EL JUEGO DEL PODER: LOPE DE VEGA Y LOS DRAMAS DE LA PRIVANZA

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

Uno de los argumentos más utilizados por parte de Lope de Vega en defensa del teatro en general, y de su teatro en particular, se fundaba en las posibilidades que el teatro ofrecía de mostrar de manera abreviada y sintética, como la pintura, los hechos históricos: «a lo menos, con la facilidad que la pintura muestra más presto en un lienzo una batalla, que un coronista la refiere en muchas hojas»[1]. Vale la pena recordar también, entre otros ejemplos que se podrían aducir, la conocida dedicatoria de *La campana de Aragón* (*Parte XVIII,* 1623) y la extensa defensa que en ella Lope hace del valor de la historia dramatizada y su función, para concluir: «nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes». El tópico ciceroniano de la Historia entendida como *Magistra Vitae (De oratore)*, sobre el que habían insistido los humanistas, dio cancha ancha a muchos dramaturgos para la justificación de la historia dramatizada en relación con la ejemplaridad del teatro, y en esta misma dedicatoria de *La campana de Aragón* Lope inevitablemente evoca al célebre escritor romano: «De la historia dijo Cicerón que no saber lo que antes de nosotros había pasado, era ser siempre niños»[2].

[1] «Prólogo al Lector», *Parte XIV*.

[2] Case, 1975, pp. 203-204. Otras *Dedicatorias*, y especialmente las de esta misma *Parte*, tocan el tema de la historia y su utilización como fuente para el teatro.

La concepción del teatro como escuela, en donde al público se le podía hacer partícipe de una visión triunfante de la historia, mediante la exhibición de acontecimientos históricos recientes o la evocación de los hechos del pasado de la monarquía o de algún gran linaje, trataba de compensar ante los ojos de los más severos detractores del teatro su otra función, la más lúdica y festiva. Algo que Lope parece haber tenido muy presente, especialmente tras la primera orden de cierre de los teatros públicos en España, en 1598, y también más tarde, interesado, por lo menos desde 1611, en obtener su anhelado puesto de cronista real[3].

En otros lugares he tratado de un género de obras, dentro de la producción dramática de Lope de Vega, en que resulta relevante la utilización por parte del dramaturgo del material histórico, y también del seudohistórico o legendario, sobre todo a través de las crónicas particulares. Me refiero al drama genealógico, un género que tal y como he analizado, es especialmente susceptible al encargo, dado el papel que podía cumplir en el ámbito de una sociedad cortesana, no productiva, que cifraba sus aspiraciones en la obtención de mercedes y cargos, la revalidación de derechos y el reconocimiento de servicios prestados a la Corona[4]. Sin embargo, hay que advertir también que, a pesar de sus aptitudes para convertirse en género de encargo, el drama genealógico no es un género que se explica sólo como tal. Para tener una idea más exacta de las posibles variantes que pueden condicionarlo, es preciso, en efecto, acudir a la noción más amplia de mecenazgo, no sólo como logro efectivo, sino también como aspiración, como expectativa para el escritor. En este sentido, si a Lope se le encargaron comedias genealógicas para colmar aspiraciones y reivindi-

[3] Sobre la polémica en torno a la licitud del teatro, véanse las oportunas matizaciones de Vitse, 1990, pp. 25-168. Sobre el momento de inflexión que marca en la producción de Lope el cierre de los teatros, véase Oleza, 1997, pp. XIV y ss. y, en relación con la dramatización de la historia, pp. XLI-XLII y ss.

[4] Sobre la utilización del teatro histórico-genealógico por parte de Lope en favor de su imagen de buen conocedor de historia y sus múltiples reflexiones en torno a la historia y el teatro, véanse mis artículos de 1998 y 2001. En este último (2001), realizo una aproximación global a las obras de inspiración genealógica de Lope, distinguiendo distintos subgéneros dramáticos. En los párrafos que siguen, sintetizo algunas ideas en ellos expuestas, y amplío en el presente artículo la visión de uno de los subgéneros allí establecidos: el de los dramas de la privanza.

caciones nobiliarias, para limpiar de traidores el pasado familiar, o simplemente, como decía Lope, «para renovar desde los teatros la fama a las memorias de las gentes», también es evidente que Lope se afanó por ganarse el favor de la nobleza, por convertirse en su cronista particular, y que dentro de ese afán, de esa aspiración, el drama genealógico era un buen instrumento para ello. Además, este tipo de obras le permitía demostrar desde las tablas su conocimiento de la historia, lo que no era poco en su campaña por conseguir el anhelado puesto de cronista real, pretensión que ya en 1611, en carta al duque de Sessa, calificaba de «antigua»[5].

Tampoco hay que perder de vista que si algunos de los dramas genealógicos de Lope pudieron surgir de las condiciones de un encargo y otros debieron de ser fruto del afán de Lope por halagar a tal o cual familia, o por exhibir —de cara a su propia promoción— su conocimiento de la historia y de los nobiliarios, hay también otros que debieron de surgir probablemente de la curiosidad y del afinado olfato de un Lope, buen conocedor de las tradiciones histórico-legendarias, orales o escritas, y de las genealogías, y con buen instinto para detectar en estas fuentes anécdotas capaces de conmover al público, como la de *La desdichada Estefanía*, asesinada por su marido tras haber sido acusada falsamente de adulterio, historia que en sus manos se convierte en un perfecto drama de la honra con desenlace sangriento.

Aun con todas las matizaciones que se quieran introducir, lo cierto es que la literaturización de la materia genealógica, la difusión de las hazañas de los miembros destacados de un linaje en forma de crónicas, biografías, poemas épicos o dramas genealógicos, podía convertirse en un instrumento más de mediación en manos de determinadas familias de la nobleza para autoafirmarse socialmente en el mejor de los casos, o para reivindicar el derecho al reconocimiento social, que se cree injustamente menoscabado, en otros. Uno de los testimonios más completos de esa instrumentalización lo ofrece la documentación que publiqué en su día sobre el encargo a Lope de Vega por parte de don Francisco de Aragón, conde de Ribagorza, de un drama genealógico que se comprende dentro de su campaña legal por recu-

[5] *Epistolario de Lope de Vega*, III, p. 45. Sobre la mediación del duque de Sessa a favor de Lope, en 1620, para este puesto que nunca llegó a conseguir, véase *Epistolario*, IV, p. 288.

perar el título de duque de Villahermosa, en contra de otra de las ramas familiares mejor situadas en la corte. Aunque no sepamos si Lope llegó a escribirlo, y si lo hizo no ha llegado hasta nosotros, sabemos que dio los primeros pasos para su realización, confeccionando un esquemático plan dramático en prosa sobre el material que el secretario de la familia le había proporcionado[6].

Damián Salucio del Poyo fue autor de dramas genealógicos, y uno de los primeros dramaturgos barrocos que utilizó el conflicto, rasgos y motivos más característicos de los que he denominado dramas de la privanza, estableciendo un esquema de gran porvenir, el de la próspera y adversa fortuna, desarrollado en forma de drama en dos partes en su bilogía *La próspera y adversa fortuna de Ruy López de Ávalos*, probablemente representado en 1605, y muy elogiado por Lope de Vega todavía en 1621 en la dedicatoria de *Los muertos vivos* dirigida a Salucio del Poyo. En ella, como ya observó Caparrós Esperante, Poyo distorsionó sus fuentes para favorecer la figura del protagonista, quizá con el propósito de satisfacer a sus descendientes[7]. Algo que parece haber sido bastante habitual en este tipo de obras. Precisamente, el mismo autor escribió un drama genealógico, hoy perdido, sobre los Guzmanes, origen de la casa de Medinasidonia, que le valió las críticas de un amigo licenciado por sus libertades poéticas. En su descargo Poyo redactaría su *Discurso de la Casa de Guzmán*, en que trataba de justificar su tratamiento dramatizado de la historia, apuntando una línea de defensa que recuerda la utilizada tantas veces por Lope de Vega, especialmente en las dedicatorias de sus comedias: «porque —escribía Lope— las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de historias»[8]. El irónico

[6] Publicado en mi libro de 1993. Sobre la relevancia que puede alcanzar la aspiración al mecenazgo en la obra de Lope de Vega, puede verse ahora Wright, 2001.

[7] Caparrós Esperante, 1987, pp. 37, 65, 129-144, 50, 295-300. Véase sobre el esquema dramático de la «próspera y adversa fortuna» el estudio de Gutiérrez, 1975. Sobre las obras de Poyo y el tema de la «privanza», puede verse también Bradner, 1971.

[8] La cita procede de la Dedicatoria de *El serafín humano*. Sirva de ejemplo también la dedicatoria de *La piedad ejecutada*: «Que aunque es verdad que no merecen nombre de coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuese digno y verisimil, no por eso carecen de crédito las partes que sirven a todo el poema de fundamento; pues por-

arranque de la respuesta de Poyo, antes de pasar a la defensa del tratamiento dramático de la historia en su obra, apunta en el mismo sentido, señalando la distancia que media entre «comedia» e «historia»:

> Pº Amador Lezcano me enseñó una carta que V. Md. le escribe sobre la inteligencia de cierto lugar de Plinio, y en ella un capítulo en que me advierte algunos yerros que ha notado en mis comedias que, por ser de comedias, se pudi[e]ran haber disimulado. Pero quien ha querido enmendar a Plinio bien pudo advertirme a mí que escribo una comedia con menos atención que Plinio su *Historia natural*[9].

De las obras de Lope a las que me voy a referir después, al menos dos podrían haber tenido su origen en la circunstancia de un encargo. Es el caso de *La fortuna merecida*, donde se rememora la historia de Álvar Núñez, privado de Alfonso XI según las crónicas, quien le dio título de conde Trastámara, de Lemos y de Sarria, y después lo hizo asesinar por traidor. El desenlace no podía satisfacer, como ya muy bien observó Menéndez Pelayo[10], a los descendientes de Álvar Núñez, entre los que se contaba el conde de Lemos a quien sirvió Lope en su juventud, y quien todavía en 1620, poco antes de morir, le encargaría una comedia religiosa[11]. La historia transmitida en las crónicas se convierte en manos de Lope (quizá a partir de alguna genealogía familiar) en el elogio de las hazañas de Álvar Núñez, que se ha de enfrentar con toda suerte de intrigas palaciegas, de las que siempre sale airoso gracias a la defensa del monarca frente a sus detractores. El fin de la obra deja clara la intención de Lope: «Pero el suceso de todo / y la fuerza de la envidia / que ha sido historia notable, / aunque de muchos escrita / con pasión, de Álvaro Núñez, / siguiendo la verdad misma, / para la segunda parte / al autor se le permita»[12]. No sabemos si Lope llegó a escribir esa segunda parte, pero según el consabido esquema, la fuerza de la envidia haría caer injustamente en desgracia a Álvar Núñez.

que Virgilio introdujese a Dido no dejó de ser verdad que Eneas pasó a Italia y que salió de Troya» (Case, 1975, pp. 222 y 201).

[9] Caparrós Esperante, 1987, p. 296.

[10] *Obras de Lope de Vega*, BAE, XX, esp. p. 96.

[11] Véase *Epistolario*, IV, pp. 53 y 67.

[12] *Obras de Lope de Vega*, BAE, XXI, p. 64.

De circunstancias similares pudo surgir una obra como *Las cuentas del Gran Capitán*. El duque de Sessa persiguió durante bastante tiempo conseguir de la Corona la revalidación, para él y sus descendientes, de los títulos de Almirante de Nápoles y Capitán General que había poseído su familia, hasta lograrlo en 1614[13]. Sin embargo, continuó durante años metido en pleitos con el fisco regio sobre determinadas reclamaciones en el reino de Nápoles y otras cuestiones. En este contexto, no estaban de más obras que, como *Las cuentas del Gran Capitán*, refrescaban la memoria sobre los servicios prestados a la Corona, no sólo bélicos sino también, como se recalca en esta obra, pecuniarios, al mismo tiempo que se aireaban públicamente las promesas en otro tiempo hechas a la familia, en este caso por medio de la lectura en escena de la carta de Fernando el Católico, fechada en 1510, que otorgaba el almirantazgo de Nápoles y el título de Capitán General a Don Gonzalo Fernández de Córdoba[14].

Una escena de *Los Vargas de Castilla*, un drama genealógico atribuido a Lope, y que Morley y Bruerton incluyen entre las comedias dudosas del autor («no creemos que el texto esté tal y como lo escribió Lope»)[15], se hace eco de la utilización de las artes para la afirmación nobiliaria. El protagonista, un noble con mucho orgullo, manda callar a un músico que le canta un romance sobre su familia. El músico se excusa, argumentando que se trata de un romance sobre las hazañas de su abuelo, pero el noble insiste:

> Por eso mismo lo mando.
> Ya sé quién mi abuelo fue,

[13] Sobre esta cuestión, véase la introducción de González de Amezúa al *Epistolario*, I, pp. 65 y ss.

[14] Morley y Bruerton, 1968, fechan esta obra entre 1614 y 1619. El de Sessa consiguió que recayesen de nuevo sobre él los títulos mencionados en 1614. Los documentos de concesión, publicados por González de Amezúa, llevan fecha de 11 de febrero (*Epistolario*, I, pp. 506-510). En carta de Madrid (15-20 de diciembre de 1615), Lope recomienda a Riquelme ante el duque, entre otras cosas porque «también sabrá Riquelme representar *La historia del Gran Capitán*, antecesor de su Illma. Casa» (*Epistolario*, II, p. 218). No queda claro, sin embargo, a qué obra se refiere Lope. En la Biblioteca de Palacio existe una comedia inédita titulada *Las grandezas del Gran Capitán*, que no coincide con la que conocemos de Lope (véase Arata, 1989, p. 49).

[15] Morley y Bruerton, 1968, p. 572.

pero danme mucho enfado
lisonjas de esa manera,
porque de ellas no me pago.
Los que han menester nobleza,
busquen versos; que es agravio
a quien la tiene decirlos,
y a quien lo entiende cantarlos.
Dadle el vestido pajizo
con aquel jubón bordado,
porque no la cante más[16].

Aquí, a diferencia de lo que podía ocurrir en la realidad, el artista recibe su recompensa por guardar silencio. La escena resulta tanto más irónica por cuanto la obra dramática es toda ella un canto de las alabanzas del protagonista.

El interés por el drama genealógico corre en paralelo con la conciencia de la utilidad de la historia por parte de una nobleza que funda sus pretensiones en un concepto del honor que guarda en buena medida relación con la grandeza de sus antepasados, grandeza de la que sus propias pretensiones y supuestas virtudes se presentan como consecuencia. El duque de Lerma, que tanto sabía de la utilidad de las artes en beneficio de su propia glorificación, promovió la *Historia de Carlos V* (1604-1606) de fray Prudencio de Sandoval, que embellecía algunos de los hechos de sus antepasados, y su *Crónica del ínclito emperador de España don Alonso VII* (Madrid, 1600), en la que se hacía descender al duque de sangre real, punto en el que también insistía Salazar de Mendoza en su *Crónica de la casa de Sandoval en 22 elogios* (manuscrito, 1600). Al duque de Lerma dedicaría Luis Cabrera de Córdoba en 1611 su libro *De historia, para entenderla y escribirla*, recordando al hacerlo la importancia de la Historia para evocar la antigüedad y nobleza de su Casa y los hechos de sus antepasados, así como para engrandecer sus propios progresos. De la utilización de la escritura para magnificar la propia imagen da cuenta también el *Discurso del perfecto privado,* completado en 1611 por el confesor del duque, Pedro de Maldonado, bajo su impulso, y que hoy se tiende a interpretar como pieza clave en la legitimación teórica del papel político del favorito[17].

[16] *Obras de Lope de Vega*, BAE, XXII, p. 398.

[17] Feros, 2000, pp. 100-102, 264, y Tomás y Valiente, 1990, pp. 124-125.

Del interés de cierta nobleza por la historia para el regimiento del presente, dentro de una tradición clásica que había sido rehabilitada por el humanismo, nos hablan también las relaciones entre el padre Mariana y el duque de Sessa, cuyas aspiraciones políticas, nunca perdidas, se vieron renovadas hacia 1620, cuando escribía al anciano historiador (que contaba entonces 84 años) solicitándole «dos papeles: uno, del modo cómo se debría haber un hombre de mi calidad si llegase a la gracia de su Príncipe; y otro, de la razón con que se pueda gobernar un señor en sus estados, así personalmente como con sus súbditos y vasallos...»[18]. El conde de Gondomar, conocido coleccionista[19], en carta al duque de Lerma, protestando vehementemente por el exceso y la baja calidad de las publicaciones que salían de las prensas («turbia corriente de libros que en todo género de facultades hoy se publica»), se mostraba, sin embargo, decidido partidario de atender a la promoción de los buenos libros de historia[20].

Hay que tener en cuenta, por otro lado, que los pleitos y pretensiones en la corte de muchas familias de la nobleza se acompañaban de nutrida documentación histórica o seudohistórica, lo que justifica la proliferación de los tratados genealógicos. Entre las cartas del duque de Sessa se conserva alguna encaminada a recuperar de algún archivo papeles genealógicos que consideraba útiles para sustentar sus pretensiones:

> Papeles muertos son, y que ningún accidente puede resucitarlos; sus materias tocan por ventura a los que no estamos lejos de gobiernos, y yo estoy codicioso de revolverlos, pues no daña este género de manuscritos a los que vamos haciendo actos; y si bien mis pretensiones no tienen mucho aliento, dicen que suelen hallar a quien no las busca, y en todo tiempo es bien no inorar [...] y para todo es mi casa más segura que Simancas[21].

José Pellicer de Tovar, que conseguiría la plaza de cronista que tanto deseó Lope, puso en múltiples ocasiones sus conocimientos y, sobre todo, su prestigio y posición en la corte, al servicio de la nobleza, escribiendo infinidad de «memoriales» cuya finalidad era destacar

[18] *Epistolario*, II, pp. 280.
[19] Véase Arata, 1996.
[20] Maravall, 1972, p. 33.
[21] *Epistolario*, II, pp. 244-245.

la «calidad y servicios» de diferentes familias en vista a fundamentar sus pretensiones en la corte[22].

Por debajo del interés común de la nobleza por mantener su pujanza y una serie de privilegios como grupo social, algunos dramas genealógicos pueden ser mejor comprendidos si atendemos tanto a los intereses particulares de determinadas familias y sus reivindicaciones, en el marco de una sociedad cortesana, cuyo equilibrio estaba sometido a constantes oscilaciones, como al interés del artista por agasajar y atraerse la simpatía y la protección de algunas las familias nobiliarias más o menos cercanas al poder.

Dentro de este tipo de obras de inspiración genealógica, el grupo más característico lo constituyen los «dramas de hazañas militares», que se construyen sobre un proceso de mejora social del protagonista, fundado en la exhibición de las hazañas bélicas que le valen el reconocimiento y recompensa por parte de la Corona, en forma de títulos, blasones, mayorazgos, hábitos, etc.[23]. Pero hay un pequeño grupo dentro del drama genealógico de Lope cuyo interés se traslada desde el campo de batalla al ámbito de poder que constituye la corte. A estas obras son a las que denomino «dramas de la privanza», no porque su protagonista sea el «privado» de un rey (aunque en alguno de ellos puede llegar a serlo), sino porque desarrollan, sobre un fondo histórico, un tipo de conflicto dramático que tiene que ver con el proceso de ascenso del protagonista en el «piélago de la corte» y las intrigas palaciegas que desata. He de advertir que, aunque en alguna ocasión se ha utilizado el marbete «dramas de privanza» o —en sentido más amplio, sin atender al carácter genérico de las piezas—, «comedias de privanza», se ha hecho habitualmente para definir obras que tenían como protagonista, o entre sus protagonistas, la figura de un valido y/o que tocaban el tema del valimiento[24]. Mi definición atiende más al conflicto dramático que plantea la pieza, y que debe situarse en el

[22] Véanse las obras de Pellicer recogidas por Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana Nova*, I, pp. 811-816.

[23] Remito de nuevo, para una visión global de este grupo de obras, a mis artículos citados de 1998 y 2001.

[24] «Dramas de privanza» denominó ya Caparrós Esperante a las obras de Poyo centradas sobre el tema y la figura del privado, tanto la bilogía sobre Ruy López de Ávalos, ya mencionada, como su otra obra sobre *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* (1987, pp. 61 y ss.).

eje central y no limitarse a ser un conflicto colateral o secundario. Por otro lado, en el marbete que propongo está implícita la distinción genérica entre comedia y drama, paso previo necesario para atender a los diferentes matices, tratamientos e incluso soluciones que puede ofrecer un mismo conflicto según se encuadre en el marco de un género serio y ejemplar o cómico y lúdico[25]. Recientemente Ignacio Arellano, al abordar en algunas de las obras del Tirso el tema de la privanza en relación con la representación del poder, llamaba precisamente la atención sobre la necesidad de las distinciones genéricas[26]. De las posibilidades del tratamiento del tema de la privanza desde la óptica cómica da muestra una de las obras más conocidas de Tirso, *El vergonzoso en palacio*[27].

En las páginas que siguen, no voy a tratar de hacer una estudio abarcador de todas las obras de Lope que, bien desde la perspectiva cómica, bien desde la seria, abordan este conflicto, sino que me ceñiré a algunos de los dramas de inspiración genealógica que lo desarrollan. Todos los dramas de la privanza a los que me voy a referir, por debajo de los tópicos y temas literarios recurrentes (la fuerza de la envidia, el menosprecio de corte, los cambios de fortuna...), plantean una visión de la corte como espacio de poder en donde el noble se siente obligado a jugar un juego de aproximación al favor real para consolidar o mejorar su propia posición (la de sus familiares y aliados) y reafirmar su identidad social ante su propio grupo. Se trata de obras como *Los Guzmanes de Toral* (1599-1603), *La inocente sangre* (1604-1608), *La fortuna merecida* (1604-1608), *Las cuentas del Gran Capitán* (1614-1619), *Los Tellos de Meneses, II* (1625-1630) y *Los Vargas de Castilla*[28]. Si en los dramas de hazañas militares el espacio en el que se desarrolla la acción es fundamentalmente el del campo de batalla,

[25] Véase, para la distinción entre estos dos macrogéneros en Lope, Oleza, 1986, p. 255; 1994; y también su Estudio preliminar a la ed. de *Peribáñez* (1997).

[26] Arellano, 2001, p. 94.

[27] Véanse los análisis de Vitse, 1990, pp. 566-590, y el más reciente de Redondo, 1999.

[28] Morley y Buerton, de cuya *Cronología* (1968) proceden las fechas que indicamos, sitúan *Los Guzmanes de Toral* entre las comedias dudosas de Lope y, respecto a *Los Vargas de Castilla*, concluyen que podría tratarse de una obra de Lope muy retocada (p. 572). No me he decidido a excluir la primera, por no estar totalmente descartada su atribución a Lope. El hecho de que la segunda pudiese ser

en éstas es el de los salones de palacio, aunque con pequeñas incursiones en el ámbito de la guerra o en el mundo rural, de donde proceden algunos de los héroes. El lugar de la acción son las cortes peninsulares hispanas, excepción hecha de *Las cuentas...*, que se desarrolla a caballo entre la corte española y la corte virreinal napolitana, a donde se desplaza el monarca, Fernando el Católico.

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

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

una obra originariamente del Fénix, aunque posteriormente refundida, me ha inducido también a no excluirla de mi estudio. En cualquier caso, aun cuando no fuesen de Lope, me ayudan a ampliar la visión de este subgénero.

delidad y buenos servicios del héroe (*Las cuentas*, *Los Tellos, II*, *La fortuna merecida*).

En todos los casos el conflicto dramático lo genera «la fuerza de la envidia», que hace peligrar la situación social del protagonista, siempre mediatizada por su posición respecto al monarca. En *La fortuna merecida*, la infanta Leonor verbaliza el proceso de desarrollo y el conflicto que cohesionan este tipo de piezas, al recomendar a su hermano, el monarca Alfonso XI de Castilla, refiriéndose al protagonista Álvar Ruiz: «Levanta adonde merece / este caballero, hermano, / por más que la envidia en vano / cubra el sol que resplandece / en su generoso pecho» (p. 42). Los discursos sobre la envidia, «mostruo diforme»[29], «que oprime las virtudes»[30], y los envidiosos y traidores «que con lisonjas contino / son de las reales orejas / engañosos cocodrilos»[31], pasan a ocupar un lugar muy destacado. El parlamento de García de Paredes, refiriéndose a la envidia generada por las hazañas del Gran Capitán, es paradigmático en este sentido:

> La envidia
> es la sombra de la fama.
> Bien se me alcanza, señor,
> que si la grandeza es tanta,
> os dará más enemigos
> que habéis muerto en mil batallas.
> Como en el verano ardiente
> llueve tal vez, y aquel agua
> se convierte en sabandijas,
> han sido vuestras hazañas:
> de cada gota ha nacido
> una envidia; que aunque bajan
> del cielo de vuestras glorias
> y por quien el grande os llaman,
> la humildad de su malicia
> y el calor de vuestra fama
> cría monstruos de traiciones
> que sobre la tierra saltan[32].

[29] *La inocente sangre*, p. 366.
[30] *La fortuna*, p. 55.
[31] *Los Guzmanes*, p. 2.
[32] *Las cuentas*, p. 184.

La corte se presenta como el lugar en donde la ambición corre desatada y es inevitable recordar en ocasiones tratamientos anteriores del tema, como los de Virués. La metáfora marítima es empleada muchas veces para expresar la inestabilidad de la vida en la corte, sometida a constantes borrascas, una metáfora, por otro lado, muy del gusto de cronistas e historiadores como Cabrera de Córdoba, y de favoritos caídos en desgracia, como Antonio Pérez[33]. Así se expresa el protagonista de *La fortuna merecida*:

> como el recién venido cortesano,
> de la corte en el piélago profundo,
> entr[o] en la nave del servir tirano,
> pues al primer peligro y al segundo
> dan la lisonja y ambición la mano,
> Scila y Caribdis del poder del mundo. (pp. 6-7)

En *Los Guzmanes de Toral*, Payo describirá la corte de León como un «caos / en cuya confusión contenta vive / la ambición, que del viento alas recibe» (p. 14).

Frente al protagonista de estos dramas, compendio de virtud, valor, prudencia, generosidad y lealtad a la monarquía, incluso cuando el rey actúa injustamente, se alza como antagonista el noble intrigante y envidioso, tipo que caracteriza a todas ellas. No hay héroe en estos dramas que no cuente con su antagonista: se trata de nobles envidiosos de la prosperidad del protagonista (Don Álvaro en *Los Vargas),* ambiciosos e intrigantes (Espinelo en *Las cuentas*), capaces de calumniar al héroe, acusándolo falsamente de traición ante el rey (don Tello en *La fortuna merecida*) o incluso de asesinato (don Ramiro en *La inocente sangre*), y capaces incluso de llegar a urdir su muerte (Don Álvaro en *Los Guzmanes*), aunque en ocasiones se vean obligados a admitir su error cuando ven peligrar su propia posición (Arias en *Los Téllos, II*). El esquema y los principales motivos dramáticos ya habían sido trazados por Damián Salucio del Poyo en su bilogía sobre Ruy López de Ávalos, en donde la promoción social del héroe, impulsada por el apoyo y por el reconocimiento del monarca, se ve obstaculizada por la envidia y la ambición de los grandes («que la invidia es como el fuego / que siempre busca lo alto»), en especial de su antagonista el traidor e intrigante don

[33] Véase Boyden, 1999, pp. 48, 50.

Gonzalo, personaje inventado por Poyo para resaltar la imagen positiva del protagonista, y que será el máximo responsable de su injusta caída, que al final de la primera parte se nos anticipa:

> Muchos grandes conocéis
> que vos tienen grande invidia
> y aunque es fuerte la verdad
> guardavos non hagan minas;
> y en las casas de los reyes,
> como la ambición domina,
> anda solapado el odio
> y causa grandes ruïnas[34].

La privanza en el favor real del héroe desencadena sin excepción en los dramas de la privanza la envidia y el resentimiento del resto de los cortesanos, muy especialmente cuando quien progresa es de origen humilde (como en *La fortuna merecida*) o está excluido del círculo de poder que rodea al rey (como ocurre en *Los Guzmanes*, y *Los Tellos de Meneses*, cuyos protagonistas son hidalgos rurales). Su ascenso en el poder real provoca los recelos y envidias de los «grandes» y cortesanos. Es por esta vía que se cuela en alguno de los dramas genealógicos la defensa del mérito personal frente a la alcurnia (especialmente en *La fortuna merecida*, cuyo protagonista es definido con desdén por el noble y soberbio Tello como un «vil escudero», p. 59). Y es que, en ocasiones, algunos dramas de inspiración genealógica, leídos entre líneas, pueden llegar a ser un arma de doble filo. Es cierto que ante todo son una exaltación de la nobleza, pero es cierto también que a través de la exaltación de fundadores de linajes de origen humilde y anónimo se deja entrever de modo indirecto la añoranza de Lope de una época remota y absolutamente idealizada en la que los reyes sabían recompensar a los hombres por sus méritos personales, y no por su pertenencia a una gran familia con influencia en el ámbito de la corte. Por eso no es de extrañar que en obras como *La fortuna merecida*, o la Segunda parte de *Los Tellos de Meneses*, Lope aproveche para apostar explícitamente por la virtud personal como un bien más valioso que cualquier herencia.

[34] *Comedia famosa de la próspera fortuna del famoso Ruy López de Ávalos el Bueno*, f. 52 v. y 66 r. La foliación es mía.

La exaltación de los orígenes rurales se perfila en algunas obras (*Los Guzmanes*, *Los Tellos, II*) como tema destacado que genera la contraposición entre el mar de intrigas que es la corte y el paraíso rural perdido. Es sobre todo en *Los Guzmanes* y *Los Tellos, II*, en donde toma relevancia el tema de las virtudes de los grandes señores rurales frente a los cortesanos. Señores como Payo de Guzmán y Tello, el viejo, viven como «filósofos» en sus rincones aldeanos, cuya belleza no se cansan de elogiar, «sin buscar el sueño de pretensiones vanas»[35]. Huyen del derroche y desconocen la lisonja. Se definen orgullosamente como labradores, y así se refieren a ellos despectivamente sus oponentes cortesanos, aunque en realidad sean ricos hidalgos rurales. Lucen con orgullo sus trajes y galas de hidalgos labriegos, a pesar del desdén que muestran hacia su apariencia los cortesanos («medio salvaje», se considera a Payo de Guzmán por su indumentaria)[36]. En ese pasado remoto, legendario e idealizado en que se sitúan algunas de estas obras, los hidalgos humildes como Álvar Núñez, o los labradores —de origen hidalgo— como Payo y Tello, pueden llegar a emparentar con la mismísima realeza. Con ironía se lo recuerda al rey el intrigante Arias en *Los Tellos, II*: «Si vuestra alteza, Señor, / se consuela del tener / su propia hermana mujer / de un villano labrador / que ayer iba tras los bueyes...» (p. 540)[37].

Dentro de los dramas de la privanza, *Los Guzmanes de Toral* es la obra que más se aleja del desarrollo sostenido del conflicto entre protagonista y antagonista que muestran las demás del grupo, y hay que decir que Morley y Bruerton la consideran como una de las obras dudosas del Fénix. Es cierto que como en el resto de las piezas de este grupo aparece un oponente al héroe (don Álvaro), pero esa oposición queda resuelta al final del Acto I, convirtiéndose el resto de la acción en una exhibición de las dotes del héroe, don Payo, como buen privado («espejo de reyes» lo llama el propio monarca), cargo que ejerce ejemplarmente, aun a costa de estar a punto de perder el favor real, siendo desterrado. Finalmente, su fidelidad le valdrá emparentar, por medio de la boda de su hermana Greida, con el mismo monarca, y su sentido de la amistad neutralizará la acción como antagonistas de

[35] *Los Guzmanes*, p. 6.
[36] *Los Guzmanes*, p. 20.
[37] Véase Forastieri-Braschi, 1983.

sus iniciales oponentes. En este sentido, especialmente en sus dos últimos actos, *Los Guzmanes de Toral* recuerda el tratamiento que años después desarrollaría Quevedo en su obra *Cómo ha de ser el privado*, toda ella encaminada a presentar un modelo ideal de monarca y de privado, que exhiben un comportamiento ejemplar, en una corte en la que ni siquiera es necesario neutralizar a los antagonistas, porque no los hay, como anuncia el gracioso: «Ya por valido os aclama / el Palacio [...]». En todo caso, si hay que considerar un antagonista tácito en la obra de Quevedo, cuya presencia planee sobre el buen hacer político y personal del privado, este sería el «vulgacho», siempre dispuesto a murmurar, como proclama el gracioso: «En fin, si al vulgacho modo / todas las cosas no van, / habéis de ser un Adán, / que tiene culpa de todo». Así lo expresa también Valisero, *alter ego* en la comedia del conde-duque Olivares, tal y como lo veía, todavía en positivo, Quevedo en los primeros tiempos de su valimiento, cuando escribe su obra:

> Fortuna, expuesto me dejas
> en el teatro del mundo
> a ser blanco sin segundo
> de sus envidias y quejas.
> Sé que enemigos provocas
> contra una condición noble;
> pero como suele el roble
> sobre alcázares de rocas
> resistir airados vientos,
> así un constante varón
> no ha de sentir turbación
> a los discursos sangrientos
> del vulgo [...][38].

Los Guzmanes de Toral es el único drama, de todos los de fundamento genealógico, en el que Lope —si la obra es realmente de Lope— plantea por extenso el tema del buen privado, que justifica su subtítulo: *Cómo ha de usarse el bien y ha de prevenirse el mal*. Entendiendo «el bien» como el estado de privanza, y el «mal» como el de caída, apuntándose una de las constantes temáticas de todos estos dramas de

[38] *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, pp. 11 y 15.

la privanza: el estado de privanza en el favor real es presentado como algo inherentemente transitorio, sometido a los cambios de fortuna. Las reflexiones sobre las mudanzas, que pueden poner en peligro en el favor real al protagonista y provocar su caída, ocupan en estos dramas un lugar principal («el tiempo todo lo muda / que tiene inmenso poder»), y son frecuentes las alusiones a la rueda de la fortuna[39]. Así se pronuncia el protagonista de *Los Guzmanes*:

> Las privanzas son ganancias
> adonde contino vi
> que lo que hay de un no hasta un sí
> son sus mayores distancias.
> Yo privo y puedo caer;
> y ansí vengo a conservar
> mi gusto, con no abarcar
> aquello que he de perder[40].

Es ésta una percepción de la corte que podría haber sido compartida por muchos cortesanos. No en términos muy diferentes se expresaba el duque de Sessa al escribir al conde de Lemos, desterrado desde 1618 en Galicia, en su villa de Monforte de Lemos, doliéndose de su situación («En estos accidentes habla la inconstancia de las cosas humanas»), llegando a elogiar, dentro del tópico, su retiro aldeano: «No sé si es más dicha esa felicidad gallega que las esperanzas de Palacio, envueltas en más desasosiegos que verdades». «Por lo demás —proseguía en otra de sus cartas de 1619 al de Lemos haciendo referencia a la corte— esta confusión vive a su modo: poca lealtad, mucha envidia, guardarse los discretos, declararse los necios, cada uno para sí, prometer y no cumplir, novedades y mentiras...»[41]. El propio Lope, con motivo del destierro en 1627 del duque de Sessa, consolaba a su señor echando mano de la consabida metáfora marítima: «El consuelo de los pilotos en la borrasca es saber de cierto que ha de suceder buen tiempo [...]. V. Exc.ª viva y se consuele [...] en la esperanza de la inestabilidad de las cosas humanas, pues ninguna hay firme»[42]. Pero

[39] *Las cuentas*, p. 209, y *La fortuna merecida*, p. 25, entre otras.
[40] P. 16 y *Los Tellos, II*, p. 539.
[41] *Epistolario*, IV, pp. 190, 222 y 230.
[42] *Epistolario*, IV, p. 111.

esta retórica del menosprecio de corte y la aparente aceptación estoica de los cambios de fortuna no deben llamar a engaño sobre las verdaderas pretensiones del cortesano. Fray Antonio de Guevara ya se había referido a ese doble juego del cortesano como una pura cortina de humo: «En la corte —escribía—, ninguno ha gana de se morir, y después ninguno vemos de allí salir [...]. En la corte todos de la corte blasfeman y después todos la siguen»[43]. De hecho el epistolario del duque de Sessa es testimonio de la angustia producida por el destierro, manifestada en cartas de súplica a diferentes personajes de la corte buscando intercesión de cara a su alzamiento, alegando, entre otras cosas, el mal que a sus negocios y pretensiones causaba el alejamiento de la corte[44].

Sobre los dramas de la privanza se proyectan muchos de los mecanismos de funcionamiento y obsesiones de un modelo de sociedad cortesana que va adquiriendo a partir del Renacimiento cada vez mayor importancia en casi todos los países europeos, y cuyas peculiaridades estructurales fueron analizadas por Norbert Elias: un modelo de sociedad cortesana, que configura una estructura de poder que impone unas reglas de juego y unos medios específicos de dominio, y en la que la figura del monarca actúa a manera de jefe de familia, atrayendo hacia sí a un número importante de individuos de su propio grupo. Esto tiene como consecuencia inmediata «el carácter patrimonial del Estado cortesano, esto es del Estado cuyo órgano central lo constituye la casa real en sentido amplio»[45]. De la proximidad, o de la accesibilidad al monarca, dependía la existencia social del noble, su identidad personal dentro de una configuración social que marcaba una clara discriminación entre quienes se movían en la órbita del monarca y quienes estaban alejados de su favor. Los individuos que no formaban parte de esta sociedad cortesana o no tenían acceso a ella gozaban de pocas oportunidades para influir en la marcha política de los acontecimientos o beneficiarse del patronazgo regio y, en consecuencia, se sentían en inferioridad de condiciones a la hora de obtener beneficios para sí mismos y sus allegados, para acceder a las redes clientelares más privilegiadas. Los dramas de la privanza trasladan esa

[43] *Epistolas familiares*, I, p. 212.

[44] *Epistolario*, I, pp. 141-142.

[45] Elias, 1993, p. 60. Véase también la introducción de Martínez Millán, 1994.

percepción del alejamiento de la corte como un peligro para la existencia social, en tanto en cuanto ésta depende de la cercanía al monarca, como se verbaliza en *La cuentas del Gran Capitán*, por boca del Almirante de Castilla: «La larga ausencia es madre del agravio» (p. 206).

No es de extrañar, dentro de esta lógica, que abunden las escenas en las que, bien el protagonista, bien sus oponentes, manifiestan, abiertamente o en apartes, sus temores ante cualquier cambio de actitud del monarca, o sus recelos por el trato que dispensan a posibles nuevos favoritos. Gestos, miradas, tonos de voz del monarca, son escudriñados en sus mínimos detalles por el cortesano:

> ¿Qué es aquesto?
> No me ha mirado el Rey como solía.
> ¿Si envidiosa del sitio en que me ha puesto
> bajarme quiere la fortuna mía?
> [...] ¿Cómo, señor, no me habláis?
> ¿Cómo el rostro me escondéis?
> ¿Cómo sin luz me dejáis?[46]

Los dramas de la privanza son reflejo también de la posición central que dentro de ese modelo de sociedad cortesana ocupan el monarca y sus favoritos como dispensadores del patronazgo real, y ofrecen una imagen de la corte como un campo de fuerzas en pugna por el poder y la distribución del patronazgo regio, cuyo equilibrio resulta extremadamente frágil. La imagen del rey dispensando mercedes, cargos, títulos, rentas, mayorazgos, maestrazgos... se repite una y otra vez, así como la de los recelos que este trato de favor puede despertar entre los otros nobles. Lo dice el gracioso en *Los Tellos, II*: «Los reyes son como el tiempo: / hacen y deshacen hombres» (p. 540). En *La fortuna merecida*, el monarca expresa esa situación que da al rey el poder para hacer progresar a los hombres:

> Álvaro Núñez, yo soy
> rey; no es bien que a nadie asombre
> ver que un hombre haciendo voy,
> que no es mucho hacer un hombre
> desde el poder en que estoy.

[46] *La fortuna merecida*, pp. 49 y 59.

De esto están los libros llenos,
porque en esto a Dios verás
que imitan los reyes buenos;
.....
Yo empleo muy bien en ti
esto que llaman poder,
pues tu virtud conocí. (pp. 56-57)

Hay que tener en cuenta que las fuentes de ingresos de muchos nobles, la ocupación de cargos, la percepción de pensiones y rentas, en definitiva, el prestigio y la cotización individual en el mercado social dependían en buena medida del favor del rey y sus favoritos. Las escenas de «pretendientes», que ofrecen al rey y a sus familiares y favoritos sus «memoriales» reclamando la recompensa por servicios prestados a la Corona, son bastante frecuentes en este tipo de obras[47]. Como son también frecuentes las quejas de los nobles por la falta de reconocimiento a sus servicios, como la proferida por el Gran Capitán en *Las cuentas del Gran Capitán*:

Cuidados sobre servicios,
puesto que sois mal pagados,
de que sois bien empleados
es justo que deis indicios.
A buen rey habéis servido;
no tenéis de qué os quejar,
porque el poderle engañar
ser hombre la culpa ha sido.
No hubiera más justas leyes
que servir y obedecer,
si acaso pudiera ser
el no ser hombres los reyes.
Pues, en fin, porque lo son
vemos que son engañados

[47] Escenas de nobles entregando memoriales para sus pretensiones pueden encontrarse en *Los Vargas,* p. 292-293, *Los Guzmanes*, p. 19, *La fortuna merecida*, p. 31, o *La inocente sangre*, pp. 361, 363-364, en donde es el gracioso el que, en una escena de una gran carga irónica, presenta al Rey su memorial reclamando su recompensa por haber sido injustamente torturado: «Sepa que tengo pensado / dar al rey un memorial, / no porque me pague el mal / que su prisión me ha causado, / mas sólo por el descargo / de su conciencia real».

de los mal intencionados
con siniestra información.
Yo he servido, y no me deja
la envidia lograr mi fe,
pues a quien serví y amé
de mis lealtades se queja. (p. 209)

El propio duque de Sessa, descendiente del Gran Capitán, adoptaría en muchas ocasiones ese mismo tono quejoso en sus epístolas en las que, eterno pretendiente, una y otra vez reclama de la Corona, directamente, o a través de sus favoritos, y de personajes bien relacionados en la corte, el reconocimiento de los servicios de su familia, en forma de rentas: «ni por alto ni por bajo puede vencer mi razón los agravios de mi fortuna [...]. Yo solo pobre; yo despreciado; mis hermanos vertiendo sangre en la guerra, como venas de mis brazos; todos mal despachados; todos quejosos ¿Qué prudencia, qué cordura no sale de sí misma a esta defensa, por ley divina y humana?». Lope, asumiendo los puntos de vista de su amo, y sus expectativas con el ascenso como valido del duque de Uceda, escribía en carta a su señor en 1618: «No soy interesado en nada, porque siempre he jugado con entrañas limpias; pero en este río vuelto me holgaría que un amo que tengo pescase algo que restaurase el desprecio de tantos años»[48].

En cierto modo los dramas de la privanza se hacen eco de una ansiedad de posición social muy generalizada y bien expresada a comienzos del XVII en estas palabras de Alonso de Barros: «Aunque si yo no me engaño / todos jugamos un juego /y un mismo desasosiego / padecemos sin reposo»[49].

En las sociedades estatales dinásticas, con sus élites cortesanas, era para la vida social algo muy natural que los asuntos personales y los profesionales estuvieran mezclados, ya que no se producía una clara distinción entre interés privado y servicio público a la hora de desempeñar un cargo o cualquier función pública. Vínculos familiares y amistades, o rivalidades y enfrentamientos entre clanes familiares eran factores que influían decisivamente sobre los negocios oficiales y el modo de regir los asuntos de gobierno. Como escribe D. Wootton: «en la era moderna la amistad es inseparable de la alianza, el clientelismo y el favoritismo, conceptos que

[48] *Epistolario*, IV, p. 316 y p. 23, respectivamente.
[49] Citado por Benigno, 1994, p. 20.

para nosotros son antitéticos de la amistad, puesto que para nosotros la amistad se refiere a la vida privada [...]»[50]. No es inhabitual encontrar en las obras que trato escenas de nobles que protegen a familiares, «deudos» y recomendados, e interceden en su favor aprovechando su posición en la corte. Valga de ejemplo la situación que plantea Lope en *La fortuna merecida*, en la que el protagonista, Álvaro Núñez, favorecido del rey, intercede por un «primo» para el cargo de Gran Prior de la Orden de San Juan. El monarca, renunciando a escuchar sus «partes», sus méritos, acepta sin más argumento que el del parentesco: «Su nombre / me basta a mí solamente, / y ser tu sangre y tu gusto». Cuando el antagonista de Álvaro presente a otro candidato, y Álvaro se muestre dispuesto a retirar al suyo, el Rey insistirá, elogiando su generosidad, y apelando como último argumento a la amistad:

> Todos esos son indicios
> de tu virtud y humildad;
> pero no sería razón
> quitar a tu sangre el bien,
> ni impedir tu pretensión
> .....
> Álvaro, yo soy
> tu amigo[51].

A pesar de que en los dramas de la privanza la actuación del monarca tiende al reconocimiento final de los méritos del protagonista frente a los envidiosos, la idea expuesta en el parlamento del Gran Capitán, mencionado arriba, sobre el carácter humano de los reyes y su capacidad de emitir juicios errados, aparece en algunas ocasiones en este tipo de obras, siendo llevada a sus últimas consecuencias en *La inocente sangre*, drama en que Lope nos ofrece, aprovechando las posibilidades que la historia le facilitaba, la imagen del monarca injusto, que desprecia a su pueblo, se deja influenciar por los envidiosos, y es capaz de emitir juicios fundados en débiles indicios, ordenando la muerte injusta de los protagonistas[52]. Ese reconocimiento de

[50] Véase Elias, 1993, p. 9, y Wooton, 1999, p. 270.

[51] *La inocente sangre*, pp. 33-37, esp. 37.

[52] Véase el interesante artículo de Feros, 1993, y el reciente libro de Mckendrick, 2000, libro que está en la línea abierta en los últimos años por otros

la figura real —en cuanto institución incuestionada en la época—, pero al mismo tiempo de su humanidad, y por tanto de su capacidad para equivocarse en sus juicios, actos y decisiones, se expresa en esta obra por boca del noble don Pedro: «El Rey es mancebo tierno, / y aunque justísimo y santo, / pudo engañarse; que es hombre. / ¡Ay, de quien hizo el engaño!»[53]. Es imposible, sin embargo, que las palabras de don Pedro fueran capaces de borrar de la retina del espectador de la época la imagen de la actuación tiránica del monarca. En la consideración de la doble persona del rey: divina en cuanto institución, humana en cuanto hombre, se encerraba la exaltación de la imagen real, pero también se abría la puerta a la crítica. Esa doble consideración de la persona del rey aparece expresada también en boca de Tello el Viejo en *Los Tellos de Meneses, II*, a través de la utilización de la tópica comparación del monarca con «la luz del sol»:

> El sol tal vez calienta y tal ofende;
> mas siempre es vida y luz a los humanos
> que en los valles, los montes, selvas, llanos,
> flores y frutos, la corona extiende.
> Si el rey es sol, y en su virtud no hay falta,
> pues Dios quiere que el hombre rey le nombre,
> cuyo atributo su grandeza exalta,
> sirva a su rey, después de Dios, el hombre;
> que si no fuera rey cosa tan alta,
> no le tomará Dios para su nombre.

Sin embargo el propio Tello, acto seguido, reconocerá la humanidad del rey, sometido como hombre a caprichos y «mudanzas», al renunciar a confeccionarse un costoso traje cortesano: «Que para el tiempo que el Rey / ha de hacer otra mudanza, / y nos mande desnudar, / cualquiera cosa me basta» [54].

investigadores, cuyos trabajos no siempre aparecen recogidos entre la bibliografía manejada, pero que coinciden en el cuestionamiento de la interpretación de todo el teatro de Lope de Vega en único sentido, esto es, como mera correa de transmisión de una ideología dominante, interpretación muy influida, como es sabido, por las tesis de J. A. Maravall.

[53] *La inocente sangre*, p. 370.

[54] *Los Tellos, II*, p. 546.

Es cierto que este tipo de dramas de la privanza presentan ante nuestros ojos muchas de las obsesiones, temores, inquietudes y aspiraciones de una sociedad cortesana, pero también invitan a veces a la reflexión crítica sobre el espacio de la corte en que se desarrolla el juego del poder. Espacio en que se despliega la envidia y la ambición, en que el monarca puede hacer y deshacer «hombres», y está sometido a la influencia de los malos consejeros y de los envidiosos:

> No hay amistad sencilla,
> amor ni voluntad, que en sola un hora
> no derribe en los príncipes al suelo,
> cualquiera información, bueno o mal celo[55].

Son dos caras, la de la adulación y la de la ironía, que no siempre son incompatibles, ni siquiera en los dramas serios. Sobre las obligadas servidumbres de los poetas en una sociedad de señores nos habla Lope en *La inocente sangre*, bajo la especie cómica, en un parlamento sobre los poetas puesto en boca de un estudiante, con el que quisiera acabar mi exposición:

> [...] dicen que un día
> cierto señor castellano,
> no sabiendo quién le había
> hecho en versos cierto agravio,
> puso premio a cuantos fuesen
> con versos para alabarlo;
> y, en llegando el día, dicen
> que encerró setenta y cuatro,
> entre los cuales se halló
> aquí el señor dotorando,
> y alcanzó la colación
> que fueron muy buenos palos. (p. 358)

[55] *Las cuentas*, p. 178.

Bibliografía citada

Antonio, Nicolás, *Biblioteca Hispana Nova*, ed. facsimilar, Madrid, Visor, 1996, 2 vols.

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

— «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo xvi (el conde de Gondomar y Lope de Vega), *Anuario de Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 7-23.

Arellano, Ignacio, *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Pamplona-Madrid, GRISO-Revista Estudios, 2001.

Benigno, F., *La sombra del rey. Validos y lucha política en la España del siglo xvii*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Boyden, James M., «"De tu resplandor te ha privado la fortuna": los validos y sus destinos en la España de los siglos xv y xvi», en *El mundo de los validos*, eds. John Elliott y Laurence Brockliss, Madrid, Grupo Santillana, 1999, pp. 43-58.

Bradner, Leicester, «The theme of *privanza* in Spanish and English drama 1590-1625», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 97-107.

Caparrós Esperante, Luis, *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, 1987.

Case, Thomas E., *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Gráficas Soler, 1975 (Estudios de Hispanófila, 32, Department of Romance Languages of North Carolina).

Elias, Norbert, *La sociedad cortesana*, Madrid, FCE, 1993 (1ª ed. 1969).

Feros, Antonio, «"Vicedioses, pero humanos": el drama del Rey», *Cuadernos de Historia Moderna*, 14, 1993, pp. 103-131.

— *Kingship and favoritism in the Spain of Philip III. 1598-1631*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, Univ. de Sevilla-Univ. 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 *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, Actas del III Coloquio del Aula «Mira de Amescua» celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.

Forastieri-Braschi, Eduardo, «El decoro de los reyes con los bueyes en el teatro de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 1983, pp. 412-423.

GUTIÉRREZ, Jesús, *La «fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.

GUEVARA, Antonio de, *Epístolas familiares*, ed. de José M.ª de Cossío, Madrid, Aldus, 1950, 2 vols.

MARAVALL, José Antonio, *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1972.

MARTÍNEZ MILLÁN, José, ed., *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

MCKENDRICK, Melveena, *Playing the king. Lope de Vega and the limits of conformity*, Londres, Tamesis Books, 2000.

MORLEY, S. Griswold, BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

OLEZA, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.

— «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250.

— «Del primer lope al *Arte nuevo*», Estudio preliminar de la ed. por Donald McGrady de Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña,* Barcelona, Crítica, 1997, pp. VII-LV.

QUEVEDO, Francisco de, *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. Miguel Artigas, Madrid, Tipografía de Archivos, 1927.

REDONDO, Augustin, «Las diversas caras y estrategias del poder en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», en *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, eds. M. G. Profeti y Augustin Redondo, Paris-Florencia, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze, 1999, pp. 136-151.

SALUCIO DEL POYO, Damián, *Comedia famosa de la próspera fortuna del famoso Ruy López de Ávalos el Bueno*, en *Tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1613, BNM, Usoz 10483.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, 2ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1990.

VEGA, Lope de, *Las cuentas del Gran Capitán*, en *Obras de Lope de Vega*, BAE, t. XXIV, pp. 174-230.

— *Epistolario de Lope de Vega*, ed. Agustín González de Amezúa, Madrid, RAE, 1935-1943, 4 vols.

— *La fortuna merecida*, en *Obras de Lope de Vega*, BAE, t. XXI, pp. 1-64.

— *Los Guzmanes de Toral*, en *Obras de Lope de Vega*, RAE, Nueva Edición, t. XI, pp. 1-36.

— *La inocente sangre,* en *Comedias escogidas...*, BAE, t. IV, pp. 350-372.

— *Obras de Lope de Vega*, BAE, t. XX, Introducción, pp. 86-99.

— *Parte XIV*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1620.
— *Los Tèllos de Meneses, Segunda Parte,* en *Comedias escogidas...*, BAE, t. I, pp. 531-548.
— *Los Vargas de Castilla,* en *Obras de Lope de Vega*, BAE, t. XXII, pp. 369-425.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990[2].

WOOTON, David, «Francisc Bacon: vuestro flexible amigo», en *El mundo de los validos*, eds. John Elliott y Laurence Brockliss, Madrid, Grupo Santillana, 1999, pp. 265-292.

WRIGHT, Elisabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III. 1598-1621*, Lewisburg-London, Bucknell University Press-Associated University Presses, 2001.