



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 3 (2013), pp. 23-44. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Lope de Vega y la comedia genealógica¹

MIGUEL ZUGASTI

Universidad de Navarra

mzugasti@unav.es

RESUMEN: Dentro del multiforme género que es el drama histórico del barroco, se hace un deslinde de una subespecie o subgrupo como es la comedia genealógica. Las genealógicas son piezas cuyo objetivo central es ensalzar un linaje poderoso de la época, bien glorificando la cabeza del mismo, bien tratando de varias de sus generaciones, o bien ocupándose de algunos de sus miembros vivos todavía en el momento de escritura. Este subgénero es muy proclive al mecanismo del encargo teatral y Lope de Vega lo cultivó con cierta asiduidad, con unos treinta y dos títulos (algunos de ellos atribuidos).

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, comedia genealógica, encargo literario.

ABSTRACT: Within the genre known as the historical drama, there is a subgroup of genealogical comedies. The central purpose of genealogical plays was to extol a powerful, whether by glorifying the family's patriarch, or by dealing with several generations, or by focusing on living descendants. Genealogical dramas were mainly commissioned works, and Lope de Vega was particularly assiduous in cultivating the subgenre, with almost thirty-two titles (although some of them are just attributed to him).

KEYWORDS: Lope de Vega, genealogical comedies, commissioned plays.

De las más de cuatrocientas comedias que hoy conservamos de Lope de Vega, casi una cuarta parte de ellas —según el cómputo de Menéndez Pelayo— son de asunto histórico-legендario². Robert B. Brown corrige un poco a la baja este cálculo y maneja un corpus de 82 títulos, recordando que: «si tomamos en cuenta únicamente las piezas tradicionales e históricas existentes, sin considerar hipotéticamente las muchas que se tienen por perdidas, su número es comparable a la total producción inglesa del drama histórico isabelino»³.

¹ El presente trabajo ofrece una versión parcial y muy revisada de otro previo, publicado hace quince años, con el título: «Órbitas del poder, encargo literario y drama genealógico en el Siglo de Oro: de Encina a Lope de Vega», en Kurt Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa (Anejos de Rilce, 21), 1998, pp. 129-157.

² Menéndez Pelayo desgranó sus ideas al respecto en los sucesivos prólogos a la edición de la Academia del teatro lopiano (1890-1914), luego incorporados a la BAE. Además hay versión conjunta de sus asertos en la Edición Nacional de las Obras Completas de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, CSIC, 1949 (vols. XXIX-XXXIV), con el título *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, en 6 vols.

³ Robert B. Brown, *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, México, Academia, 1958, pp. IX-X.

La enormidad de estas cifras explica por sí misma las dificultades inherentes a su ase-dio crítico, justificando en parte por qué carecemos todavía de un estudio global sobre el teatro histórico del Fénix⁴. Es bien sabido que Lope de Vega a menudo se inspiró en crónicas, leyendas y tradiciones antiguas para obtener sus argumentos, con presencia destacada de los Reyes Católicos o Carlos V, pero sin faltar tampoco otros monarcas castellanos, leoneses, portugueses, navarros, aragoneses o catalanes del período medieval. Otras veces escribe una especie de teatro periodístico (o de hechos contemporáneos) con el fin de subir a las tablas episodios recientes, casi siempre de carácter bélico y militar. Por ejemplo el 6 de julio de 1604 don Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, tomó la isla de Longo, acontecimiento aplaudido en el Madrid de la época y del que se sacaron varias relaciones; por esas fechas debe datarse *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, dedicada a glorificar tal victoria y que sabemos seguía en los escenarios en 1606⁵. Desde pareja perspectiva podemos leer *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, que versa sobre un episodio de la guerra del Palatinado como fue la toma de Fleurus el 29 de agosto de 1622: Lope firma la comedia el 8 de octubre de ese mismo año y dos semanas después ya contaba con la preceptiva licencia de representación⁶. Otro caso afín es *El Brasil restituido*, donde se refiere el rescate de la ciudad de Bahía de Todos Santos (por aquel entonces en manos holandesas) por los soldados españoles y portugueses; la plaza se rindió el 1 de mayo de 1625 y pronto llegaron las buenas noticias a España, con celebración de grandes regocijos: entre ellos la comedia citada, cuyo autógrafo es del 23 de octubre, con una licencia para su representación del día 29.

El gusto creciente de la época por los libros genealógicos y compendios de linajes también está en la raíz de muchos dramas lopianos. La que hoy es su primera comedia segura, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, ya fue explicada por Menéndez Pelayo como fruto de una «amalgama de especies genealógicas y heráldicas»⁷ de la que Lope quiso hacerse eco, aunque tirando más del romancero tradicional o Pérez de Hita (primera entrega de sus *Guerras de Granada*, 1595) que de crónica alguna. *Lanza por lanza, la de Luis de Almanza* (comedia atribuida), también se construye sobre una leyenda genealógica que el poeta ubica en la época de Alfonso XI. Un valido de este mismo rey, Alvar Núñez de Osorio, es el protagonista de *La fortuna merecida*, cuya acción se estructura en base a la próspera y luego adversa fortuna de tal personaje, esto es, su ascenso y caída en la privanza regia; de nuevo Lope, en lo que se entrevé como una defensa del trágico privado, pudo inspirarse en algunas «memorias, acaso familiares o genealógicas»⁸, próximas a los círculos de los Osorio, que dicho sea de paso él conocería muy bien (piénsese en Elena Osorio). Ya es sabido que su *Fuente Ovejuna* se inspira en la Crónica de Francisco de Rades, pero quizás sea menos conocido que este mismo texto le sirvió para *El sol parado*, alabanza sin

⁴ Como muestra, valga este botón: una monografía tan interesante como la que Teresa J. Kirschner y Dolores Bravo dedican al *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Alicante, 2007, analiza apenas un corpus de diez comedias del Fénix.

⁵ Ese año Antonio de Granados la mantenía entre su repertorio: ver DICAT, s. v.

⁶ Más detalles sobre estas dos comedias en el trabajo de Teresa Ferrer Valls, «Lope y la creación de héroes contemporáneos...», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 40-62.

⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. V, p. 228.

⁸ Ibídem, vol. IV, p. 254.

paliativos de la orden de caballería de Santiago y en especial de su decimosexto maestre, don Pelayo Pérez Correa, a quien se le atribuye el milagro de la batalla de Tentudía, consistente en parar el curso del sol para dar lugar a la victoria cristiana sobre los sarracenos (en claro paralelo además con el episodio bíblico de Josué). Otra pieza escrita desde semejante postura mítico-ennoblecedora es *El caballero del Sacramento*, basada en una leyenda piadosa que gira alrededor del linaje de los Moncadas (Marqueses de Aytona), a cuyos descendientes les debió resultar particularmente grata.

Según vemos, la fecunda inventiva de Lope presta atención a personas y hechos relevantes de la antigüedad entresacados ya de crónicas, ya de tratados genealógicos, de donde le gusta destacar a los ilustres miembros de ciertas instituciones o familias nobles de la época. Así, dentro del multiforme género que es el drama histórico, se puede hablar con pertinencia de la comedia genealógica como un subgrupo o subespecie de textos cuyo afán principal es el de ensalzar un linaje conocido y poderoso de la época, bien glorificando (mitificando, casi siempre) la cabeza del mismo, bien tratando diacrónicamente de varias de sus generaciones, o bien ocupándose de algunos de sus miembros vivos todavía en el momento de escritura. En palabras de Oleza y Ferrer, son «obras destinadas a hacer valer unos intereses particulares en una circunstancia determinada mediante la apología de la historia de los hechos de un linaje o de una figura destacada dentro de ese linaje»⁹. Menéndez Pelayo ya se había percatado también de la singularidad de esta clase de comedias; aunque no llegó a deslindarlas como grupo autónomo dentro de las históricas (los límites no siempre son diáfanos), en dos ocasiones sí manifiesta su conciencia de que formaban una categoría aparte. Al estudiar *El blasón de los Chaves de Villalba* afirma: «es comedia genealógica, de poco valor, como casi todas las de su género», y poco después dice de *Los Porceles de Murcia*: «esta comedia, con pretensiones de genealógica, difiere mucho de todas las demás de su clase que encontramos en el teatro de Lope de Vega»¹⁰.

Creo que esta es una perspectiva adecuada para aproximarnos a una treintena larga de títulos que podríamos tildar de comedias genealógicas, subgénero afecto al drama barroco español y que ofrece el particular interés de ser muy proclive al fenómeno especial del teatro por encargo¹¹. Esto es, parece fuera de toda duda que muchos dramas genealógicos lopianos surgieron por deseo expreso de los linajes en ellos retratados, pero sin olvidarnos de que otras veces tales encargos no eran precisos, pues era suficiente el íntimo deseo del Fénix de escribir sobre un ilustre apellido para que naciera una nueva comedia. Por supuesto que la intención del dramaturgo sería siempre la de agradar a las familias retratadas o ensalzadas en sus versos, colocándonos así en el centro exacto de las relaciones entre las órbitas del poder y la creación literaria.

⁹ Joan Oleza Simó y Teresa Ferrer Valls, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», Ch. Davis y A. Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Londres, Westfield College, 1991, p. 146.

¹⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. V, pp. 336 y 377.

¹¹ Ver ahora también sendos trabajos de Teresa Ferrer Valls, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 215-231; y «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Ames-cua (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.

EL ENCARGO LITERARIO

El fenómeno del encargo puede abordarse desde muy diferentes perspectivas. Por ejemplo, cabe hablar de un patronazgo institucional con la demanda de autos sacramentales para la fiesta de Corpus Christi o de una comedia hagiográfica para honrar a algún santo; o de un patronazgo regio con el encargo de fiestas para palacio; o de un patronazgo particular —caso de algún noble— interesado en hacer publicidad de su casa y linaje (comedia genealógica).

Entre todas estas aguas supo navegar Lope de Vega, atento a cualquier posibilidad de buscar buenas retribuciones a los desvelos de su pluma. Consta por ejemplo que en 1610 y 1611 la villa de Madrid encargó al Fénix sendos autos sacramentales por el precio de 300 reales cada uno¹². El 6 de abril de 1616 terminó para Alonso de Riquelme *La isla del sol*, auto estrenado en las fiestas sacramentales de Valladolid de ese año¹³. Algo después, en 1622, la ciudad de Sevilla le pidió cuatro autos, indicándole expresamente que uno de ellos tratase sobre la imagen de la Virgen de los Reyes, de culto muy difundido en la capital hispalense. Para orientar al Fénix sobre el milagroso origen de la imagen mariana se le facilitó una memoria explicativa del argumento. Lope cumplió el encargo y mandó los cuatro autos, cobrando 1200 reales¹⁴. Los ejecutaron las compañías de Hernán Sánchez de Vargas y Alonso de Olmedo, pero tres días antes del Corpus el cabildo de la ciudad vio la muestra del auto de la Virgen de los Reyes y lo reprobó, impidiendo que se representase. La razón: «estar errado en la parte principal, que es la verdad de la tradición; y la culpa de este error tuvo un capellán de la Real Capilla que, siendo nuevo en ella, sin más fundamento que haber visto dos flores de lis en los zapatos de la Virgen, parecióndole que eran insignias de Francia y que San Luis pudo enviar al santo rey aquella imagen, lo certificó por una memoria que envió a Lope de Vega»¹⁵.

Muchas comedias de tema sacro o hagiográfico también obedecen al mecanismo del encargo: en la dedicatoria de *La buena guarda* (1610) confiesa Lope haberla compuesto a petición de cierta señora que puso en sus manos un libro devoto¹⁶. *La limpieza no manchada* (1618) se redactó a instancias de la Universidad de Salamanca, con expresa indicación de secundar la tesis de la inmaculada concepción de la Virgen, que aún no se había con-

¹² Manuel Penedo Rey, «El ayuntamiento de Madrid y Lope de Vega. Acuerdos sobre autos sacramentales y el P. Remón», *Revista Bibliográfica y Documental*, 4 (1950), pp. 313-317.

¹³ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. I, p. 123.

¹⁴ Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, pp. 837 y 884, n. 27.

¹⁵ Hipólito de Vergara, *Vida, excelencias y hechos milagrosos del santo rey de España don Fernando tercero*, «Discurso VII», 1629, fol. 132r. Más información al caso en Miguel Zugasti, «De iconografía mariana en dos comedias del Siglo de Oro: *La Virgen de los Reyes* de Hipólito de Vergara y *La aurora en Copacabana* de Calderón», en I. Arellano y G. Vega García-Luengos (eds.), *Calderón: innovación y legado*, Nueva York, Peter Lang, 2001, p. 428; así como en Miguel Zugasti, «La elaboración del ícono de la Virgen de los Reyes en el auto calderoniano *El santo rey don Fernando (Segunda parte)*», en I. Arellano y E. Cancelliere (eds.), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 641.

¹⁶ El texto reza así: «Habiendo leído este prodigioso caso en un libro de devoción una señora de estos reinos, me mandó que escribiese una comedia, dilatándole con lo verisímil a sus tres actos» (cito por Thomas E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, University of North Carolina-Valencia, Department of Romance Languages-Estudios de Hispanófila, 1975, p. 131).

vertido en dogma y que daba lugar a apasionados debates¹⁷. En 1620 el Conde de Lemos encarga a Lope otra comedia sacra para celebrar las fiestas del Rosario en su retiro de Monforte, aconsejándole incluso la conveniencia de no adjuntar bailes y entremeses, dada su temática devota¹⁸: podría tratarse de *La devoción del Rosario*, aunque es obra solo atríbuida y quizás algo anterior¹⁹. En 1622 escribe dos comedias sobre el patrono de Madrid, *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*, ambas publicadas ese mismo año en la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro*, donde el Fénix declara que «quiso la villa que fuesen más [las comedias]: representáronlas con rico adorno Vallejo y Avendaño»²⁰. Más adelante, en abril de 1629, empezaron los festejos por la canonización de S. Pedro Nolasco (uno de los fundadores de la Orden de la Merced), dirigidos por el P. Alonso Remón, quien encargó a Lope una comedia *ad hoc*: se trata de *La vida de san Pedro Nolasco*. En la *Relación de las fiestas* hecha por Benito López Remón (Madrid, Juan González, 1629) se recuerda el hecho:

El lunes adelante salieron dos de los carros que tiene la villa de Madrid para el día del Santísimo Sacramento, y habiéndolos adornado a su costa y a propósito el mismo convento de Nuestra Señora de la Merced, y dado orden a Lope de Vega Carpio, ingenio tan peregrino como se sabe, que compusiese una comedia de la vida del santo, la representó Roque de Figueroa a su majestad con grandes galas y apariencias, acudiendo el convento a todo lo necesario.

Y todavía al año siguiente Alonso Remón abunda en lo mismo en su personal recopilación de *Las fiestas solemnes y grandiosas que hizo la sagrada religión de Nuestra Señora de la Merced en este su convento de Madrid a su glorioso patriarca y primero fundador san Pedro Nolasco este año de 1629* (Madrid, Imprenta del Reino, 1630): «No le parece a lo común del pueblo que hay fiesta si no hay comedia y representación, y al fin salió el vulgo con la suya: que hubo de haber comedia; y que habiendo de haberla se procuró la escribiese, como la escribió, Lope de Vega Carpio.»²¹

¹⁷ Lope deja constancia del encargo en la dedicatoria a doña Francisca de Guzmán, Marquesa de Toral: «Mandáronme las escuelas de Salamanca escribir esta comedia, con título de *La limpieza no manchada*, para el juramento que hicieron de defenderla; que fue la acción más heroica y de mayor majestad y grandeza que desde su fundación se ha visto» (Case, ibidem, p. 227). Tirso de Molina en *La villana de Vallecas* cita esta comedia lopiana como representada por Pinedo en Madrid: ver la edición de S. Eiroa, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, p. 117.

¹⁸ Véase Lope de Vega, *Epistolario*, ed. de A. González de Amezúa, Madrid, RAE, 1941, vol. IV, pp. 53-54. En esta misma carta se hace referencia al encargo anterior, dando el título de *La Concepción*.

¹⁹ S. Griswold Morley y Courtney Bruerton la datan entre 1604-1615, más probablemente hacia 1604-1606, pero no hay pruebas concluyentes: ver *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 444-445.

²⁰ Tomo la cita de las *Obras sueltas de Lope de Vega*, edición facsímil de Madrid, Arco Libros, 1989, vol. XII, p. LVIII. Ya antes había escrito Lope sobre el mismo asunto *San Isidro labrador en Madrid*, publicada en la *Parte VII*, 1617.

²¹ Tanto *Las fiestas solemnes* como la *Relación de las fiestas* han sido editadas modernamente por Luis Vázquez Fernández: ver *Las fiestas solemnes de San Pedro Nolasco*, Madrid, Revista «Estudios», 41, 150, 1985, citas en pp. 257-258 y 245.

Aunque es bastante raro que se conserven testimonios escritos de las vicisitudes del encargo, a veces ha sobrevivido documentación interesante. Así, por ejemplo, en 1616 fue beatificada la reina portuguesa Isabel de Aragón (Zaragoza 1274-Estremoz 1336)²², emparentada con la casa real. Los diputados del reino encargaron a la Villa de Madrid que se representase una comedia sobre su vida. El comisionado responsable de esto fue don Jerónimo Dalmao y Casanate, que escribió al reino varias cartas tratando el asunto. En una de ellas, fechada el 22 de julio de 1616, comenta:

Es muy justo que vuesa señoría solemnice la fiesta con hacer la comedia, pero no está aquí Lope de Vega, a quien me manda vuesa señoría que se la haga componer de la santa vida de la reina, porque ha muchos días que se fue a Valencia²³. Pero hanme asegurado algunas personas pláticas que Luis Vélez, poeta moderno, la hará muy bien, porque las que son a lo divino hace casi mejor que Lope de Vega. Vuesa señoría verá lo que en esto le parece, o si gustará que se escriba a Valencia para que la haga Vega. Y en lo que toca al precio costará 600 reales, y no la hará por los 300 reales que vuesa señoría me ordena que yo dé²⁴.

Poco después, el 6 de agosto, vuelve a ocuparse del tema:

Ya escribí a vuesa señoría desde el Escorial cómo había recibido la carta en que me manda vuesa señoría trate con Lope de Vega de que haga una comedia de la vida de la santa reina Isabel, y también lo que en esto se había hecho. Y como Lope de Vega está en Valencia, que es la persona a quien vuesa señoría me ordena que la encomendase, vuesa señoría verá si el poeta que le escribí será de su gusto, que todos los autores me aseguran que la hará muy bien: llámase Luis Vélez; es en cosas a lo divino quien mejor hace agora²⁵.

Otro subgénero dramático como la comedia de gran espectáculo destinada a ser representada en teatros palaciegos solo pudo surgir merced a encargos previos. Lope de Vega compuso varias a lo largo de su vida, caracterizándose todas por la recreación de temas mitológicos. Estamos en el centro mismo de la fiesta áulica, donde los miembros de la familia real y la alta nobleza no solo piden al poeta la redacción de un texto, sino que luego participan como actores en el estreno. Esto ocurrió primero con *Adonis y Venus* y después también con *El premio de la hermosura*, representada en Lerma en 1614, en los jardines del duque. En 1622 se prepararon grandes fiestas para el cumpleaños de Felipe IV (el

²² Casada con Dionisio I de Portugal, el Labrador, 1261-1325, que subió al trono en 1279.

²³ Había ido a ver a una de sus amantes, *la Loca*, en aquel tiempo cómica de la compañía de Jerónimo Sánchez. Ver Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 218-219.

²⁴ Esta y otras 64 cartas de don Jerónimo Dalmao y Casanate las publicó Felipe Pérez en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Primera serie), 8 (1878). La cita en p. 76.

²⁵ Ibídem, p. 77. A pesar de tales desvelos, no se conoce comedia sobre este asunto ni de Lope ni de Vélez de Guevara. Pero la vida de Isabel de Aragón seguía pujando por subir más alto en los altares, y en ese esfuerzo tuvo mucho que ver el interés de Felipe IV por impulsar su proceso de canonización, que culminó felizmente en 1625. Después nos encontramos con que Rojas Zorrilla escribe *Santa Isabel, reina de Portugal*, que dados los antecedentes bien pudo ser el resultado de otro encargo. No es posible que esta comedia sea la solicitada en 1616 porque entonces la protagonista no era santa y porque Rojas Zorrilla solo tenía nueve años.

8 de abril), que se retrasaron hasta mediados de mayo: en el Jardín de la Isla de Aranjuez se pudo admirar primero *La gloria de Niquea* (15 de mayo) del Conde de Villamediana y, luego, en el Jardín de los Negros, *El vellozino de oro* (17 de mayo) de Lope, ambas también con el trabajo actoral a cargo de la nobleza²⁶. Otro posible ejemplo de festejo cortesano, si aceptamos la tesis de Salomon, sería *La humildad y la soberbia*, con visos de haberse estrenado en la corte entre 1612 y 1614, con las dobles bodas franco-españolas entre el infante Felipe e Isabel de Borbón y entre Luis XIII y Ana de Austria como telón de fondo²⁷. Un último caso de encargo que citaré es el festejo que preparó el Conde duque de Olivares para agasajar al rey en 1631: se pidieron dos comedias, una a Quevedo y Hurtado de Mendoza (*Quien miente más, medra más*) y otra a Lope (*La noche de San Juan*); en ambos casos se requirió la presencia de cómicos profesionales: las compañías de Vallejo y Avendaño respectivamente²⁸.

Aunque los datos que vengo consignando se refieren solo al teatro, la práctica del encargo es extrapolable a otros géneros. Rozas, en un trabajo pionero²⁹, muestra cómo el Lope del ciclo de *senectute* (1627-1635) sigue apegado a su anhelo de ser protegido o apadrinado por algún poderoso, y en dicho trabajo se barajan solo textos poéticos, no dramáticos.

²⁶ Sobre este magno espectáculo de Aranjuez hay abundantes relaciones contemporáneas y bibliografía posterior que no viene al caso citar por extenso, así que remito al muy completo ensayo de María Teresa Chaves Montoya, «*La Gloria de Niquea*. Una invención en la corte de Felipe IV», Aranjuez, Doce Calles (col. Riada, 2), 1991. Por su parte, Norman D. Shergold y John E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699*, Londres, Tamesis Books, 1982 p. 48, recogen un curioso documento del 9 de octubre de 1626 que reza así: «Oradenaréis que se paguen a Lope de Vega Carpio 150 ducados de que la reina nuestra señora le hizo merced por el servicio que la hizo de la comedia del *Vellozino dorado*, y esto se pagará por donde se acostumbran pagar cosas deste género». Parece que se trata de un nuevo encargo donde Lope reharía la comedia de 1622, o quizás el pago retrasado por el servicio de cuatro años antes.

²⁷ Ver Noël Salomon, «Sur quelques problèmes de sociologie théâtrale posés par *La humildad y la soberbia*, “comedia” de Lope de Vega», en J. Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l’œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*, París, CNRS, 1968, vol. I, pp. 13-30. El proyecto de estas bodas se firmó el 18 de abril de 1612, y no muy lejos de esta fecha debió escribir Lope su comedia. Con todo y con eso, los únicos datos seguros de representación que poseemos ubican a la compañía de Pedro de Valadés exhibiendo la comedia por la geografía española en 1614 (Toledo) y 1615 (Sevilla): ver Miguel Zugasti, «Prólogo» a *La humildad y la soberbia*, en R. Valdés y M. Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio-Prolope, 2010, vol. I, p. 488.

²⁸ Amplias noticias sobre estos festejos ofrece Casiano Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, ed. de J. M. Díez Borqué, Barcelona, Labor, 1975, pp. 124-128, redactado en 1804 teniendo una relación de la época a la vista. Sobre esta comedia lopiana y el patronazgo resulta útil el artículo de Anita K. Stoll, «Politics, patronage, and Lope’s *La noche de San Juan*», *Bulletin of the comediantes*, 39 (1987), pp. 127-137, así como su posterior edición crítica de la obra. Por su parte, Abraham Madroñal trata de reconstruir las piezas cortas que acompañaron a la citada comedia de Lope y edita el *Baile del Chápiro* de Benavente y el *Baile de Apolo y Dafne* de Lope: ver «Las circunstancias del estreno de *La noche de San Juan* (A propósito de los bailes que acompañaron a la comedia de Lope)», en Francisco Sáez Raposo (ed.), *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 127-148.

²⁹ Ver Juan Manuel Rozas, *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982. Manejo sin embargo la posterior edición como capítulo autónomo en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-131.

LAS COMEDIAS GENEALÓGICAS

Atendiendo a estas relaciones del Fénix con la alta nobleza llegaremos al centro vital del drama genealógico, fruto en muchos casos de un acuerdo entre los miembros de un linaje y el dramaturgo. El problema es que hoy resulta casi imposible demostrar documentalmente tal acuerdo previo, aunque los datos externos de muchas obras apuntan hacia su existencia. Por otra parte, como ya he dicho, no siempre ha de ser condición *sine qua non* la materialización del encargo para el nacimiento de la comedia genealógica: el poeta pudo escribirla por iniciativa personal, poniendo sus miras en que sea del agrado de los retratados (ellos o sus descendientes) en ella.

Se persigue un vínculo, un nexo de unión, una complicidad entre el mundo expuesto en el drama y el real o coetáneo, al estilo por ejemplo de lo que vemos en *La inocente sangre*, que versa sobre la trágica muerte de los hermanos Caravajal despeñados en Martos por Fernando IV, y que al publicarse en 1624 (*Parte XIX*) Lope tiene el detalle de dedicársela a don Sebastián de Caravajal, alcalde de casa y corte: «No hallé a quien tan justamente debiese dirigirle como a vuestra merced, que descendiendo de esta ilustre familia es juez tan recto, estimado y bien visto en esta Corte»³⁰. Teatro y vida se funden en una misma realidad: aquél al servicio de esta, por supuesto. Sabemos, por confesión del propio dramaturgo, que durante el período 1583-1587 fue secretario de don Pedro Dávila, Marqués de las Navas (con fama de protector de las artes y letras)³¹, y más tarde (1624) escribiría la comedia *El Marqués de las Navas*, basándose en episodios que él conocía de primera mano y dando vida a varios miembros de dicha familia. Entre 1590-1595 lo hallamos al servicio de don Antonio Álvarez de Toledo, quinto Duque de Alba, y sobre esta ilustre casa compondrá varias de sus comedias: *Las Batuecas del Duque de Alba* (se da noticia del descubrimiento de las Batuecas, que Lope sitúa en la época de los Reyes Católicos) y *La aldehuela y el Gran Prior*, cuyos protagonistas son el Duque de Alba don Fernando de Toledo y su hijo natural del mismo nombre, Gran Prior de Castilla. Todavía en la lista de *El peregrino* se ofrece un tercer título, hoy perdido: *El Duque de Alba en París*³².

Más adelante Lope sirve a otros nobles como don Francisco Rivera Barroso, Marqués de Malpica, o don Pedro Fernández de Castro, cuarto Marqués de Sarria y, desde 1598, séptimo Conde de Lemos. Pero será a partir de 1605, y ya para toda la vida, cuando inicie sus estrechas relaciones con don Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón, sexto

³⁰ Thomas E. Case, *op. cit.*, p. 221.

³¹ Ver Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fortanet, 1901, p. 46.

³² También *La Arcadia* se escribió para agradar a su protector, el joven Duque don Antonio, que aparece bajo el disfraz del héroe Anfriso. En escritos posteriores el Fénix recordará con gratitud esta época (véase la *Filomena*, la *Angélica* o la *Égloga a Claudio*), por eso sorprende bastante lo que le dice al Duque de Sessa en una carta de octubre de 1611: «Hartas veces he pensado cuán mal empleé mis escritos, mis servicios y mis años en el dueño de aquellos pensamientos del *Arcadia*, ni se me puede quitar la lástima de que no hayan sido por vuestra excelencia y la J.» (Lope, *Epistolario*, vol. III, p. 70). Esta afirmación quizás haya que entenderla más como lisonja al de Sessa (le duele a Lope no haberle servido siempre) que como verdadera crítica al de Alba. Sobre la estancia del Fénix en esta corte ducal véase Castro, Américo, «Datos para la vida de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 5 (1918), especialmente la sección «Lope de Vega y la Casa de Alba», pp. 403-404; y sobre todo Moreiro Prieto, Julián, *Una página en la vida de Lope de Vega: Alba de Tormes*, Salamanca, Sociedad “Amigos de Alba”, 1978.

Duque de Sessa. Este noble descendía por línea directa de don Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán y primer titular del ducado, cuyos estados estaban en el reino de Nápoles. De estos contactos derivan tres comedias genealógicas con la casa de Sessa como fondo: *Las cuentas del Gran Capitán*, que al decir de Menéndez Pelayo está «trazada para halagar a su patrono»³³, la arriba citada *Nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, cuyo protagonista es un hermano del Duque, y *Don Lope de Cardona*, apellido este emparentado con los de Sessa.

No siempre podemos detectar con tales evidencias los vínculos entre las órbitas del poder y el drama genealógico, pero no hay duda de que esta relación causa-efecto sirvió para lanzar el género, apoyándose bastantes veces en la conocida práctica del encargo. Aceptando esto nos colocaremos en la perspectiva adecuada para comprender la génesis de muchas otras comedias lopianas con títulos tan reveladores como *El blasón de los Chaves de Villalba*, *El primer Fajardo*, *Los Vargas de Castilla*, *La corona merecida y blasón de los Coroneles*, *Los Ponces de Barcelona*, y un largo etcétera. Menéndez Pelayo, como he señalado *supra*, ya entrevió la especial categoría del drama genealógico dentro del teatro histórico, pero no apuró en toda su dimensión el concepto del patronazgo, de vital importancia para la fecundidad del género. Nada sabemos por ejemplo de los contactos de Lope con los Chaves, pero en 1598 ya les hizo un elogio en *La Arcadia*, refiriendo el caso del victorioso desafío que mantuvo el caballero trujillano Chaves de Villalba en defensa del honor del rey Fernando V, episodio que, ampliado, reutilizará en *El blasón de los Chaves de Villalba*, cuyo autógrafo es de agosto de 1599. De *Los Vargas de Castilla* (de dudosa autoría) tiene mala opinión el polígrafo santanderino, llamándola «comedia genealógica de las más vulgares y destortaladas», pero a continuación expresa su convencimiento de que «sólo pudo ser grata a los caballeros del apellido de Vargas»³⁴, dando quizás en la diana de las pretensiones del poeta. El mismo parecer aplica a *El primer Fajardo* («es comedia genealógica de las más destortaladas»)³⁵, obra donde se fija la cabeza del linaje, compendiando en la figura del protagonista las hazañas que históricamente acontecieron a cuatro generaciones de los Fajardos. En esta línea abunda Rozas: «Estamos ante una comedia genealogista donde se ensalza a la familia de este apellido, sumando acciones que, en realidad, se realizaron en distintos siglos. No sabemos exactamente si fue un encargo, pero parece indudable que uno de los móviles al escribirla fue el mecenazgo»³⁶.

Y un juicio de similar alcance cabe emitir sobre otros dramas como *Los Ramírez de Arellano*, *Los Porceles de Murcia*, *Los Tellos de Meneses* (partes I y II), *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, *Los Benavides*, *Los Guzmanes de Toral*, *Arauco domado*, *Don Juan de Castro* (partes I y II), *Pobreza no es vileza*, etc., etc., hasta llegar a una treintena larga de textos. A estos títulos cabría añadir otros del mismo tenor citados en la lista de *El peregrino*, pero que se han perdido: *Los Peralta*, *Los Biedmas* o *La perdición de España y*

³³ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. V, p. 325.

³⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. V, p. 101.

³⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. IV, p. 381.

³⁶ Juan Manuel Rozas, «Lope de Vega y las órdenes militares (Notas sobre el sentido histórico de su teatro)», en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, pp. 469-478, cita en p. 472. Teresa Ferrer Valls, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», p. 224, insiste en el proceso aquí realizado de depuración de la historia: «Se reivindica la figura del fundador del linaje de los Fajardos, quien, sin embargo, había pasado a las crónicas como traidor».

descendencia de los Ceballos. No hay lugar ahora para un examen pormenorizado de todos y cada uno de ellos, aunque sí compete hacer algún apunte sobre los casos más llamativos:

- Lope conoció en persona a don Juan de Castro («gentilhombre de la boca de su majestad y corregidor de Madrid»), a quien en 1623 dedica *Las famosas asturianas*, expresando su deseo de ocuparse de su vida y hechos en alguna comedia. Puede que le fallara la memoria o puede que tuviera *in mente* la idea de componer otra pieza sobre este personaje, mas lo cierto es que antes de 1608 ya había escrito las dos partes de *Don Juan de Castro*³⁷. Asimismo en *La desdichada Estefanía* (1604) aparece la protagonista (hija de Alfonso VII de Portugal) casada con don Fernán Ruiz de Castro, el cual dio principio a la casa de Castro en Castilla, tan próxima siempre a la casa real.
- El contacto del Fénix con los Guzmanes de Toral no se redujo a la redacción de la comedia homónima: a doña Francisca de Guzmán, Marquesa de Toral, dedicó *La limpieza no manchada*; con su hija doña Isabel de Guzmán (Duquesa de Frías) hizo lo propio en *La discreta venganza*; nótese además que la Marquesa era hermana de don Gaspar de Guzmán, el Conde duque de Olivares, a quien dedicó *El premio de la hermosura y La Circe*; y aún dedicaría a la mujer del Conde duque, doña Inés de Zúñiga, los *Triunfos divinos, con otras rimas sacras y los Soliloquios amorosos*.
- En *La varona castellana*, como en casi todos los casos, se mezclan datos históricos con otros legendarios sobre los que se sustentan los linajes Varona y Barahona, que según la leyenda recogida por Lope tuvo su origen en cierta dama hombruna que fue capaz de vencer cuerpo a cuerpo al propio Alfonso el Batallador. La obra tiene el propósito indudable de satisfacer a los descendientes de ambos apellidos.
- Dentro de esta órbita del panegírico hay que leer *El labrador venturoso*, que según Menéndez Pelayo tiene «algo de drama genealógico, que parece escrito para ensalzar la familia de los Manríques de Lara»³⁸.
- Lo propio cabe decir de *La paloma de Toledo* (de muy dudosa autenticidad): «Es comedia genealógica, hecha adrede para ensalzar al linaje toledano de los Palomeques»³⁹.
- *Arauco domado* es caso muy claro de patronazgo: la acción versa sobre la conquista española de Chile al mando de García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete. Esta expedición está en la base de *La Araucana* de Ercilla, quien desliza algún reproche contra el Marqués, pues no en vano este lo condenó a muerte y a punto estuvo de ejecutarlo⁴⁰. A estos peros hay que sumar que al regresar don García a España no se sintió reconocido y pagado por la corona en su justa medida;

³⁷ Para esta fecha remito a la *Cronología* de Morley y Bruerton, pp. 314-316.

³⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. III, p. 361. Este mismo linaje es glorificado en una comedia de tres ingenios (Matos Fragoso, Diamante y Juan Vélez de Guevara) titulada *Cortesana de la sierra y fortunas de Don Manrique de Lara*.

³⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. V, p. 91.

⁴⁰ Véase *La Araucana*, XXXVI, 33, 34 y 36, y XXXVII, 70, de donde entresaco algunos versos: «Turbó la fiesta un caso no pensado / y la celeridad del juez fue tanta, / que estuve en el tapete, ya entregado / al agudo cuchillo la garganta [...]. / Este acontecimiento, este suceso / fue forzosa ocasión de mi destierro, / teniéndome después gran tiempo preso [...], / que el agravio, más fresco cada día, / me estimulaba siempre y me roía [...]. / Ni digo cómo al fin por accidente / del mozo capitán acelerado, / fui sacado a la plaza injustamente / a ser públicamente degollado; / ni la larga prisión impertinente / do estuve tan sin culpa molestado / ni mil otras miserias de otra suerte, / de comportar más graves que la muerte».

a su muerte, su hijo Juan Andrés Hurtado de Mendoza inicia una densa campaña de imagen y revalorización de los méritos familiares, poniendo a varios autores al servicio de su causa⁴¹. Son bastantes los géneros literarios desde los que se afronta la empresa (novela pastoril, poema épico, crónica, nobiliario genealógico), y entre ellos no falta el teatro. Lope dedica la comedia al mentado Juan Andrés, enfatizando que los hechos de su padre dieron sujeto «a tantas plumas, cuantas en las alas de la fama volaron a la inmortalidad, resplandeciendo al sol de su esclarecido nombre. Materia dilatada en tantos versos y prosas, y por tantos y tan célebres ingenios»⁴². Lope será uno más de los ingenios aludidos, con el añadido de que su relación con los Cañete ya venía de atrás, pues este mismo Juan Andrés Hurtado de Mendoza apadrinó en 1607 a Lope Félix, hijo del dramaturgo y Micaela de Luján (sin olvidar que el Fénix fue secretario del Marqués de Sarria, emparentado con los Cañete)⁴³.

- Dos comedias como *El más galán portugués*, *el Duque de Verganza* y *El Duque de Viseo*⁴⁴ son evidente apología de la casa de Braganza, una de las más poderosas de la época, aliada de la corona española, con títulos entre sus miembros como el Duque de Braganza, el Duque Viseo, el Conde de Faro y el Condestable de Portugal. Pero la circunstancia política cambió en tiempos de Felipe IV con la insurrección de Portugal, pasando los Braganza de aliados a enemigos: así, lo que en Lope era lisonja se convierte en crítica en *La tragedia del Duque de Verganza*, de Cubillo, prueba manifiesta del uso político y social que se daba al teatro histórico.
- Un uso político similar se aprecia en el *Diálogo militar en alabanza del Marqués de Espínola*, diálogo representable (no comedia) cuyo título lo dice casi todo. Menéndez Pelayo cree que hubo de ser representado bien en palacio o bien en la casa del propio Ambrosio Espínola durante su estancia madrileña en los años 1627-1629⁴⁵. El *Diálogo* no deja de ser una recopilación de los éxitos militares de este capitán genovés, culminando con la famosa rendición de Breda el 5 de julio de 1625.
- *Los Tellos de Meneses*, partes I y II, según opina Montesinos, se escribieron teniendo a la vista algunos manuscritos genealógicos de donde Lope pudo tomar el cuento popular de la ilustre dama deshonrada y más tarde rehabilitada por el

⁴¹ A este propósito obedecen obras como los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* de Cristóbal de Figueroa, *Arauco domado* de Pedro de Oña, y varias más: ver Victor Dixon, «Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70 (1993), pp. 79-95 y Miguel Zugasti, «Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarros, Tirso de Molina y Vélez de Guevara», en *Teatro, historia y sociedad. Seminario Internacional sobre Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro*, ed. de C. Hernández Valcárcel, Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 35-52.

⁴² Thomas E. Case, *op. cit.*, p. 247.

⁴³ Dentro de esta campaña propagandística consta otro encargo de comedia genealógica: *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, de nueve ingenios, en cuya dedicatoria Belmonte Bermúdez declara: «Rasgos humildes y dibujos pequeños [¿alusión a Ercilla?] de las hazañas ilustres de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, padre de vuesenoría, están pidiendo con dichoso acuerdo un heroico mecenazgo que los ampare» (*apud* Dixon, Victor, *op. cit.*, pp. 84-85). Otras comedias que tocan el tema, aunque ya no me es posible asegurar si se puso en práctica el patronazgo o no, son *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila, *Los españoles en Chile* de González de Bustos y *La bellígera española* de Ricardo de Turia, drama genealógico donde la figura destacada es doña Mencía de los Nidos.

⁴⁴ Sobre esta comedia y la visión mitificadora del protagonista véase Bernard Gille, «*El Duque de Viseo ou la mise en scène politique de l'histoire*», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, ed. de H. V. Sephiha, París, Éditions Hispaniques, 1975, vol. I, pp. 327-340.

⁴⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, vol. VI, p. 249.

rey gracias al oportuno hallazgo de una sortija dentro de una tortilla, motivo de honda raigambre folclórica.⁴⁶

—*Pobreza no es vileza* hemos de catalogarla también en la categoría de las genealógicas, lo cual nos confirma el propio poeta: «Esta comedia es de guerra; que, aunque se llama *Pobreza no es vileza*, por la de un valiente soldado que se introduce en ella, son hazañas y victorias en Flandes del valeroso don Pedro Enríquez de Toledo, Conde de Fuentes»⁴⁷.

—Casi en la misma situación estamos con *La piedad ejecutada*, curioso texto que está a caballo entre la comedia histórica y la palatina, en cuya dedicatoria Lope confiesa valerse de ciertas crónicas familiares: «Hallé la presente historia de esta ilustrísima casa; y aunque se debía a sus heroicos sucesores, me pareció no darles lo que tienen, sino ponerla entre los blasones de tantas virtudes y letras, de tanta nobleza y cortesía»⁴⁸. Por los apellidos de los personajes se ha conjeturado que esta comedia sea la misma que en la lista de *El peregrino* se llama *Pimenteles y Quiñones*.

Ante esta variedad de títulos, citados sin ánimo de exhaustividad, observamos que Lope recurrió a menudo a leyendas y crónicas genealógicas como inspiración para sus dramas. Convengo con Montesinos cuando —ya en 1921— echa de menos una «investigación especial, detenida y minuciosa de las fuentes genealógicas de Lope, haría falta un catálogo razonado de los manuscritos de esta índole aún existentes»⁴⁹. Vengo insistiendo en que el drama genealógico es un género muy proclive al patronazgo y al encargo, pero no puede hacerse de esto una verdad absoluta. Así, *El valiente Céspedes*, donde se recrean las victorias militares del capitán Alonso de Céspedes, tiene los visos de haber surgido más por deseo íntimo del dramaturgo que por alguna indicación o encargo. Lope en la dedicatoria ya nos recuerda que el protagonista «dejó en el mundo eterna fama de sus hazañas, con igual gloria de su apellido y casa», pero aun y todo creyó conveniente agregar un aviso al lector con estas prolijas explicaciones:

Adviértase que en esta comedia los amores de don Diego son fabulosos y sólo para adornarla, como se ve el ejemplo en tantos poetas de la antigüedad; porque la señora doña María de Céspedes fue tan insigne por su virtud como por su sangre y valentía, y celebrada entre las mujeres ilustres de aquel tiempo [...]. Con este advertimiento se pueden leer sus amores como fábula y las hazañas de Céspedes como verdadera historia de un caballero que honró tanto su nación, cuanto admiró las extrañas⁵⁰.

⁴⁶ Ver José F. Montesinos, «La fuente de *Los Tellos de Meneses*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 81-88. Chevalier puntualiza que se trata de una versión más del famoso cuentecillo «Piel de asno»: Maxime Chevalier, *Cuento tradicional*, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 136-137. La segunda parte de la comedia está atribuida a Lope en varias sueltas, aunque Montesinos la da por auténtica, opinión compartida por Morley-Bruerton, *op. cit.*, pp. 564-565.

⁴⁷ Thomas E. Case, *op. cit.*, pp. 246-247.

⁴⁸ Thomas E. Case, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁹ José F. Montesinos, *op. cit.*, p. 87. Este trabajo se publicó por primera vez en la *Revista de Filología Española*, 8 (1921).

⁵⁰ Thomas E. Case, *op. cit.*, pp. 250-251.

Vemos aquí al Fénix curarse en salud ante posibles malentendidos, pues a veces una comedia escrita con intención apologética puede resultar fallida y molestar a los nobles en ella retratados. Una excelente prueba de cómo en cierta ocasión le pasó esto a Lope se detecta en la dedicatoria de *El serafín humano* a doña Paula Porcel de Peralta, donde el dramaturgo se atiende a las reglas del arte para pedir disculpas:

Años ha que escribí la descendencia de los Porceles [se refiere a *Los Porceles de Murcia*, 1616], no la historia, sino la fábula, no creyendo que recibiría disgusto su siempre ilustre familia, porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de historias, donde la verdad es su objeto, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla que comienzan *Érase un rey y una reina*; pues, si no fuera de esta suerte, no lo pudieran sufrir los que lo son, y lo escuchan, y así se ven cada día representar sus vidas con cuanto para adornarlas fue gusto de los poetas.

Siguiendo con el tono exculpatorio, cita otro drama genealógico suyo hoy perdido: «Donde seguí la verdad fue en la comedia de los Peralta, con que pido perdón de los Porceles, de cuyas dos familias tiene vuesa merced tan ilustre ascendencia y tan generosa nobleza»⁵¹.

El enfado, siguiendo a don Marcelino, bien pudo deberse a que Lope fija el origen de los Porceles en un cuento popular (una dama que ha tenido un parto múltiple pretende librarse de los niños para evitar acusaciones de promiscuidad y adulterio), cuando ellos preferían pasar por descendientes de los romanos Porcios, Porcanos y Porcelos. No sabemos qué versión del cuento pudo tener Lope a la vista, pero debió ser una muy parecida a esta que reproduce Ambrosio de Salazar en su *Tesoro de diversa licción*⁵²:

En la ciudad de Barcelona hay cierto linaje de personas que se llaman los Porceils, que quiere decir en lengua castellana ‘lechones’, que tomaron el apellido y sobrenombre de estos animales gruñidores por cierto caso que sucedió a dos casados en la dicha ciudad.

Y el caso fue que cierta señora de mediano estado se había persuadido una cosa harta fuera de razón, y es que le habían dado a entender que la mujer que paría más de un hijo de una vez era señal de adultera y que había tenido ilícito ayuntamiento con más de un varón, y viéndose preñada y con muy grande barriga temió de parir más de un hijo, porque no la tuviesen por lo que ella indiscretamente había pensado. Al fin, llegado el parto de esta señora, sucedió que parió nueve hijos varones, pues no hay cosa imposible a la voluntad de Dios. Visto por la parida cosa tan extraña, determinó persuadir a la partera que disimulase y no dijese que había parido más que un solo hijo, pensando hacer desaparecer a los demás. Con esta mala voluntad llamó a una criada y mandole que tomase aquellos ocho niños y los llevase al campo, fuera de la ciudad, y los enterrase así vivos. La criada los puso en una espuenta y se iba con grande atrevimiento a cumplir el mandado de su ama, y Dios fue servido que se encontró en el camino con su amo, y habiéndole preguntado dónde iba

⁵¹ Ambas citas en Thomas E. Case, *op. cit.*, p. 222.

⁵² Maxime Chevalier aprecia incluso la presencia o amalgama de dos cuentecillos devotos: «Trescientos sesenta y cinco hijos nacidos de un parto» y «La mujer que mandó matar a sus hijos» (*op. cit.*, p. 148).

y qué llevaba en aquella espuenta, la criada respondió en su lengua catalana diciendo: «Señor, porteuns porcells, porcells», de do tomaron el apellido y sobrenombres de Porcels.

El amo, deseoso de verlos, abrió la espuenta y halló los ocho niños aún buillendo y muy hermosos, aunque pequeñitos y desmedrados. Y viendo la traición y mal designio, luego sospechó lo que podría ser; y preguntado a la criada si su ama había parido respondió que sí, dándole larga cuenta de lo que pasaba y la causa porque los llevaba a enterrar. Entonces el padre, como hombre discreto, los dio a criar sin ser sabido de nadie más que de la criada, a quien mandó y amenazó que no descubriese lo que había pasado, como de hecho lo cumplió.

Al cabo de tres años el dicho padre en cierto día mandó aparejar un convite, sin que la mujer supiese para quién se preparaba. Ya que todo estaba a punto, hizo venir los ocho hijos con sus amas, sin otros que para el propósito había convocado. Sentados a la mesa declaró el padre la causa del convite y todo como lo habemos contado, de que no poca afrenta y espanto recibió la mujer, aunque todo mezclado con grandísimo contento por ver y entender que aquellos eran sus hijos, a quien por su falsa imaginación apenas fueron nacidos cuando los tuvo condenados a muerte. El padre mandó que de allí adelante llamasen a aquellos niños los Porcels, y hoy en día se llaman así los descendientes de ellos, por lo cual la criada dijo cuando los llevaba a enterrar que llevaba «porcels», que quiere decir ‘lechones’⁵³.

Pero por fortuna también hay indicios o pruebas de lo contrario, esto es, encargos de dramas genealógicos hechos *ad hoc* a varios dramaturgos. Stefano Arata rescató del olvido una interesante carta de Miguel Sánchez Requejo escrita el 13 de diciembre de 1606, donde expresa su opinión sobre una comedia que acababa de presenciar titulada *Los Sarmientos*⁵⁴. Miguel Sánchez Requejo, apodado el *Divino*, dirige la carta a don Diego Sarmiento de Acuña (futuro Conde de Gondomar a partir de 1616) y destila algunos reparos sobre la historicidad de la obra:

De la historia tengo poca noticia, y así no juzgaré della; solo digo que si el so corro que hizo aquel Gonzalo a aquella señora de Sanabria fue verdadero, era ocasión capaz para buenos sucesos y discursos, sin sacarla por los ejércitos en hábito de hombre, que aquello bien se ve que es fingido, y en persona tan grave y conocida pudiérse escusar, de manera que la traza se debió de hermosear con más apacibles y cuerdas fictiones⁵⁵.

⁵³ Ambrosio de Salazar, *Tesoro de diversa licción*, París, Louys Boullanger, 1636, pp. 185-187. En *Los Ponzos de Barcelona* asistimos a un proceso paralelo de incorporación de la tradición folclórica (el cuento de «Los tres consejos», ejemplo XXXVI de *El conde Lucanor*) como sostén de la trama y el enredo, por encima incluso de la propia dimensión genealógica de la comedia (ver Fradejas Lebrero, «*Los Ponzos de Barcelona* de Lope de Vega y *Los tres consejos*. Cómo un genio utiliza un cuento de tradición oral»). Lo mismo podríamos decir de *Don Juan de Castro* y el cuento de «El muerto agradecido» (Chevalier, Maxime, *op. cit.*, p. 136). En general, cuanto mayor sea el apego folclórico en estas obras, mayor es la distancia respecto de la materia genealógica, aunque esta nunca desaparece del todo y actúa como eje vertebrador de la trama.

⁵⁴ La comedia era reciente, en efecto, pues en octubre de 1606 ya se había representado en Salamanca *La descendencia de los Sarmientos*, muy probablemente a cargo de la compañía de Juan de Medrano: ver Girolamo da Sommaia, *Diario de un estudiante de Salamanca*, ed. de G. Haley, Universidad de Salamanca, 1977, p. 559.

⁵⁵ Stefano Arata, «Teatro y colecciónismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope

Hoy no sabemos el nombre del ingenio creador ni tampoco ha sobrevivido tal comedia de *Los Sarmientos*, pero el documento citado deja entrever que se escribió por encargo expreso de Diego Sarmiento de Acuña, y que Miguel Sánchez se hubiese sentido muy halagado de haber sido él mismo el ejecutor de semejante cometido:

Con todo eso se debe agradecer la voluntad de quien la trabajó. Harto quisiera haber yo hecho este servicio a vuesa merced, aunque hubiera acertado menos, pues con el deseo hubiera vencido a todos. Éste durará en mí toda la vida. Ojalá halle ocasiones en que se ejercite, y sin duda merezco que vuesa merced me favorezca con mandarme en ellas⁵⁶.

El segundo poeta en liza es Lope de Vega. Teresa Ferrer ha editado un interesante corpus documental en el que la familia de los Duques de Villahermosa y Condes de Ribagorza encarga dos comedias al Fénix donde debía tratar por extenso la vida y hazañas de uno de sus ilustres antepasados: don Alonso de Aragón, primer Duque de Villahermosa. El título propuesto es el de *Historial Alfonsina*, y las indicaciones que se le dan a Lope son exhaustivas, a menudo demasiado para poder plasmarlas en un par de comedias. Con todo, ignoramos si Lope aceptó o no la petición, pues no se conservan tales comedias ni hay otras referencias indirectas que puedan certificarnos su existencia⁵⁷. Es seguro que debe haber más literatura de este género perdida, como lo atestiguan algunos títulos presentes en la lista de *El peregrino* hoy desconocidos (ver *supra*), o indicios tales como la dedicatoria de *Adonis y Venus* a don Rodrigo de Silva, Duque de Pastrana, donde el poeta le promete ocuparse en breve de las hazañas de su padre en Flandes (nótese además que en 1612 nació la academia de *El Parnaso* –después *Academia Selvaje*– en casa de don Francisco de Silva y Mendoza, hermano del Duque, de la que el Fénix formó parte). En otra ocasión (dedicatoria de *El valiente Céspedes* a don Alonso de Alvarado, Conde de Villamor) se habla de la existencia de una comedia sobre el «generoso origen de los Alvarados, ya por tantos ingenios escrita»⁵⁸, lo cual le exime a Lope de volver sobre el tema. Pienso que se está aludiendo a alguna comedia genealógica sobre Alonso de Alvarado, famoso conquistador del Perú que murió sin ver cumplida la promesa real de titularse Conde de Villamor, honra de la que sí disfrutaron sus descendientes a partir de 1599⁵⁹.

Cabe sostener sin tapujos que Lope fue el auténtico impulsor del drama genealógico, subgénero que más tarde cultivan con profusión otros dramaturgos. Pero tampoco fue el primero, pues buena muestra de su antigüedad es la pervivencia en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid de algunas comedias tempranas con títulos tan significativos como *La descendencia de los Marqueses de Mariñán*, *Las grandes del Gran Capitán* (ambas

de Vega»), en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. de F. Antonucci, L. Arata y M. del V. Ojeda, Pisa, Edizioni ETS, 2002, p. 153.

⁵⁶ Ibídem, p. 154.

⁵⁷ Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Universitat de Valencia, 1993, pp. 51-93 y 297-391. Un anuncio de parte de estos documentos en Oleza y Ferrer, *op. cit.*

⁵⁸ Thomas E. Case, *op. cit.*, p. 250.

⁵⁹ No tengo noticias de que se conserve ninguna pieza sobre este linaje en España. Guillermo Lohmann Villena, en *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1945, pp. 164-165, informa de una comedia titulada *El blasón de los Alvarados*, escrita por Antonio de Morales y estrenada en Lima el 22 de agosto de 1621, pero no puede ser la misma.

con cuatro jornadas) y *La descendencia de los Vélez de Medrano*⁶⁰. Otros ejemplos serían *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, *La próspera fortuna del muy noble caballero Ruy López de Ávalos el bueno* y *La adversa fortuna del muy noble caballero Ruy López de Ávalos el bueno*, de Damián Salustio del Poyo, quien con los dos últimos títulos inauguró la fórmula del díptico que tan buena acogida tuvo entre otros ingenios. Enríquez Gómez escribió dos partes de *Fernán Méndez Pinto*. A Mira de Amescua se deben sendas bilogías sobre la *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, así como la *Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*. Jacinto Cordero hizo lo propio con la *Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco*. Tirso de Molina llegó incluso al tríptico en su *Trilogía de los Pizarros*, que como he explicado en otro lugar fue resultado de un nuevo encargo⁶¹. Sobre el linaje pizarrista volvería poco después Luis Vélez de Guevara con *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*⁶², a quien debemos otros dramas de este tipo como *El Conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (encargada por el Duque de Lerma, en cuya huerta se estrenó en 1615) o *El hijo del águila y El águila del agua*, ambas sobre don Juan de Austria; destacan asimismo *El lucero de Castilla y luna de Aragón*⁶³, *Si el caballo vos han muerto y blasón de los Mendozas* y, sobre todo, *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes*, descarado elogio de don Gaspar de Guzmán, el Condado de Olivares, cuya prosapia hace remontar el dramaturgo hasta los tiempos de Guzmán el Bueno. Un caso más, a modo de colofón, es *La sentencia sin firma*, de Gaspar de Ávila, con Hernán Cortés por protagonista: la acción se dilata al final hasta entroncar con sus descendientes, los Marqueses del Valle, a quienes el poeta servía como secretario.

CONCLUSIONES

Soy consciente de que con este enfoque sociológico apenas si se penetra en el contenido artístico y dramatúrgico de los textos. Una visión materialista de la literatura se quedaría posiblemente en este punto, cuando en realidad el alcance de cualquier comedia va mucho más allá. No ignoramos que el teatro clásico es ante todo juego, diversión, transgresión, entretenimiento..., pero no solo (y no siempre), pues también hay espacio

⁶⁰ Stefano Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori, 1989.

⁶¹ Véase mi edición de la trilogía (compuesta por *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*), en especial el primer volumen, *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. Estudio crítico*, Kassel-Trujillo, Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993, pp. 9-20.

⁶² Para el análisis de esta obra remito a Miguel Zugasti, «Observaciones preliminares y notas bibliográficas», en L. Vélez de Guevara, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed de W. R. Manson y C. G. Peale, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, pp. 49-86, así como a Miguel Zugasti, «Visión de América y de la conquista del Perú en *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, de Luis Vélez de Guevara», en *Écija, ciudad barroca (IV y V)*, Écija, Ayuntamiento, 2009, pp. 43-89.

⁶³ Comedia de privanza donde aparecen don Álvaro de Luna y el Duque de Arjona. Este último en un largo parlamento conecta su prosapia con el linaje de los Castro (vv. 834-835), en un guiño cómplice que Vélez de Guevara lanza a la familia Castro (la comedia data de 1613, como señala Peale en su prólogo, pp. 60 y 80), pues no en vano en vida del dramaturgo eran titulares del marquesado de Sarria y condado de Lemos. Recuérdese además que entre los años 1596-1600 Luis Vélez de Guevara estuvo al servicio del cardenal de Sevilla don Rodrigo de Castro, otro miembro más de esta ilustre familia gallega.

para la ideología, el elogio del poderoso y la perpetuación del *status quo*. Tan errado es sobredimensionar esta última faceta (Maravall, por ejemplo), como negar su existencia. No he pretendido aquí apurar el sentido último de los dramas citados, ni cerrar el camino a nuevas interpretaciones. Antes bien mi intención ha sido la de mostrar una vía desde la cual poder asomarse al hecho teatral apoyándose en la perspectiva del mecenazgo y el patronazgo. El escritor es un ser social con unas necesidades y unos intereses que han de casar con la época que le toca vivir; así, el estudio de las estrechas relaciones que mantuvieron algunos autores clásicos con el estamento nobiliar iluminará ciertos aspectos de la prehistoria de los textos que no conviene ignorar:

Téngase en cuenta que el escritor, el artista, servidores del espíritu, no se mantenían de éste, improductivo por esencia, sino de aquellas clases sociales liberadas del yugo económico, que a su vez necesitaban de tal espíritu como lustre, aunque fuera externo. Esta y no otra es la razón profunda del mecenazgo⁶⁴.

Ubicarnos en esta óptica nos ayudará a entender mejor la génesis de muchas piezas, el porqué de su existencia, aunque forzosamente el análisis ha de completarse luego con el qué y el cómo. Por consiguiente, estas aproximaciones de sociología teatral han de tomarse como una herramienta más del asedio crítico, una ciencia auxiliar que contribuya a lograr una comprensión total del teatro, que habrá de hacerse en una fase posterior.

El drama genealógico, por su particular temática, admite sin violencia un enfoque desde esta perspectiva. Los contactos entre dramaturgos y nobles, las ínfulas genealogistas de muchos de estos, el hábito del encargo, el poder social del teatro, su amplia difusión en la vida cotidiana del Siglo de Oro... son elementos que, puestos en relación unos con otros, contribuyeron de forma eficaz al lanzamiento de este subgénero dramático. Para darnos cuenta cabal de su éxito hay que recordar que la comedia en general, y sobre todo la comedia histórica, desempeñaba una clara función de apología de los ideales patrióticos y monárquicos, una cerrada defensa de la nobleza sustentada en los tradicionales conceptos de valor, honor y virtud⁶⁵. El teatro se convierte en un buen altavoz de esta ideología: poetas y poderosos lo saben y por ello se necesitan mutuamente. El mecenazgo se descubre así como una llave para la propaganda o el autobombo que el poder no dudará en utilizar cuando lo crea necesario. Se resalta el alto valor ejemplarizante de las épicas hazañas, como muy bien supo captar don Pedro de Vargas Machuca cuando al otorgar la licencia de representación para *El Brasil restituído* apostilló lo siguiente:

En la comedia se habla de [...] muchos caballeros con la honra y alabanza que se les debe y acostumbra Lope de Vega en sus escritos, que la hidalguía de su pluma no sólo no defrauda la gloria de los que en armas y letras la consiguen, pero tiene en universal empeño los que las profesan, haciendo continuamente honrosa y noble memoria de propios y extranjeros en toda ocasión de alabanzas; las que aquí se dan a las personas introducidas sonuento de vidas ejemplares a la juventud de Madrid, que ha de ver representar acciones de los

⁶⁴ Guillermo de Torre, «Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo XVII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162 (1963), p. 258.

⁶⁵ Ver José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 194-201.

que conocieron y tratan en la paz, lucidos en el valor militar sirviendo su Rey en defensa de su religión; por todo, se puede representar⁶⁶.

Es obvio que Lope no vivió únicamente de ocasionales encargos, pero tampoco se puede negar que estos fueron un gran complemento para sus ingresos de todo tipo;⁶⁷ incluso teniendo en consideración lo que de exagerado puedan contener las afirmaciones de su amigo Montalbán en la *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, lo cierto es que el monto principal de sus beneficios parecen provenir de «las dádivas de los señores y particulares», las cuales «llegan a diez mil ducados»⁶⁸. Con todo y con eso, el valor crematístico no es lo único importante para un escritor: en su autoestima había de pesar también el prestigio de tratarse con un noble, el íntimo anhelo de convertirse en uno de sus criados (la figura del secretario es la más común), aunque solo sea para evitarse seguir «agradando a muchos» con su pluma⁶⁹. A estos efectos es muy revelador un pasaje de *La humildad y la soberbia* donde, sin máscaras, un personaje llamado Lope pide al rey Filipo (trasunto de Felipe III) la merced de ser nombrado cronista:

FILIPPO Pues, Lope ¿qué oficio quieres?
Pide, pide; yo soy rey.
Mucho Filipo te debe.
LOPE Señor, ser tu coronista
para escribir tus mercedes,
que si va a decir verdades
no querría que la muerte
me hallase agraciando a muchos,
pues nadie en el mundo puede. [...]
Sácame deste trabajo,
ansí Dios tu vida aumente,
y haré un libro en tu alabanza
—¿qué digo un libro?, ¡y aun siete!—
que te llame el gran Filipe,
rey de Albania y rey de reyes.
FILIPPO Yo lo haré, como verás⁷⁰.

Mas una cosa es la ficción escénica y otra la vida: Lope de Vega nunca fue cronista real y tuvo que seguir prestando sus servicios literarios a demanda, según dictan las leyes del teatro profesional.

⁶⁶ Cito por José María Viqueira Barreiro, *El lusitanismo de Lope de Vega y su comedia «El Brasil restituido»*, Coimbra, Editora Limitada, 1950, p. 218.

⁶⁷ José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978, p. 114.

⁶⁸ Alonso Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de E. Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p. 30.

⁶⁹ Remito al interesante ensayo de Elisabeth R. Wright, *Pilgrimage to Patronage*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.

⁷⁰ Lope de Vega, *La humildad y la soberbia*, ed. de M. Zugasti, en R. Valdés y M. Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio-Proloope, 2010, vol. I, pp. 485-621, vv. 2081-2089 y 2098-2104.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arata, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori, 1989.
- «Teatro y colecciónismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)», en F. Antonucci, L. Arata y M. del V. Ojeda (ed.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 141-157.
- Brown, Robert B., *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, México, Academia, 1958.
- Case, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, University of North Carolina-Valecia, Department of Romance Languages-Estudios de Hispanófila, 1975.
- Castro, Américo, «Datos para la vida de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 5 (1918), pp. 398-404.
- y Rennert, Hugo A., *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968, con adiciones de F. Lázaro Carreter.
- Chaves Montoya, María Teresa, «*La Gloria de Niquea*. Una invención en la corte de Felipe IV», Aranjuez, Doce Calles (col. Riada, 2), 1991.
- Chevalier, Maxime, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Universidad de Salamanca, 1999.
- Da Sommaia, Girolamo, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. de G. Haley, Universidad de Salamanca, 1977.
- DICAT: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (Edición digital)*, dir. T. Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- Díez Borqué, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.
- Dixon, Victor, «Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70 (1993), pp. 79-95.
- Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, ed. de I. Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.
- Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Universitat de Valencia, 1993.
- «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 215-231.
- «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba y La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 40-62.
- Fradejas Lebrero, José, «*Los Ponzos de Barcelona* de Lope de Vega y *Los tres consejos*. Cómo un genio utiliza un cuento de tradición oral», *Boletín de Literatura Oral*, 1 (2011), pp. 7-13.
- Gille, Bernard, «*El Duque de Viseo ou la mise en scène politique de l'histoire*», en H. V. Sephila (ed.), *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, París, Éditions Hispaniques, 1975, vol. I, pp. 327-340.
- Kirschner, Teresa J. y Dolores Bravo, *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Alciante, 2007.
- Lohmann Villena, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1945.
- Madroñal, Abraham, «Las circunstancias del estreno de *La noche de San Juan* (A propósito de los bailes que acompañaron a la comedia de Lope)», en Francisco Sáez Raposo (ed.), *Monstruos de*

- apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español, Bellaterra, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, pp. 127-148.
- Maravall, José María, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
— *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus-CSIC, 1949, 6 vols. (*Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, vols. XXIX-XXXIV).
- Montesinos, José F., «La fuente de *Los Tellos de Meneses*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 81-88.
- Moreiro Prieto, Julián, *Una página en la vida de Lope de Vega: Alba de Tormes*, Salamanca, Sociedad "Amigos de Alba", 1978.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Oleza Simó, Joan y Teresa Ferrer Valls, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en Ch. Davis y A. Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Londres, Westfield College, 1991, pp. 145-154.
- Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, ed. de J. M. Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975.
- Penedo Rey, Manuel, «El ayuntamiento de Madrid y Lope de Vega. Acuerdos sobre autos sacramentales y el P. Remón», *Revista Bibliográfica y Documental*, 4 (1950), pp. 313-317.
- Pérez, Felipe, «65 cartas de don Jerónimo Dalmao y Casanate a los diputados del reino de Aragón, participándoles noticias de la corte de España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Primera serie), 8 (1878), pp. 57-374.
- Pérez de Montalbán, Alonso, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. de E. Di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2001.
- Rozas, Juan Manuel, *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.
— *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Salazar, Ambrosio de, *Tesoro de diversa licción*, París, Louys Boullanger, 1636.
- Salomon, Noël, «Sur quelques problèmes de sociologie théâtrale posés par *La humildad y la soberbia, "comedia"* de Lope de Vega», en J. Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, París, CNRS, 1968, vol. I, pp. 13-30.
- Sentaurens, Jean, *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.
- Shergold, Norman D. y John E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982.
- Stoll, Anita K., «Politics, patronage, and Lope's *La noche de San Juan*», *Bulletin of the comediantes*, 39 (1987), pp. 127-137.
- Tirso de Molina, *Trilogía de los Pizarros: Todo es dar en una cosa, Amazonas en las Indias, La lealtad contra la envidia*, ed. de M. Zugasti, Kassel-Trujillo, Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993, 4 vols.
— *La villana de Vallecás*, ed. de S. Eiroa, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.
- Tomillo, Atanasio y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fortanet, 1901.
- Torre, Guillermo de, «Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo XVII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162 (1963), pp. 249-261.
- Vázquez Fernández, Luis, *Las fiestas solemnes de San Pedro Nolasco*, Madrid, Revista «Estudios», 41, 150, 1985.
- Vega Carpio, Félix Lope de, *Epistolario*, ed. de A. González de Amezúa, Madrid, RAE, 1941, 5 vols.

- *La humildad y la soberbia*, ed. de M. Zugasti, en R. Valdés y M. Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio-Prolope, 2010, vol. I, pp. 485-621.
- *La noche de San Juan*, ed. A. K. Stoll, Kassel, Reichenberger, 1988.
- *Obras sueltas de Lope de Vega*, Madrid, Sancha, 1777. (Manejo edición facsímil de Madrid, Arco Libros, 1989.)
- Vélez de Guevara, Luis, *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, ed. de W. R. Manson y C. G. Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2013.
- Vergara, Hipólito de, *Vida, excelencias y hechos milagrosos del santo rey de España don Fernando tercero, en siete discursos que exhortan su canonización*, Osuna, Manuel de Payva, 1629.
- Viqueira Barreiro, José María, *El lusitanismo de Lope de Vega y su comedia «El Brasil restituido»*, Coimbra, Editora Limitada, 1950. (Tirada aparte de la revista *Brasilia*, 5, 1950.)
- Wright, Elisabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.
- Zugasti, Miguel, *La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. Estudio crítico*, Kassel-Trujillo, Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993.
- «Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarros, Tirso de Molina y Vélez de Guevara», en C. Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad. Seminario Internacional sobre Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 35-52.
- «Órbitas del poder, encargo literario y drama genealógico en el Siglo de Oro: de Encina a Lope de Vega», en K. Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa (Anejos de *Rilce* 21), 1998, pp. 129-157.
- «De iconografía mariana en dos comedias del Siglo de Oro: *La Virgen de los Reyes* de Hipólito de Vergara y *La aurora en Copacabana* de Calderón», en I. Arellano y G. Vega García-Luengos (eds.), *Calderón: innovación y legado*, Nueva York, Peter Lang, 2001, pp. 425-450.
- «Observaciones preliminares y notas bibliográficas», en L. Vélez de Guevara, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. de W. R. Manson y C. G. Peale, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, pp. 49-86.
- «La elaboración del ícono de la Virgen de los Reyes en el auto calderoniano *El santo rey don Fernando (Segunda parte)*», en I. Arellano y E. Cancelliere (eds.), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 637-666.
- «Visión de América y de la conquista del Perú en *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, de Luis Vélez de Guevara», en *Écija, ciudad barroca (IV y V)*, Ayuntamiento de Écija, 2009, pp. 43-89.
- «Prólogo», a la edición de *La humildad y la soberbia*, en R. Valdés y M. Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio-Prolope, 2010, vol. I, pp. 485-506.

