golden Age Spanish Literature*. Londres: Queen Mary and Westfield College. 145-154
- Gutiérrez García, Juan (2008). "Mula: Cuna de los primeros Fajardo en el Reino de Murcia". *Revista Velezana* N° 27, Vélez Rubio. 20-31.
- López Poza, Sagrario (1999). "Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libros". En López Poza, S. y Pena Sueiro, N. *La fiesta. Actas del II Seminario*

- de Relaciones de sucesos*. A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán. 213-222.
- Morley, S.G. y Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, traducción castellana revisada por Morley, Madrid: Gredos.
- Oleza, Joan (1986). "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". En Oleza, Joan (Ed.). *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. London: Tamesis Books. 251-308.
- Oleza, Joan (1997). "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo". *Edad de Oro XVI*. Madrid: UAM. 235-251.
- Oleza, Joan (2003). "El Lope de los últimos años y la materia palatina". En *Estaba el jardín en flor. Homenaje a Stefano Arata*. Criticón. Nro. 87-88-89. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. 603-620.
- Oleza, Joan (2013). "Variaciones del drama historial en Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX. 151-187.
- Oleza, Joan et aliis (2012). *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*. Universidad de Valencia. Publicación en web: <http://artelope.uv.es>
- Pedraza Jiménez, Felipe (1998). "Algunos mecanismos y razones de la escritura de Lope de Vega". *Criticón*, 74. 109-204.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2008). *Lope de Vega, genio y figura*. Granada: Universidad de Granada.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2009). *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del "Monstruo de la naturaleza"*. Madrid: EDAF.
- Pedraza Jiménez, Felipe (2012). "Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII. 1-39.
- Profeti, Maria Grazia (1992). "Essere vs apparir en el teatro barocco". En *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel, Università degli studi di Verona, Reichenberger. 32- 42.
- Profeti, Maria Grazia (1997). "El último Lope" en Pedraza Jiménez, F. y González Cañal, R. (eds.). *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*. Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha. 11-39.
- Profeti, Maria Grazia (1999). "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega". En *Nell'officina di Lope*. Firenze: Alinea editrice. 11-44.
- Profeti, Maria Grazia (2012). "Lope y las relaciones de sucesos". *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, n° 147. 139-164.
- Pupo-Walker, Enrique (1986). "Notas sobre la presencia de América en el teatro de Lope de Vega". En Doménech, R. (ed.) *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra de Teatro español.
- Rozas, Juan Manuel (1990). "Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)". En J. Cañas Murillo (ed.). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra. 133-168.
- Vega Viguera, Enrique (2000). *Sucesos militares durante los reinados de los Reyes Católicos hasta Isabel II*. Sevilla: Univ. de Sevilla.
- Weber de Kurlat, Frida (1976). "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época". *Segismundo: revista hispánica de teatro*, vol. XII, N°23-24. 111-133.