

Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos⁵¹

Joan Oleza Simó
Universitat de València
Joan.Oleza@uv.es

Los dramaturgos del Renacimiento coquetearon con los sucesos recientes, de carácter político, cortesano o militar, en piezas breves de circunstancias políticas. Cabría recordar *La exhortação da guerra*, de Gil Vicente, *La Tropea* de Torres Naharro, las *Coplas por la prisión del Rey de Francia*, de Andrés Ortiz, la *Égloga* de Francisco de Madrid, o la *Farsa para celebrar la paz de Cambray*, de Hernán López de Yanguas, por citar algunas. No eran dramas históricos, porque para entonces el presente no formaba parte de la historia, aunque pudiera ser objeto de crónica, pero sí aportaban al teatro la conmemoración de un cierto modo de presente, de fasto y de carácter público, con aspiraciones de devenir en historia, y se convierten en el antecedente inmediato (Ferrer, 1995) de los dramas barrocos de hechos famosos contemporáneos. A finales del XVI una serie de dramaturgos se lanzan a experimentar la sustitución de la historia de la antigüedad, con su prestigio humanista, por las leyendas históricas españolas, alimentadas por las crónicas y el romancero: a veces son tan antiguas las leyendas que casi son más propias del mundo antiguo que del moderno, tal es el caso de la *Tragedia de San Hermenegildo*, o de la *Numancia*, de Cervantes, pero otras acercan al espectador del XVI un pasado reconocible, medieval, como en las *Nises* de Fray Gerónimo Bermúdez o en la *Tragedia de los siete infantes de Lara*, de Juan de la Cueva. A veces, incluso, los acontecimientos representados ocurrieron en la misma centuria en que se representan, tal *El cerco de Pavía*, del Canónigo Tárrega, o la *Comedia del Saco de Roma*, de Juan de la Cueva. El joven Lope absorbe estos estímulos, y en su producción temprana explora estas direcciones: la de los orígenes fabulosos, en *La amistad pagada*, la de la historia medieval, en *El casamiento en la muerte*, la de acontecimientos recientes, no más allá de treinta años antes de su escritura, en *La Santa Liga*.

⁵¹ La investigación que ha hecho posible este artículo ha contado con el patrocinio del Plan Nacional I+D+i, por medio de los proyectos ARTELOPE (FFI 2009-12730) y TC/12 Consolider (CSD 2009-00033).

Lo que está poco o nada experimentado, tanto en el teatro del Renacimiento como en la época de transición del último cuarto del siglo XVI, es el tipo de drama que en otro momento (1997) calificué como Drama de Hechos Particulares, un drama que reúne historia y acontecimientos de índole privada. Un rastreo a fondo encontraría, probablemente, algún tan raro como desdibujado antecedente entre los dramaturgos clasicistas, quizá en la *Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola, en *El trato de Argel* o en *La gran sultana*, de Cervantes, pero sobre todo en los dramaturgos valencianos, entre los que no constituye una tendencia pero sí un experimento, el que realizan obras como *Los amantes de Teruel*, de Rey de Artieda, probablemente el precedente más claro de todos, o ya más tarde, coetáneas a la producción del primer Lope, obras como *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, del canónigo Tárrega o *La humildad soberbia*, de Guillén de Castro. Y junto a ellas, y entre los códices de la Colección Gondomar, catalogados por S. Arata (1989) y estudiados por Josefa Badía (2007), esos tempranísimos dramas genealógicos, *La descendencia de los Marqueses de Mariñán*, de escenario italiano, o *La descendencia de los Vélez de Medrano*, obra casi más cercana a las leyendas hagiográficas que a los dramas profanos. La existencia de estas dos obras tan tempranas invita a pensar en la vía que los dramas de intención genealógica ayudaron a abrir al género de los Dramas de Hechos Particulares, destinados como estaban a enaltecer los méritos históricos de un linaje a propósito de los de su fundador o de uno de sus individuos más destacados.

Pero estos antecedentes, ni siquiera sumándolos todos, son capaces de explicar la irrupción en el horizonte de nuestro teatro clásico de un género tan nuevo, tan poderoso y tan frecuentado. ARTELOPE registraba al inicio de nuestra investigación 88 obras con estas características, de las cuales 7 eran inauténticas, 14 de autoría dudosa, 4 de autoría probable, y 63 de autoría segura. Tras una minuciosa revisión de todas ellas, podemos establecer que las obras que son seguras de Lope y que responden al género en primera instancia⁵² son 48, número muy parecido a los 41 dramas de hechos famosos públicos en primera instancia y de autoría fiable y a las 52 comedias palatinas, en primera instancia, de autoría fiable, y sólo claramente por debajo de las 75 comedias urbanas, en primera instancia, de autoría fiable. Estos cuatro géneros, como he dicho en otras ocasiones, forman la columna vertebral de la *Comedia Nueva* en la época de Lope de Vega.

Si la cantidad ofrece estos resultados, la calidad es todavía más relevante. Entre los dramas de hechos particulares se encuentran bastantes de las consideradas canónicas por la crítica: *El*

⁵² Cuando se dice que una obra responde a tal género, “en primera instancia”, quiere decirse que ese es el género que predomina en la obra, aunque puedan estar presentes rasgos de otros géneros. De un género no predominante, que manifiesta algunos de sus rasgos en una obra, sin llegar a caracterizarla determinantemente, se dice que está presente en la obra “en segunda instancia”.

casamiento en la muerte, El caballero de Olmedo, Los comendadores de Córdoba, Fuenteovejuna, Peribáñez, El mejor alcalde, el rey, y otras no tan canónicas pero, a mi modo de ver, de una gran calidad, como *Los Tellos de Meneses, El Duque de Viseo, Los Prados de León, Querer la propia desdicha* o *Don Lope de Cardona*, además de alguna antaño atribuida a Lope y hoy descartada, como *La Estrella de Sevilla* o *El infanzón de Illescas*.

Si esto es así, ¿cómo es posible que no hayan merecido hasta el momento un estudio de conjunto, ni siquiera el reconocimiento de su existencia como género? La bibliografía sobre los dramas históricos de Lope es bastante abundante, dada la importancia estética de muchos de ellos, pero en cambio es escasa la que se plantea una visión de conjunto, y más escaso todavía el corpus de obras que manejan, como muestran los dos últimos estados de la cuestión que, después del que yo mismo preparé en 1997, he podido manejar, el de Florencia Calvo (2007) y el de Guillem Usandizaga (2010). En ninguno de los estudios referidos se aborda expresamente la posibilidad de existencia de una rama de dramas históricos definida por la índole particular de sus conflictos. Únicamente en el ya lejano “Ensayo sobre la imitación poética de la historia” con el que Edmund de Chasca prologó, en 1958, la *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, de Robert B. Brown, y al abordar “El problema de la clasificación del teatro histórico de Lope”, se pronuncia por la conveniencia de tener en cuenta, para esta clasificación, no sólo el grado de autenticidad histórica de los acontecimientos referidos, sino también la índole de estos sucesos, según sean más propios de la vida personal o de la vida pública. Si los acontecimientos “pertenecen a la esfera de la vida personal”, entonces Chasca es partidario de excluirlos del género, y pone como ejemplo el caso de *La niña de plata*, una comedia en la que intervienen de forma protagonista personajes históricos como el rey Don Pedro I de Castilla, y su hermano Enrique de Trastámara, futuro Enrique II, pero cuya acción es de carácter íntimo, privado, o romántico, como comenta muy a la manera anglosajona.

A mi modo de ver son dos las razones fundamentales que han impedido, hasta el momento, reconocer el género cuya existencia e importancia cabal reivindicó. La primera es que al primar sobre cualquier otro criterio clasificatorio la oposición de origen aristotélico entre lo histórico y lo poético, estos dramas quedaron subsumidos dentro de los dramas históricos, sin más distinciones, y la exigencia que la crítica se ha impuesto con respecto a ellos hasta hace bien poco ha sido, principalmente, la de medir el grado de historicidad y de fidelidad a las fuentes⁵³. Si a

53

Muy relacionada con esta cuestión, también ha preocupado a la crítica otra, la de la carencia de o la superficialidad de la percepción histórica de Lope, y en general del teatro clásico, pues el mismo reproche se ha hecho, por ejemplo, a los *history plays* de Shakespeare. Esta crítica, tal como se manifestó en un libro de Karl Vossler (1933) o, más adelante, en la biografía de Lope de Lázaro Carreter (1966), parte de la idea de

ello se le añade que fue la casi nunca puesta en cuestión autoridad de Marcelino Menéndez y Pelayo la que los declaró como históricos será más fácil entender por qué no se ha sometido a prueba su condición. De las 48 obras de autoría segura, que son de hechos particulares en primera instancia, según ARTELOPE, Menéndez Pelayo integró 37 de ellas, es decir, el 77 %, entre sus “Comedias y asuntos de la historia patria”, y sólo consideró como novelescas, y por tanto como no históricas, 5 de nuestros dramas, el 10’4%. Sobre las 6 restantes no se pronunció⁵⁴. Dejaremos de lado las obras sobre las que no se pronuncia, y que remiten simplemente a una información diferente entre el listado de don Marcelino y el que propongo, pues algunas de estas obras entrarían más que probablemente dentro de los criterios de drama histórico que él barajó, como *Don Lope de Cardona*, *La mayor virtud de un rey* o *Las mudanzas de fortuna y los sucesos de Don Beltrán de Aragón*, muy parecidas a otras que sí incluyó en sus estudios.

Me detendré por un momento en las obras que él consideró como no históricas, porque tal vez al inducir sus criterios de exclusión –ya que no dedicó estudio a ninguna de ellas- podremos definir mejor los nuestros de inclusión. Las obras que marcan la disidencia de ARTELOPE y de don Marcelino son cinco, como ya he dicho: las dos partes de *Don Juan de Castro*, *El ejemplo de*

que Lope no sabe percibir la diferencia de las épocas pasadas respecto de la presente, y concibe a los personajes, las situaciones, los espacios, las costumbres del pasado como si fueran contemporáneas. La discusión de este aspecto requeriría un artículo distinto de este, y a mi modo de ver necesario. Baste por el momento indicar que es una falta de perspectiva histórica pedir al teatro del XVII que opere como la novela del XIX: la captación del escenario histórico, de su decorado y de sus costumbres, de su “color local” y de sus aspectos “pintorescos” (para el romanticismo), o representativos (para el realismo), no sobrevendrá hasta finales del siglo XVIII o principios del XIX. La idea de que el personaje es fruto de las determinaciones de una época exige una concepción histórica muy diferente a la de los siglos XVI o XVII, en los que el personaje se recorta no sobre un cronotopo específico sino entre los grandes arquetipos de la moral y la religión. La concepción histórica del teatro barroco tiene otros manantiales: el descubrimiento de que el presente ha llegado a ser como es por la cadena de acontecimientos del pasado, que ya resaltó en un importante estudio Rosaldo (1958); la convicción providencialista de que cada nación tiene un destino propio, distinto del de las demás naciones; la preocupación por establecer las genealogías (verdadera alternativa al cronotopo moderno); la captación de los conflictos propios de cada edad (la defensa del cristianismo frente al paganismo en los tiempos de la romanización, la lucha por la reconquista tras la pérdida de España, los enfrentamientos monárquico-señoriales de los siglos XIV-XV...); la concepción de que la historia es maestra de nuestra vida y que el pasado encuentra su pleno sentido en la guía y prevención de los peligros del presente... Pero de todo esto hablaremos en otra ocasión.

⁵⁴ Aunque Robert B. Brown (1958), al incluir entre los dramas históricos obras que Menéndez Pelayo no editó pero que en algún momento consideró como tales, añadió una más, de autoría fiable y de hechos particulares en primera instancia, *Los Guzmanes del Toral*.

casadas, *El piadoso veneciano* y *Servir con mala estrella*. En *El ejemplo de casadas* leemos en ARTELOPE: “El trasfondo histórico es muy liviano, se reduce a la participación del protagonista, un imaginario conde de Barcelona, en la Tercera Cruzada, promovida por Ricardo Corazón de León de Inglaterra y otros reyes, y en la que Lope creyó que había participado Alfonso VIII de Castilla”. Se trata, por consiguiente, de un siglo XII en el que conviven un condado de Barcelona que todavía no se ha incorporado a la corona de Aragón (la unión dinástica se produjo en 1162) y la Tercera Cruzada (1189-1192), datos contradictorios entre sí, aunque a poca distancia temporal, cosa que ocurre en muchos dramas históricos indiscutidos que deslizan acontecimientos de unas fechas a otras, incluso de un reinado a otro. Hay en la intención del poeta, por consiguiente, la voluntad de encuadrar históricamente la acción. Sin embargo, el protagonista, Enrico, que detenta una soberanía histórica y peninsular (la de los condes de Barcelona) es totalmente imaginario, y esto ya es poco habitual: los soberanos imaginarios son, en su inmensa mayoría, extranjeros en la obra de Lope. Por otra parte, la circunstancia histórica no determina para nada la acción de la comedia: se limita a ser, en el tercer acto, la coartada para una ausencia del protagonista de su reino, que igual podría haberse ido a Jerusalén que a los fiordos noruegos, y los resultados hubieran sido los mismos. Los personajes llevan nombres artificiosos y literarios, como Elarino, Roselio, Rosardo, Floriano, Tibaldo, o representan reinos inexistentes, como el Príncipe de Bearne. Pero además, la acción principal es totalmente novelesca, incluso de cuento popular y maravilloso, pues se trata de las infinitas y siniestras pruebas a que el conde somete a su dócil y humilde esposa, que entre otras cosas se presta a entregar a sus hijos muy niños para que sean asesinados por orden del Conde, o a acudir a los preparativos de la supuesta nueva boda del Conde con una princesa francesa, tras su repudio: todo lo acepta la obediente Laurencia sin rechistar, hasta que el Conde, satisfecho finalmente de su docilidad, la recompensará con el reencuentro de sus hijos, ya adolescentes, a los que no había matado, y con su reintegración a la corte y a su lecho. Un caso muy parecido es el de *El piadoso veneciano*, y no me extenderé en exponerlo, advertiré tan sólo que la acción principal se sitúa en Venecia y no podía formar parte de las leyendas patrias para Don Marcelino. En ambas obras la circunstancia histórica, poco precisa en sus datos y nada determinante en la acción, no basta para dar sentido histórico al conflicto, y habrá que darle la razón a Menéndez Pelayo y retirar en ARTELOPE la condición de dramas históricos de estas dos piezas.

No ocurre lo mismo con *Servir con mala estrella*, pues aquí la circunstancia histórica está bien elaborada: la conforman acontecimientos históricos como los amores del rey Alfonso VII y Doña Urraca Fernández de Castro (Doña Sancha, en la ficción), y se informa de la toma de Jaén. Sobrevuela la acción la figura del Cid, el buen vasallo de un mal rey, cuya ingratitud se escucha en canciones populares, y sirve de trasfondo a la ingratitud del rey Alfonso VII con su vasallo Rugero de Valois, protagonista de la obra. Los lugares históricos están precisamente ubicados:

buena parte de la acción transcurre en el alcázar de Toledo, y un episodio notable en el castillo de San Cervantes. Las acciones propiamente históricas tienen una incidencia directa en la acción ficcional, así la muerte de Don Nuño Alonso en batalla contra los moros en Peña Negra, el desmembramiento de su cuerpo y el envío de los trozos a distintas ciudades, en el Acto Segundo, puede documentarse con toda precisión en la *Crónica general* de Ambrosio de Morales. Dice esta Crónica:

Íbanlos apretando los moros ballesteros, tirando apriesa sin cesar, que parecía que llovían saetas del cielo: señaladamente las tiraban a Nuño Alonso, porque veían que en él estaban las fuerzas de los cristianos; y así le hirieron mortalmente con muchas dellas. Peleando como un león, que nadie se le osaba acercar, cayó el valiente Alcayde de Toledo muerto en tierra [...] Mandó el Alcayde Farax de Calatrava cortar la cabeza de Nuño Alonso con el brazo derecho, mano y pie y que el cuerpo se envolviese en paños de oro y seda”⁵⁵.

Farax hizo cortar otras muchas cabezas de cristianos y junto con la de Nuño Alonso las envió a Córdoba, a Sevilla, y hasta a África, al rey Texufino. El protagonista de la acción, Rugero de Valois, es ficticio, pero el co-protagonista, con un papel decisivo en la misma, es el propio rey Don Alfonso VII de León y Castilla, y aparte de otros personajes históricos que intervienen en la acción, como el citado Nuño Alonso, la más importante acción paralela de la obra, la del amancebamiento del Rey con Doña Sancha, reproduce los amores extramatrimoniales del rey Alfonso con doña Urraca Fernández de Castro, madre de quien será la desdichada Estefanía en la crónica histórica y en la obra de Lope del mismo título, que por cierto Menéndez Pelayo no dudó en incorporar a su catálogo de dramas históricos, y cuya leyenda documentó por medio de la *Crónica del Emperador don Alonso VII*, de Fray Prudencio de Sandoval (1600). Los factores históricos son, por consiguiente, determinantes, y la obra debe clasificarse, a pesar de Menéndez Pelayo, como drama histórico.

A medio camino entre las dos obras que hemos decidido descartar como dramas históricos y la que hemos reafirmado como tal, se sitúan las dos partes de *Don Juan de Castro*. A la primera, ARTELOPE le asigna rasgos genéricos muy mezclados de Drama Histórico de Hechos Particulares, de Comedia Novelesca y de Drama Palatino, y puede leerse sobre ella:

Se trata de un insólito drama [...] El fundamento histórico, o más bien legendario, es mínimo, y se reduce a la descendencia del linaje de los Castro del rey Don García de Galicia, titular de un reino de este nombre a principios del siglo X. En esa etapa el Reino de Galicia coincidió en el tiempo con el condado de Barcelona [que también hace acto de presencia en la obra]. Todos los demás datos son inexactos: no hubo un príncipe de Galicia del linaje de los

⁵⁵ *Crónica General de España*, vol. I, parte II. Madrid, en la oficina de D. Benito Cano, MDCCXCII.

Alarcos, no hubo un rey de Inglaterra llamado Eduardo hasta el siglo XIII, no hubo intervención ni normanda ni inglesa en Irlanda hasta el siglo XII...

Las justas convocadas por el Rey de Inglaterra para otorgar la mano de su hija al ganador, la aparición del *escuadrón negro* y el triunfo del [anónimo] caballero negro en las justas, nos remiten al universo caballeresco, y recuerdan inevitablemente el capítulo de las fiestas de Inglaterra en el *Tirant lo Blanch*, aunque no se trata de un drama [de materia] caballeresco. El naufragio ante las costas de Inglaterra, las intervenciones sobrenaturales del difunto Tibaldo, el secuestro del protagonista [y su traslado a una prisión de Irlanda], el protagonismo de dos hermanos de distinto padre y sin embargo parecidos como dos gotas de agua, son rasgos propios de una comedia novelesca. Pero no se trata de una comedia (falta casi por completo una estrategia cómica), ni el conjunto de las dos obras tendrá este carácter como dominante.

Finalmente, la ambientación cortesana, y las intrigas en torno al poder y al deseo tanto en Galicia como en Inglaterra, evocan los dramas palatinos.

El argumento comienza en tono grave, con acentos de tragedia, por el deseo irrefrenable de la princesa hacia su hijastro, gira hacia lo novelesco con el naufragio [ante la bahía de Plémua, Plymouth], después hacia lo caballeresco con las fiestas de Inglaterra, y acaba en tono altamente dramático, recalando sobre las dudas de Rugero ante la exigencia de consumir el matrimonio que ha contraído en nombre de su hermano de padre, preso en un lugar lejano.

Este carácter dramático se acentuará mucho en la *Segunda Parte*, en cuyos Actos I y II predomina la aventura militar, con la guerra entre Irlanda e Inglaterra y la empresa de liberación de Don Juan de Castro por su hermano Rugero de Moncada. Pero en el tercero, tras el episodio en que, cual nuevo Abraham, Don Juan sacrifica supuestamente a sus hijos a cambio de sanar a su hermano Rugero, se impone el tono altamente dramático del pacto más allá de la muerte, del compromiso con los muertos, que da sentido desde el desenlace a toda esta Segunda Parte y, por proyección sobre la Primera, al conjunto de los dos dramas.

Se trata, por consiguiente, y en conjunto, de un drama, pero las circunstancias históricas en que se enmarca son tan vagas como contradictorias; todos los personajes que intervienen en la acción, salvado el posible fundamento genealógico del protagonista, son ficticios. También la acción es enteramente ficticia, y ningún acontecimiento histórico incide en ella. Todo llevaría a descartar las dos Partes como dramas históricos si no fuera porque la obra tiene un sentido genealógico indudable, al traer a escena mediante el protagonista, Don Juan, hijo del príncipe de Galicia, la descendencia real del linaje de los Castro en Galicia, descendientes por línea directa, según la genealogía, de quien fuera primer rey de Galicia, Don García, muerto en prisión en 1090. Es obvio que esta intención genealógica del poeta está relacionada con el Conde de Lemos y antes Marqués de Sarria, descendiente de la rama principal de los Castro, de quien fue servidor Lope de Vega, a quien siempre mostró una gran deferencia, alardeando de su lealtad, y cuya

elevada posición en la corte, refinada cultura, y afición a las letras convirtieron en el mecenas literario más solicitado de su tiempo. Y si Cervantes pudo dar testimonio de primera mano de ello, Lope escribió en homenaje a su genealogía no sólo la primera y la segunda parte de *Don Juan de Castro*, sino también *La desdichada Estefanía*, obra en la que pueden leerse expresiones como estas: “Los Castros, sangre del Cid”, “Los Castros sois descendientes de los Reyes”, y que acaba evocando el llanto de “Castros y Andradas” por la inocente Estefanía y prometiendo, por boca de Belardo, una “segunda comedia”, con “lo que a la historia falta”⁵⁶. Esta segunda parte quizá fuera *El pleito por la honra o el valor de Fernandico*, obra en la que reaparece Fernán Ruiz de Castro, el noble que asesinó a su mujer Estefanía por una falsa suposición. Pero no es nada seguro que sea obra de Lope. De todas formas, no se detienen aquí los homenajes a la ilustre familia: el mismo Fernán Ruiz de Castro legendario vuelve a aparecer, ya viejo, en *Las paces de los Reyes y judía de Toledo*, y otro Ruiz de Castro, ahora en el siglo XV, lo hace en *La piedad ejecutada*, mientras que un Don Juan de Castro protagoniza en el Portugal del Rey Manuel el drama *La mayor virtud de un rey*, y otro con el mismo nombre la comedia urbana *El premio del bien hablar*, en la Sevilla contemporánea.

Los dramas genealógicos se alimentaron de la abundantísima cosecha de las genealogías nobiliarias de los siglos XVI y XVII, que eran aceptadas como género histórico por más fábulas y leyendas que admitieran en sus renglones, por lo que habrá que reconocer que estos dramas ostentan la misma condición que otros del mismo tipo, como *Los Porceles de Murcia*, *Los Ramírez de Arellano*, *Los Tellos de Meneses*, *Los Benavides*, *Los Guzmanes del Toral*, *El blasón de los Chaves de Villalba*, *El primer Fajardo* o *Los Prados de León*, aunque servida en *Don Juan de Castro* con más libre fantasía. Por otra parte, y abundando en esta estrategia, quedan las palabras del propio Lope en la Dedicatoria de la *Primera parte* al Conde de Cantillana: las Musas “repartieron entre sí las artes liberales, y cupo a las más famosas la historia y la poesía, *que todo puede ser uno*, aunque haya opiniones contrarias respecto de *la verdad y la licencia*”. Lope declara a continuación que hay “historia en verso y poesía en prosa”, por lo que su *Don Juan de Castro* es “historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida, fábula poética”⁵⁷.

El análisis precedente me permite señalar las condiciones mínimas que un drama debe cumplir para ser considerado histórico. Las circunstancias de espacio y época de la acción han de proporcionar un cierto marco histórico, por vago o incluso desajustado que resulte con respecto al

⁵⁶ *Estefanía, la desdichada*, en Paloma Cuenca Muñoz y Jesús Gómez (eds.) *Obras Completas de Lope de Vega. Comedias, XII*. Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 1995, 983.

⁵⁷ *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, XIV*. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, eds. Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 1998, 585.

relato histórico que hoy conocemos, pero no bastan por sí mismas para sustentar el carácter histórico del drama. Para ello es necesario que incidan de alguna manera en la acción del texto, cuando esta o una parte de esta no sean ya de por sí históricas, sino ficticias. No podría entenderse, tampoco, un drama histórico sin algún personaje tenido por histórico, sea en la posición de protagonista, de co-protagonista, de antagonista, de testigo de los hechos o de personaje secundario que interviene en la acción, a veces para sancionarla. Los aspectos pragmáticos de producción y de recepción son especialmente decisivos: cuando se dispone de datos pertinentes acerca de la intención del poeta de situar históricamente los acontecimientos, no puede dudarse de su carácter historial; de la misma manera, cuando se sospecha que la recepción del público no fue en clave historial, por desconocer los antecedentes, el carácter historial ha de ponerse entre paréntesis, o en segundo plano. Tanto *El castigo sin venganza* como *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* proceden de sendas novelas de Bandello, y en ambos casos Bandello reconoce haberse basado en acontecimientos realmente sucedidos en el pasado, sin embargo, al no proceder de leyendas españolas, bien conocidas por el público, es más que probable que fueran percibidas en clave de libre invención. El género histórico, en textos literarios, parece exigir un pacto de audiencia (o de lectura, en su caso) por el que autor y espectadores asumen que lo que se cuenta o representa, o parte de lo que se cuenta o representa, acaeció en el pasado, por más licencias que la poética autorizara a utilizar para su ornato. Por esta presión sobre la calificación del drama tanto de la intención del poeta como de la recepción del público, que suponen la intervención de factores subjetivos, y que además nosotros podemos desconocer, es por lo que preferimos el adjetivo *historial*, propio de la época, al de histórico, que obliga a una mayor objetividad.

La otra razón principal por la cual el género de drama de hechos particulares no ha sido reconocido como tal es que mal puede ser reconocido un género cuya necesidad no ha sido ni explicada ni justificada, y cuya conceptualización no ha sido establecida. Y no puede haber necesidad si concebimos la historia como el conocimiento de los acontecimientos públicos que afectan a toda una colectividad y que son dignos de memoria colectiva.

Esta es la que podríamos considerar la perspectiva histórica clásica. Puede comprobarse en un manual, tan útil por otra parte, como la *Historia de la historiografía española*, de Benito Sánchez Alonso (1944). En su volumen II, el que abarca el período 1543-1684, cada uno de los tres capítulos que lo componen repite la misma estructura. En primer lugar y a modo de introducción, dado el escaso relieve que tienen en esta época, se examina a los teóricos de la historia. El núcleo de cada capítulo viene dado por las *Crónicas Generales*, que con el tiempo cederán su puesto a las *Historias Generales*; por la *Historia de los antiguos reinos*; y por la del de los reinados coetáneos, como las de Carlos V y Felipe II, en el primer período. Un segundo

núcleo lo constituyen las *Historias de sucesos particulares*, entendidas a la manera de Cayetano Rosell (1946), que se basó para su colección en un rótulo usado por Nicolás Antonio, es decir como historias de sucesos de duración limitada en el tiempo, sin extensión general. Y son sucesos públicos, en su inmensa mayor parte, como guerras o anexiones de títulos y territorios a la corona. Para no extenderme, resumiré los del primer período (1543-1592): las luchas con turcos y berberiscos, y en particular la batalla de Lepanto; la guerra contra los moriscos de Granada; las guerras de Flandes, Francia y Alemania; y finalmente la incorporación de Portugal a la corona de España. En el tercer núcleo, el de las *Biografías y Autobiografías*, es donde finalmente aparece alguna narración de índole particular, en el sentido que aquí utilizamos, como las *Memorias* de Francisco de Encinas o de Esteban de Garibay, o las *Vidas* del obispo Diego de Simancas y de Teresa de Jesús, aunque también en este núcleo priman las biografías y autobiografías de grandes personajes públicos, como el Cardenal Cisneros, el turco Barbarroja, o el Marqués de Pescara; biografías parciales reducidas a momentos relevantes, como la muerte del Príncipe Carlos o la de la reina Isabel de Valois; o viajes, como el viaje del príncipe Felipe a Inglaterra. Después sigue un cuarto núcleo, verdadero cajón de sastre, donde se rastrea en las *historias universales* (curiosa esta relegación), en las *historias de ciudades*, en la *historia eclesiástica* y de las *órdenes religiosas*, en las *hagiografías*, en las historias de instituciones; se dedica también un brevísimo apartado a las *genealogías*, en cuyo contenido Sánchez Alonso no entra. Finalmente hay un subcapítulo extenso dedicado a los *historiadores de Indias*, con la misma estructura jerárquica, aunque ahora se abre un apartado especial para las “historias en que predominan las noticias de los indígenas”, de jugosa explotación para un historiografía más actualizada.

En suma, en este profuso sucederse de historias y más historias, los acontecimientos predominantemente particulares, o si se quiere, de índole más privada que pública, apenas encuentran sitio más que en algunas biografías y autobiografías, en alguna genealogía que no se comenta y en esas noticias de los indígenas del Nuevo Mundo. El eje de la historia lo componen las *Historias generales*, las *medievales* y las de *los reinados contemporáneos*, basadas todas ellas en los grandes personajes y acontecimientos públicos.

El libro de Sánchez Alonso es de 1944. A finales de siglo XX, sin embargo, las cosas parecían haber cambiado radicalmente. Comienza a hablarse de la *nueva historia*, y en un libro colectivo editado por *Peter Burke* en 1991, en el que se trataba de abarcar y explicar las diferentes formas de hacer esta nueva historia, el editor se esforzaba en “resumir en siete puntos la oposición entre historia vieja y nueva”. De estos siete puntos nos interesa destacar aquí cuatro.

He aquí el primero: “Según el paradigma tradicional, el objeto esencial de la historia es la política [...] también incluía la historia de la Iglesia en cuanto institución [y] la continuación de la política por otros medios, es decir, la guerra. Aunque el paradigma tradicional no

excluyera del todo otros tipos de historia –por ejemplo, la historia del arte o de la ciencia-, eran relegados en el sentido de considerarlos periféricos” (1991, 14).

He aquí el tercero: “la historia tradicional presenta una vista desde arriba, en el sentido de que siempre se ha centrado en las grandes hazañas de los grandes hombres, estadistas, generales y, ocasionalmente, eclesiásticos. Al resto de la humanidad se le asignaba un papel menor en el drama de la historia”.

Podría completarse esta aseveración de Burke con la constatación de que, para la mayoría de los manuales de historia, los reyes son las personas con más historia, por lo menos hasta el siglo XIX, mientras que hay muchas personas que, por principio, no tienen cabida en la historia.

He aquí el cuarto: “según el paradigma tradicional la historia debería basarse en documentos”, sobre todo en documentos oficiales procedentes de los gobiernos y conservados en archivos.

He aquí el sexto: “De acuerdo con el paradigma tradicional, la historia es objetiva. La tarea del historiador es ofrecer al lector los hechos o, como decía Ranke en una frase muy citada, contar “cómo ocurrieron realmente”.

A cada uno de estos siete aspectos oponía su contrario Burke como característico de la nueva historia, cuyos orígenes se remontan, según un consenso bastante amplio, a la fundación, en 1929, de la revista *Annales*, de París, asociada a los nombres de Marc Bloch y Lucien Febvre. El predominio de la historia política ha dejado paso a la convicción de que “todo tiene una historia”, es decir, todo tiene un pasado que, en principio, puede reconstruirse y relacionarse con el resto del pasado. “En los últimos treinta años hemos visto un número notable de historias sobre asuntos que anteriormente se consideraban carentes de historia, por ejemplo, la niñez, la muerte, la locura, el clima, los gustos, la suciedad y la limpieza, la gesticulación, el cuerpo [...] la feminidad [...] la lectura, el habla y hasta el silencio”. Podría añadirse a la lista la vida cotidiana, las mentalidades, la familia, o las formas de castigo. A la historia desde arriba se le ha contrapuesto la historia desde abajo. La historia de la cultura popular ha sido objeto de considerable atención, se ha consolidado el estudio de las mentalidades y las representaciones colectivas, y la llamada Microhistoria, por otra parte, con su narración de la vida cotidiana de gente corriente, no especialmente histórica, en un escenario local, se ha afianzado entre los historiadores en los últimos años⁵⁸.

⁵⁸ Algunas muestras características serían *Cristofano and the Plague* (London, 1973) de Carlo Cipolla; *The Return of Martin Guerre* (Cambridge, Mass. 1973) de Natalie Davis; *The Gate of Heavenly Peace* (Londres, 1982) de Jonathan Spence... Véase como introducción el trabajo de G. Levi "Sobre microhistoria" en P. Burke (ed), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1991; 119-143.

Recordemos que un libro tan celebrado como *Il formaggio e i vermi* (1976), de Carlo Ginzburg, puso de relieve que la vida de un humilde molinero rural nacido en 1532, que vivió en Friul y que nunca intervino en ningún acontecimiento público importante, podía estar tan cargada de historia como la del Papa bajo cuya autoridad fue perseguido por la Inquisición, condenado y ejecutado. En el fundamental prólogo que Ginzburg antepuso a su relato podemos escucharle razonar así: “si la documentación nos ofrece la posibilidad de reconstruir no sólo masas diversas, sino personalidades individuales, sería absurdo rechazarla [...] En algunos estudios biográficos se ha demostrado que en un individuo mediocre, carente en sí de relieve y por ello representativo, puede escrutarse, como en un microcosmos, las características de todo un estrato social en un determinado período histórico, ya sea la nobleza austríaca o el bajo clero inglés del siglo XVII” (2001, 18).

En muchas de las formas de la nueva historia se ha sometido a crítica la primacía del documento y del hecho supuestamente positivo establecido por el documento. Si los historiadores se interesan ahora por toda clase de actividades humanas, y no sólo por las políticas, eclesiásticas o militares, razona Burke, hará falta recurrir a diversos tipos de pruebas: pruebas orales, pruebas escritas, pruebas estadísticas... los testimonios vivos, las cartas, las fotografías, o los textos literarios, redescubiertos ahora por los historiadores, son utilizados como bazas de la nueva historia.

En cuanto a la pretensión de que la historia debe perseguir el conocimiento objetivo del pasado, de cómo sucedieron realmente las cosas, ha sido desautorizada como quimérica por la nueva historia. Burke lo expresa con el comedimiento que le es habitual, pero bastaría indagar en los planteamientos de algunos teóricos de la historia, como el norteamericano Hayden White (1992), que han tenido una gran influencia entre historiadores y teóricos de la literatura, para encontrar propuestas mucho más radicales. Para White la capacidad de la historia de explicar el pasado procede de su capacidad de seleccionar y ordenar los acontecimientos desde un determinado punto de vista, ligado inevitablemente al presente –socializado– del historiador, y de su capacidad de ponerles un fin, en definitiva de su capacidad de crear una trama y un desenlace, y esa doble capacidad es esencialmente narrativa. Al imponer una trama a la secuencia de los acontecimientos reales no se refleja la vida tal como es sino una imagen de la vida, que es y sólo puede ser imaginaria, y al imponerle un fin se dota a la secuencia de una significación moral, pues los acontecimientos ni son tales sin una trama que los seleccione, destaque y ordene, ni tienen nunca un final que les proporcione sentido. Para H. White la Historia y la Ficción operan de manera básicamente semejante a la hora de enfrentarse a lo real, pues ambas utilizan la narración como modo de conocimiento de lo real, ambas constituyen un discurso simbólico cuyo mayor poder no es el informativo, sino el de generar imágenes de lo real. La trama de una

narración histórica no reproduce el pasado, no lo imita, tampoco lo explica, lo comprende y lo simboliza, se constituye en su correlato alegórico.

También R. Chartier (1992), desde una tradición teórica –la de la escuela de los *Annales*– muy diferente de la de White, afirma como inevitable el reconocimiento de la identidad estructural entre relato de ficción y relato histórico. A fin de cuentas, la intriga opera en todo relato como vehículo de comprensión: explicar históricamente unos acontecimientos no es otra cosa que desvelar su intriga, escribe. Contando, se conoce. Ello no le lleva, no obstante, a aceptar las tesis de White, “el relativismo absoluto de una historia identificada con la ficción” (78), como tampoco acepta lo contrario, “las certidumbres ilusorias de una historia definida como ciencia positiva”. Para Chartier, la explicación clásica de la historia por medio de la dualidad materia histórica, de carácter objetivo y real, y conocimiento histórico, de carácter subjetivo aunque científico, obligado a desvelar aquella, es la “que parece menos segura” hoy (76).

White o Chartier han conformado sus posiciones en paralelo y a la vez en deuda con la obra filosófica de Paul Ricoeur, quien a su vez se hace eco de las propuestas de White. Para Ricoeur la constatación de una cierta diferencia, si bien limitada y relativa, entre relato de ficción y relato histórico, basada en “la pretensión de verdad” de este último, no impide establecer firmemente la identidad estructural de ambos, su condición narrativa. Se trata en principio de dos formas diferentes de una misma exigencia de verdad, y ambas ponen en juego el carácter temporal de la experiencia humana. En última instancia, la diferencia entre narración histórica y narración ficcional pertenece a la fase final de la mimesis narrativa, la que Ricoeur denomina *mimesis 3*, y radica en la operación de lectura. El lector es su clave.

En un libro posterior, Peter Burke volverá sobre el tema para explicar los cambios ocurridos en la historia, y muy especialmente en la historia cultural, y que podrían sintetizarse en el desplazamiento de una historia que persigue la representación del pasado por otra que se esfuerza en su construcción. La convicción última que subyace a multitud de ensayos históricos de los últimos cincuenta años es la de que nuestro conocimiento de lo real no es una representación de lo real, sino una construcción cultural. Al conocer construimos la historia, como construimos la idea de género, o la idea de nación, o la imagen de toda una civilización, o la vida cotidiana, o los clásicos de una literatura, o la identidad personal, o el discurso de instituciones como la clínica, el manicomio, o la prisión.

No es casualidad, que en este entorno teórico, el final del siglo XX escenificara una nueva alianza entre la Historia como disciplina y la Ficción (Oleza, 1996), basada en este reconocimiento del trabajo del historiador como construcción narrativa, y en la atracción de historiadores, novelistas y lectores hacia las formas híbridas de novela y de realidad histórica, que se concreta en la exitosa aparición de géneros mixtos como las biografías históricas noveladas (*El*

general en su laberinto, de García Márquez, *El último emperador*, de Bertolucci, *F*, de Justo Navarro, sobre la vida novelada del poeta Gabriel Ferrater...), las autobiografías históricas noveladas (*Años de penitencia*, de Carlos Barral, *La autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún, *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina...), las autobiografías ficticias (*Yo Claudio*, de Robert Graves; *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar...), los reportajes ficcionalizados de sucesos reales (*El relato de un naufragio* o *Noticia de un secuestro*, de García Márquez; *Enterrar a los muertos*, de Martínez de Pisón...), las reconstrucciones históricas noveladas (*El queso y los gusanos*, de Carlo Ginzburg; *El Sacco de Roma*, de André Chastel; *The Gate of Heavenly Peace*, de Jonathan Spence...). Todos estos géneros, dentro de los cuales se han producido algunas de las mejores narraciones contemporáneas, son mutantes de historia y de ficción.

Y en esta nueva alianza no se puede concebir lo histórico sin su dimensión privada, porque, como escribí en otro lugar, “la privacidad es un modo de vivir –tal vez tan intenso como la militancia– esa experiencia colectiva e inevitable que es el acontecimiento histórico”. Los personajes de muchas de estas novelas contemporáneas “viven inmersos en la historia [...] pero viven la historia no en el espacio de lo público sino en el de lo privado, y buscan no la crónica de los acontecimientos públicos sino la verdad privada, la memoria del corazón, este lado de acá de la experiencia personal. Transitan por la historia plenos de privacidad” (Oleza, 1997b).

Nuestra concepción de la historia reclama, por consiguiente, el pleno reconocimiento del papel en ella de las experiencias personales tanto de sujetos particulares como de sujetos públicos. Es, como dice el título de esta ponencia, una cuestión, o mejor dicho, una exigencia de sujetos. Y creo que ahora estoy en condiciones de caracterizar el género.

Se trata de dramas historiales, que ponen en escena acontecimientos cuyas causas y circunstancias son personales, cuya índole misma es personal o privada, aunque sus efectos y consecuencias puedan llegar a ser públicos, acontecimientos que desencadenan conflictos de índole privada, experimentados por personajes bien imaginarios, o bien históricos (soberanos, héroes legendarios, personajes particulares atestiguables), que se mueven en el marco de circunstancias públicas, determinadas históricamente.

Se trata de dramas más que de comedias, porque suelen perseguir la reflexión o el efecto moral sobre el espectador o el lector más que su risa, a veces abriendo interrogantes sobre la condición y el destino humanos (*El caballero de Olmedo*, *La desdichada Estefanía*, *El infanzón de Illescas*, *La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera*), en muchos casos adoptando un enfático carácter ejemplar (*El amigo hasta la muerte*, *Lo que hay que fiar del mundo*, *La mayor virtud de un rey*), que puede llegar a ser adoctrinante (con respecto, por ejemplo, a los comportamientos de la mujer casada, como en las insufriblemente patriarcales *El ejemplo de*

casadas o *La hermosura aborrecida*, o con respecto a la credulidad popular en las supersticiones como en *Los Porceles de Murcia* o en *El servir con mala estrella*), suelen escenificar temas y conflictos de tradición trágica (la lucha por el poder y la privanza, las justicias o injusticias de los reyes, las mudanzas de la fortuna, los agravios al clan familiar y las venganzas de sangre), o recién descubiertos para las nuevas tragedias (como los dramas de la honra conyugal, o los de la honra villana, o los de los celos), y bastantes de ellos se sitúan en la órbita de las tragedias a la manera del *Arte Nuevo* (*El casamiento en la muerte*, *La corona merecida*, *La desdichada Estefanía*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El caballero de Olmedo*, *Audiencias del rey Don Pedro*, *Porfiar hasta morir*, *El bastardo Mudarra*, *El Duque de Viseo*, *la Estrella de Sevilla...*) mientras que otros se acercan mucho al carácter conmemorativo o celebrativo de los dramas de hechos famosos, al representar las hazañas de los nuevos héroes (*Los hechos de Garcilaso*, *La contienda de García de Paredes*, *Julián Romero*, *El valiente Céspedes...*).

Sus fronteras más permeables las mantienen con los dramas de hechos famosos públicos y con las comedias urbanas. Con los primeros porque no es nada extraño que el sujeto principal de estos dramas protagonice acontecimientos públicos junto a los privados que determinan la acción: en *El casamiento en la muerte*, por ejemplo, la acción fundamental es la recuperación del honor familiar del bastardo Bernardo del Carpio, pero se intercala en ella un acontecimiento histórico-legendario tan relevante como la batalla de Roncesvalles; *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, que expone el triunfo personal del caballero en su respuesta al desafío del caballero moro, se incorpora a los acontecimientos de la fase final de la guerra de Granada; García de Paredes y Juan de Urbina intercalan sus hazañas, incluido el asesinato de la propia esposa por este último, con la entrada del Gran Capitán en Nápoles, con la batalla de Pavía o con el saco de Roma. A veces, el protagonista tiene una identidad inequívocamente pública, como en el caso de los reyes, y resulta imposible deslindar objetivamente los asuntos privados de los públicos desde una perspectiva de época, pues los reyes de la monarquía absoluta habitan únicamente en la esfera de lo público y hasta sus actos más íntimos son de índole pública. Sin embargo el dramaturgo puede acentuar el carácter pasional, a veces secreto, de sus actos, en coincidencia con nuestro propio sentido de lo privado, y entonces hemos tomado la decisión de definirlos principalmente como hechos particulares de los protagonistas públicos, conscientes de que lo hacemos desde un punto de vista actual. Tales son los sentimientos de desconfianza, de antipatía invencible, de celos, de envidia, de odio que Juan II de Portugal experimenta por el Duque de Viseo y que no se aquietarán en él hasta ordenar y ejecutar su asesinato, y tal es el deseo lujurioso de Sancho el Bravo por Estrella Tavera, que le impulsará a ordenar el asesinato de su inocente hermano.

Con las comedias urbanas mantienen la sinuosa complicidad de todas las tragicomedias, que si son más propicias a la tragedia, no dejan de rozarse con las comedias. Es el caso de *Los*

enemigos en casa, donde la discordia irrestañable entre los clanes familiares de los Atienza y los Ovandos deriva en que, mientras los mayores se empecinan en sus hostilidades, la pareja de amantes celebra que él haya sido apresado y encerrado por los padres de ella para gozarse amorosamente durante nada menos que tres años, y dejando cada año a la puerta de la casa de los padres el correspondiente recién nacido metido en una canasta: el título de la comedia, los enemigos en casa, no podría ser ni más malicioso ni más divertido. *La Paloma de Toledo*, que replica con acentos de comedia a *La Estrella de Sevilla*, gracias a los oficios de un padre hábil en sus mediaciones y a la capacidad de persuasión de la dama, o *La piedad ejecutada* y *El amigo hasta la muerte* son dramas de hechos particulares con muchos rasgos de comedia urbana. Y también ocurre al contrario, comedias principalmente urbanas como *La boda entre dos maridos* o *La niña de plata* tienen abundantes rasgos de drama histórico de hechos particulares.

El sistema de géneros que hemos venido diseñando se esfuerza en establecer con claridad las categorías que separan a los géneros como sistemas de referencia, pero la crítica de los textos nos lleva a comprobar cómo en no pocos casos los textos juegan con esas categorías, experimentan con los límites de lo establecido, se complacen en coquetear con las mezclas. Si la teoría exige el rigor de las categorías, la crítica asume la libertad de los textos. No obstante, todo hay que decirlo, los dramas de hechos particulares puros, sin mezcla de otro género, constituyen una clara mayoría.

Los dramas de hechos particulares son históricos, como se ha mostrado ya al señalar las condiciones necesarias para su reconocimiento. Sin embargo, los grados de intensidad histórica pueden llegar a ser bastante diferentes. En un ensayo ya lejano, de 1981, distinguía yo tres grados de implicación de los hechos particulares en una trama histórica o legendaria. El más débil es aquel en que la circunstancia histórica es un escueto marco ambiental, generalmente proporcionado por topónimos, alusiones a situaciones históricas (la cautividad en Argel, por ejemplo), o nombres y títulos de reyes, y privado de acontecimientos específicos que lo caractericen como momento histórico concreto, de modo que los únicos hechos argumentales son los particulares, que se insertan en ese marco. No son muchos, en verdad, y suelen ser dramas que contienen rasgos de otros géneros, por lo que están en la frontera misma de nuestro género, y podría llegar a discutirse su condición. Ya he comentado los casos de *El ejemplo de casadas*, *El piadoso veneciano* y la Primera y Segunda Parte de *Don Juan de Castro*, y sólo me detendré en otro drama de estas características, *Querer la propia desdicha*. La acción transcurre en la corte de Toledo durante el reinado de un Rey Alfonso no especificado, que lleva adelante negociaciones con la corte de Aragón para sus bodas con la princesa aragonesa, como Alfonso X, que casó con Violante, la hija de Jaume I, pero que se encuentra en abierta hostilidad con el reino de Granada, como Alfonso XI, entre cuyos jefes militares se cita a Reduán, general nazarí que vivió en la

misma época que Alfonso XI, en la primera mitad del siglo XIV. El único acontecimiento histórico que se menciona en la acción es el anuncio de las bodas del rey de Castilla y la princesa de Aragón, que se habrán de celebrar en Medinaceli (pero que en realidad se celebraron en Valladolid, en 1246). Aparte de esto, el estado de discordia con Granada es el que permite al protagonista, Don Juan de Cardona, hacer creer al Rey Alfonso que prepara una conspiración contra él apoyándose en el rey moro de Granada, para obligarle a retirarle todas las mercedes y títulos que le ha concedido hasta el momento y hacerlo caer en desgracia. La intriga se desenvuelve entre mudanzas de fortuna y amores correspondidos que consiguen superar las perturbaciones que la misma fortuna va provocando con sus mudanzas.

Un segundo grado lo representan los dramas en que el marco histórico, con circunstancias específicas que lo caracterizan, sí tiene una incidencia importante sobre los hechos particulares, aunque estos no producen efectos mayores en la circunstancia histórica. Puede ocurrir entonces que el protagonista no sea un personaje histórico, sino ficticio, pero también puede ocurrir lo contrario, que sea un personaje histórico de acción exclusivamente privada. Sea como sea el protagonista, otros personajes históricos no protagonistas pueden aparecer en la acción, marcándola con su intervención. Es el caso muy habitual de los Reyes que, al final de la acción, se hacen presentes para sancionar el desenlace, sin haberse mezclado previamente en los hechos. *La mayor virtud de un Rey* sería un buen ejemplo de este tipo de obras. Otros: *Los Ponces de Barcelona*, *El caballero de Olmedo*, *El amigo hasta la muerte*, *Donde no está su dueño está su duelo*, *Porfiar hasta morir...*

El tercer y más intenso grado es el de la intersección de los hechos públicos y los privados, cosa que se produce especialmente cuando el protagonista es un personaje histórico, de hechos conocidos, cuya acción se despliega sobre ambas vertientes, la pública y la privada. Es el caso de:

- héroes de la tradición épica como el Bernardo del Carpio de *El casamiento en la muerte*, o los siete infantes de Lara y su hermano bastardo en *El bastardo Mudarra*;
- reyes históricos, protagonistas o co-protagonistas de la acción, como el Rey don Pedro el Cruel en las *Audiencias del rey Don Pedro*, el rey don Sancho el Bravo en *La Estrella de Sevilla*, el rey don Juan II de Portugal en *El Duque de Viseo*.
- personajes aportados por crónicas, genealogías y leyendas, con hechos conocidos, aunque de índole más particular, como el Garcilaso de la Vega de *Los hechos de Garcilaso*, el Veinticuatro de *Los Comendadores de Córdoba*, el soldado de fortuna García de Paredes de *La contienda de García de Paredes*, el Fernando Ruiz de Castro de *La desdichada Estefanía*.

También es el caso de protagonistas imaginarios que se mueven dentro del entramado de circunstancias históricas precisadas y en contacto con personajes históricos de primer orden,

como el Don Juan de Meneses de *La discreta venganza*, el Don Álvaro Núñez de *La fortuna merecida*, la Laurencia de *Fuenteovejuna* o la Casilda y el Peribáñez de su drama homónimo.

Yo me atrevería a asegurar que este grado superior de intersección de lo privado y lo público, en estas cuatro variantes de protagonista, es el más frecuente, con bastante diferencia, dentro de los dramas de hechos históricos particulares, lo cual viene a reafirmar la dimensión historial de una buena parte de la dramaturgia de Lope, su capacidad de encuadrar históricamente la experiencia particular de sus personajes, frente a las tesis de su supuesta incapacidad o insensibilidad para la historia.

Hace unos años, en el 2001, y a propósito de *La Estrella de Sevilla*, elaboré a modo de hipótesis el concepto de *traza* para caracterizar una trama de acontecimientos que se repetía en obras muy diversas entre sí. En un trabajo posterior, publicado en el 2009, y gracias a la consulta de un numeroso grupo de obras en ARTELOPE, pude fundamentar este concepto de traza como una combinación precisa de funciones narrativas, muchas de ellas concretadas por motivos, que se manifestaba en una serie de obras de distinto género pero que compartían un mismo conflicto de base. Estudié entonces el conflicto de la lujuria del déspota a partir de *La Estrella de Sevilla* y pude mostrar que ese mismo conflicto podía atravesar las fronteras de los géneros y manifestarse en modalidades muy distintas de la *Comedia Nueva*, lo cual no me sorprendía puesto que una cosa es la estructura de la traza y otra el modo de elaborarla, que puede ser cómico o dramático, histórico o de libre invención. De hecho, el conflicto de la lujuria del déspota aparecía hasta en cinco géneros distintos: las comedias y los dramas palatinos, las comedias urbanas, los dramas caballerescos y los dramas historiales de hechos particulares. Al preparar este trabajo, y consultar en ARTELOPE no menos de noventa obras relacionadas con los dramas históricos de hechos particulares, me he afianzado plenamente en la convicción de que los textos de la *Comedia Nueva* responden a una triple vinculación: por un lado son casos singularísimos de un imaginación poética que se complace en lo casuístico, que casi siempre presentan uno o más hechos o aspectos insólitos, o como les complacía decir en la época, “nunca vistos”, subrayando así esa novedad tan gustosa a la sensibilidad barroca; pero por el otro ofrecen una doble dependencia, dependencia del género en que se insertan, que rige en buena medida las expectativas del público y de los lectores, y que aparece preanunciado ya en el título de la obra⁵⁹; y también dependencia de la traza que comparten con otras obras de distinto género y un mismo conflicto.

⁵⁹ Así, ya desde el mismo título, *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba* no puede ser percibido como un drama palatino, *El marqués de Mantua* no podría ser un drama histórico, y *El casamiento en la muerte*

En la producción de la *Comedia Nueva* de la época de Lope, ningún conflicto, por grave que sea, parece exento de tratamiento cómico. Tomen ustedes el famoso conflicto de la honra villana agraviada, que da lugar a tragicomedias tan intensas y hermosas como *Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde el Rey* o *El infanzón de Illescas*, y lean ustedes después *El cuerdo en su casa*, para comprobar en clave de comedia cómo se defiende el honor villano frente al asedio de los caprichosos retoños de la nobleza, o *El galán de la Membrilla* o *La quinta de Florencia*, si quieren corroborar la experiencia con otros casos. Si esto es así, y si podemos comprobar que un conflicto de deshonor conyugal se da en comedias urbanas (*Las ferias de Madrid*), en dramas palatinos de libre invención (*El castigo sin venganza*), y en dramas históricos de hechos particulares (*Los comendadores de Córdoba*), entonces el conflicto de la honra, sea conyugal o sea villana, no puede entrar en la caracterización de un solo género, pues se manifiesta en varios.

Por ello, si desde (1981) hemos venido hablando, primero, del género de los dramas de la honra, y a partir de (1997^a), de los dramas históricos de hechos particulares de la honra, proponemos ahora retirar el tipo de conflicto de la caracterización del género, pues nos conduce a una contradicción insuperable: si el conflicto forma parte de la definición del género drama de hechos históricos particulares, ¿cómo explicar entonces que aparezca en un drama palatino? Si es histórico no puede ser palatino, esto es, de libre invención, y si forma parte de la definición del drama histórico, entonces nuestra definición es incompatible con la existencia de ese conflicto en un drama palatino. Nuestra propuesta actual, y así la hemos aplicado en ARTELOPE, corrigiendo la caracterización anterior, es la de distinguir entre género y traza. El género es el de los hechos históricos particulares, la traza es la trama de acontecimientos que desencadena un determinado conflicto. El género viene dado, en primer lugar, por la disyunción entre comedia y drama; después intervienen rasgos propios del tipo de mimesis: verosímil, trátase del presente o del pasado histórico, o imaginaria; y una serie de especificaciones que se refieren al tipo de materia literaria (de tradición literaria o de libre invención, profana o religiosa, bíblica o hagiográfica, de historia de España, de historia antigua, de historia extranjera), a la caracterización de los personajes (cortezanos, ciudadanos, villanos, míticos, santos) y de los ámbitos de su actuación (palatino, pastoril, urbano, villano, mitológico...), y finalmente a la índole misma de la acción (hechos particulares, hechos públicos).

La traza viene dada por el conflicto y su desarrollo, que es transversal a los géneros. Así podemos hablar de los conflictos de la lujuria del déspota, de la honra villana, de la honra o

difícilmente podría ser recibido como una comedia. La competencia del público jugaba un papel relevante a la hora de deslindar los géneros, y los dramaturgos se apoyaban en esa competencia.

deshonra conyugal, de la privanza, de las mudanzas de fortuna, del amor correspondido y sus peligros, etc.

Esta propuesta parece más operativa que la de extremar la subtipología de los géneros, y permite atender con mucha mayor capacidad de explicación el movimiento de despliegue de casos, de exploración de posibilidades, de juego combinatorio que alienta en la *comedia nueva*. Pero sobre todo nos permite calibrar a qué tipo de conflictos somete el dramaturgo a este recién descubierto sujeto particular. El mapa de sus conflictos particulares es el mapa de su intimidad, en él se encuentran las fuentes del sujeto pre-moderno, de un sujeto que comienza a recortarse como sujeto particular, es decir, individual, frente al panorama de la historia, que lo legitima y le proporciona un terreno de juego, un escenario, dotado con la solemnidad y la gravedad que le son propias a la historia.

No debe entenderse lo que sigue como una propuesta definitiva, pues es una investigación recién abierta, pero sí como una propuesta apoyada por un número de consultas y de casos comprobados más que suficientes, 89 obras, entre las que son de autoría fiable, y las que son probables, dudosas o incluso inauténticas, en algún raro caso, y entre las que se han ratificado como dramas de hechos particulares y otras que se han descartado. Por otra parte, y a falta de desarrollar un análisis pormenorizado del esquema de las distintas trazas que aquí distinguimos, a la manera del que hicimos para la traza de la lujuria del déspota (2009), y que sin duda precisará o modificará alguno de los aspectos aquí planteados, me basaré en la conceptualización de los conflictos que son capaces de generar traza en este y en otros géneros.

¿Qué es lo susceptible de convertirse en conflicto, en el ámbito de lo privado, para los personajes que protagonizan un encuentro individual con la historia? ¿Qué convicciones, qué sentimientos, qué aventuras y, sobre todo, qué miedos son capaces de provocar esa cadena tramada de acontecimientos que es la traza? ¿Entre qué clase de alternativas se perfila la condición de sujeto particular, es decir, la subjetividad del héroe barroco? La respuesta a estas preguntas que se deja escuchar en los dramas históricos de hechos particulares es especialmente rica. Creemos poder aislar hasta dieciocho conflictos básicos, que atañen a los individuos y a sus sentimientos, a la lucha de estos mismos individuos por el dominio del destino y por su inserción social, a la defensa de la dignidad social y al sentido de pertenencia a la familia o al linaje, a las relaciones con el poder y sobre todo con la realeza, representante del poder divino en la sociedad constituida.

Entre los dramas de sentimientos individuales se impone en primer plano el conflicto que abarca los peligros, obstáculos y perturbaciones del amor correspondido, que proceden de padres contrarios a ese amor, que pueden actuar con la brutal intolerancia del de *Los Ponces de Barcelona*, o de esa otra forma simbólica de padre que son los reyes, a menudo con designios

diversos al del amor para sus vasallos, como puede ser el de la razón de estado, en *El vaquero de Moraña*, o en *La ventura en la desgracia*, o el de la rivalidad del soberano con el amante, como en *El Duque de Viseo* o en *La Paloma de Toledo*. Pero el obstáculo puede proceder también de otros rivales en el amor, como en *Los Porceles de Murcia* o en *La mayor virtud de un Rey*, y desencadenar celos tan funestos como los de *El caballero de Olmedo*. A veces son los mismos avatares de la fortuna los causantes del conflicto, como en *Querer la propia desdicha*. En todos estos dramas amorosos la situación de partida es muy variada: asistimos a los rituales de seducción entre los amantes, como en *El caballero Olmedo*, o bien llevan años de amor correspondido, que pueden haber dejado encinta a la dama, como en *Los Ponces de Barcelona* o en *Los Porceles de Murcia*. Las pruebas por las que han de pasar los amantes, pueden incluir la muerte de un tercero y la huida de uno de los amantes, como en *La ventura en la desgracia*, o una separación que puede ser tan corta como en *Los Porceles de Murcia*, de apenas nueve meses, o pasar por un destierro, como en *El Duque de Viseo*, o provocar la dispersión de los amantes muy lejos el uno del otro y por mucho tiempo, como en *El vaquero de Moraña*, o incluso creerse definitiva, y pasar tantos años y tantas aventuras que en el reencuentro no se reconozcan, como en *Los Ponces de Barcelona*. Los celos entre los propios amantes pueden llegar a ser una prueba tan amenazadora como en *El más galán portugués*. El desenlace, por su parte, puede conducir a la dichosa reintegración de la pareja, como en *Los Ponces de Barcelona*, *El vaquero de Moraña*, *La mayor virtud de un rey* o *La Paloma de Toledo*, pero las dificultades sufridas pueden provocar también la frustración definitiva del amor, su imposibilidad, como en *La Estrella de Sevilla*, o incluso la muerte de uno de los amantes, como en *El caballero de Olmedo*. A través de todos estos casos se configura un conflicto que podríamos definir como *Peligros y pruebas del amor correspondido*, que abarca desde casos muy cercanos a la comedia, como en *Querer la propia desdicha* o en *Los Ponces de Barcelona*, hasta la tragedia más intensa, como en *El caballero de Olmedo*, *El Duque de Viseo* o *La Estrella de Sevilla*.

Hay otro conflicto amoroso cualitativamente diferente, el del *amor imposible*, pero sólo hemos detectado una muestra entre los dramas históricos de hechos particulares, *Porfiar hasta morir*, que pone en escena la obcecación amorosa, tan intensa como insensata, del trovador Macías el enamorado.

Hay otro sentimiento individual al que la comedia le gusta poner a prueba, y es el de la amistad. Al menos seis de nuestros dramas lo despliegan como conflicto, dos de forma prioritaria, *El amigo hasta la muerte* y *Mudanzas de fortuna y los sucesos de Don Beltrán de Aragón*, y cuatro de forma secundaria, las dos comedias de *Don Bernardo de Cabrera* y las dos comedias de *Don Juan de Castro*. En todas ellas la amistad, siempre entre varones, sean caballeros como los protagonistas de *El amigo hasta la muerte*, nobles como *Don Bernardo de*

Cabrera y Don Beltrán de Aragón y sus co-protagonistas, o príncipes como en las comedias de *Don Juan de Castro*, se presenta como un valor supremo, al que deben sacrificarse todos los otros sentimientos. En *El amigo hasta la muerte*, Don Bernardo es capaz de viajar hasta Tetuán, donde Don Sancho vive en cautividad, y de ofrecerse como esclavo a cambio de la libertad de su amigo, y más tarde los dos se confiesan autores de un asesinato para ser condenados a muerte y salvar así de la condena al otro. Estas comedias organizan su intriga como la sucesión de *las pruebas de la amistad* que son superadas gracias al alarde de abnegación y de lealtad de los amigos.

Y un sentimiento muy curioso, apenas advertido por la crítica como conflicto eje de toda una traza, es el de *la deuda más allá de la muerte*, el compromiso de cumplimiento con los muertos. Hay tres dramas que se articulan de manera principal sobre este conflicto. Uno es el de *El marqués de las Navas*, casi una crónica de sucesos, el otro, de tono mucho más heroico y siniestro, es el de las dos comedias de *Don Juan de Castro*. En *El marqués de las Navas*, Don Pedro de Ávila, hiere mortalmente en una noche de ronda nocturna a Leonardo. Tiempo después, el espectro del difunto se presenta ante el Marqués cuando este se encuentra en la capilla del palacio de San Martín en Madrid, para encomendarle que como albacea suyo liquide sus deudas y remedie la situación de su mujer, con la que se casó cuando agonizaba para no dejarla en la deshonra, y de la hija de ambos. El marqués despierta dando cuchilladas a las sombras. Días después, y como el Marqués haya descuidado cumplir los asuntos encomendados por el difunto, este vuelve a presentarse para exigirselos, pues le mantienen preso de este mundo y no puede descansar para siempre en “la patria deseada”. Esta vez sí el Marqués hará caso y cumplirá su compromiso con el hombre a quien mató.

En el primer acto de la primera parte de *Don Juan de Castro*, el protagonista, para huir de Galicia y de la persecución amorosa de su madrastra, se embarca hacia Inglaterra gracias a la ayuda de un caballero inglés, Tibaldo. El barco naufraga ante las costas de Plymouth y Tibaldo, que agoniza en los brazos de Don Juan, en la playa, le pide que salde una deuda que ha dejado pendiente. Don Juan se lo promete y, recogiendo su cuerpo, busca un lugar digno para darle sepultura. A partir de este momento se inicia una intensa y reiterada vinculación del caballero vivo y del caballero muerto. Don Juan saldará la deuda de Tibaldo y entregará sus últimos recursos a la viuda, a costa de quedarse sin ninguno para sobrevivir. Tibaldo se le aparecerá por la noche para ofrecerle los medios necesarios en vasallos, caballos, armas y galas para que participe en las justas que ha convocado el Rey de Inglaterra, con la promesa de casar a su hija con quien triunfe en ellos. A cambio, Don Juan entregará a Tibaldo la mitad de sus ganancias. Don Juan acepta y a la mañana siguiente ve llegar un escuadrón de caballeros negros, al que se incorpora y con el que se presenta en Londres, donde sale triunfador de las justas y obtiene la mano de la princesa de Inglaterra. En el tercer acto, Don Juan es secuestrado en una traidora

emboscada por el rey de Irlanda y conducido a una prisión de su reino. Tibaldo vuelve a hacer acto de presencia para advertir a Rugero de Moncada, hermano de Don Juan, de lo ocurrido y este se dispone a remplazar a su hermano, siguiendo las instrucciones del difunto, para que no se advierta su ausencia y acudir tan pronto como sea posible en su liberación. Así ocurre en la segunda parte, donde el ejército inglés, conducido por Rugero, entra en Irlanda y libera a Don Juan. En el acto tercero de esta segunda comedia, Rugero cae víctima de una especie de lepra y yace encerrado en un aposento en el que sólo se atreve a visitarlo Don Juan. Por tres noches seguidas Don Juan entre sueños escucha una voz que le avisa de que si quiere salvar a su hermano tendrá que darle a beber la sangre de los dos hijos que, mientras tanto, ha tenido con la princesa. Y así lo hace Don Juan, degüella a sus hijos y hace beber su sangre a su hermanastro, que comienza a sanar. O al menos él lo cree así, aunque el rey y la corte contemplan a los niños jugar, al tiempo que comprueban cómo Rugero se cura. Al final del acto, en una noche de desasosiego, en la que le ha costado dormirse, Don Juan escucha las voces y los golpes de Tibaldo, que le grita que le abra, y cuando lo hace Tibaldo le recuerda su promesa de la noche de la ermita, en que acordaron que le entregaría la mitad de sus ganancias, y en esa mitad está comprendida la mitad de su esposa. Don Juan despierta a Clarinda y le declara el pacto que tiene con Tibaldo, a quien debe entregar la mitad de su cuerpo. Don Juan alza el cuchillo y Tibaldo, como nuevo ángel que detuviera en el último momento el sacrificio de Isaac por su padre Abraham, detiene la mano y se da por satisfecho. El compromiso con los muertos tiene una importancia capital en otras dos obras, *El infanzón de Illescas* y *Dineros son calidad*, aunque en ambos casos la autoría de Lope ha sido puesta en entredicho. Las cuatro citadas forman parte del rastreo que hizo Menéndez Pelayo (1923, IV, 371ss) en las obras de Lope del motivo de la aparición de la Sombra, en su prólogo a *El infanzón de Illescas*, pero debe tenerse en cuenta la diferencia entre la aparición del motivo, en obras como *El Duque de Viseo* o *La imperial de Otón*, y la constitución de una traza de compromiso, o deuda a saldar, o pacto con la Sombra, tanto más cuanto esta es la de un hombre asesinado por el protagonista.

Toda otra serie de conflictos tienen que ver más con la identidad socializada que con los sentimientos personales. Son los conflictos provocados por la opinión y la valoración otorgadas socialmente, pero también por la ostentación de la propia dignidad y del sentido propio del honor ante los demás, o por el derecho no discutible del varón, sea padre, hermano o marido, a la potestad, propiedad y custodia de la mujer. Contra simplificaciones abusivas del género tradicionalmente calificado como “drama de la honra”, aquí me limitaré a mostrar, sin poder entrar a fondo en la cuestión, que el sentimiento del honor representado en nuestro teatro es mucho más variado y matizado de lo que entendía un especialista como Donald B. Larson (1977, 4), al afirmar que el drama de honor nada tiene que ver con “what we in English call ‘sense of honor’”, ni tampoco con la “fama” social de un personaje, sino con el triángulo formado por un

protagonista, un antagonista y una mujer vinculada al primero y deseada por el último, lo que desencadena el sentimiento de deshonor y la necesidad de su reparación. Si una descripción así puede aplicarse a una parte de los dramas de la honra conyugal, ni siquiera a todos⁶⁰, no puede dar cuenta en cambio de toda otra serie de casos que tienen que ver con la autoestima o con el amor del propio linaje, o con el deshonor de la doncella a la que se ha incumplido la promesa de matrimonio contraída, o con las pruebas a las que debe someterse la mujer casada para mostrar que es responsable de la honra que se deposita en ella. A mi modo de ver, la obsesión por definir el concepto o por tratar de limitar su aplicación a un grupo de obras coherentes con el mismo, ha llevado a empobrecer considerablemente el campo de los conflictos del honor. Ha pesado mucho, también, la interpretación de Américo Castro, que interpretó unilateralmente el sentimiento de honra como expresión simbólica de la pureza de sangre y del deseo de ostentar socialmente la pertenencia a la casta dominante, en una aplicación dudosa del concepto freudiano de *transferencia* a toda una colectividad social. No se puede, de pasada, someter a crítica la aguda y brillante argumentación de Don Américo, pero sí relativizar su utilidad para explicar diversas manifestaciones del honor, sobre todo aquellas que remiten muy directamente, sin necesidad de mediaciones psicoanalíticas, a las relaciones entre hombres y mujeres en una sociedad patriarcal. O al papel que juega la imagen social de uno mismo en una sociedad en la que todavía no se ha creado esa esfera autónoma de la vida privada en el seno de la familia propia de las sociedades burguesas, en que no han sido definidos todavía los derechos que la persona tiene por el simple hecho de ser un individuo, independientemente de su sangre y de su estado, y en que el linaje cumple el papel de primer mediador entre el individuo y la colectividad. La soberanía radica en el monarca, no en la nación, y menos en el pueblo, y los vínculos fundamentales de toda persona son la religión, el príncipe, el territorio, y el linaje. Así que no es lo mismo hablar, en este campo del honor, de los lazos de familia como hace habitualmente la crítica que de los lazos de linaje, que son los propios de esta sociedad señorial. El linaje supone una cadena de ascendientes y descendientes unidos por vínculos de sangre y que son reconocidos socialmente por un apellido, un lugar de procedencia y, si son nobles, por una genealogía, unas armas o un escudo. A través del linaje se perpetúa la condición social, la fama, la honra o la deshonor. El linaje mismo se transmite por vía masculina pero quien garantiza que esta transmisión es auténtica es la mujer. Por eso las crisis de linaje expresan de forma privilegiada los miedos de toda una sociedad, la ansiedad creada por la posible pérdida de la legitimidad de la propia posición social.

⁶⁰ Pues Larson excluye también los dramas en los que “a man wrongly suspects his wife of being unfaithful or of plotting infidelity”, pues la acción en ese tipo de dramas tiene como objeto “not the regaining of lost male honor but the disclosure of female constancy” (2).

El campo que recubre el concepto del honor es, por consiguiente, complejo y con manifestaciones muy diversas, y debe ser contemplado en el cuadro de las relaciones sociales de una sociedad cortesana y señorial. Dicho esto, no me detendré más que en distinguir diversos tipos de conflictos que tienen que ver con el campo del honor.

Son muy conocidos los que tienen que ver con la honra conyugal, y a mi modo de ver se explican mejor si se relacionan con los miedos de una colectividad social que con sus necesidades de afirmación. El miedo a la crisis de linaje se expresa dramáticamente por la gran variedad de situaciones que pueden dar lugar a esa crisis. En muchas de estas situaciones, la dama es inocente, y las conspiraciones de otros, las sospechas injustificadas o el engaño del libertino, la ponen en entredicho: en *Donde no está su dueño está su duelo* la honra conyugal es amenazada en ausencia del marido por toda una conspiración doméstica, y está a punto de ser agraviada en repetidas ocasiones; en *La desdichada Estefanía*, de nuevo una conspiración doméstica, tramada por una criada, llega a crear tal conjunción de apariencias que hace creer ciegamente al marido en la infidelidad de la esposa, en una tragedia que, a diferencia de la anterior, transmite un miedo cerval a ser deshonrado incluso cuando no se es consciente de ello, cuando no se ha dado causa, cuando se es totalmente inocente; en cambio, en *El más galán portugués*, son los celos mal fundados del marido los que acusan falsamente a la esposa de su deshonra; en *Audiencias del rey don Pedro*, la dama es burlada por el galán libertino, un precedente del Tenorio, aprovechando la nocturnidad y haciéndose pasar por su amado. Otra serie de casos remiten a una infidelidad consentida por las respectivas damas, es el caso de *Los comendadores de Córdoba*, de *La victoria de la honra*, cuyo desenlace recuerda mucho al anterior, de *El sufrimiento de honor*, o de la acción secundaria de *La contienda de García de Paredes y el capitán Urbina*; *Los embustes de Fabia* ponen en escena, con un desvergonzado regocijo, las reiteradas y disfrutadas traiciones de esta lasciva matrona romana, que se recrea en las burlas y engaños a su marido, el senador Catulo. Otras situaciones de la deshonra conyugal son las que se presentan bajo la forma de la falsa acusación contra la dama, sobre todo cuando es la reina, situación que no se presenta entre los dramas de hechos particulares, pero sí entre los de hechos públicos (*El testimonio vengado*). También tienen un carácter específico los conflictos de la honra villana o los de la lujuria del déspota.

En toda esta variedad de conflictos, siempre conyugales o pre-conyugales, se da asimismo una notable variedad de respuestas, y frente a la canónica venganza de sangre del marido, encontramos soluciones diferentes, como la de la Laurencia de *Audiencias del rey Don Pedro*, que a la manera de la Judith bíblica, degüella ella misma a su burlador; o como la de la neutralización de la venganza del marido, en que colaboran casi todos los personajes de la comedia *El más galán portugués*; o como en la muy prudente y calculada táctica seguida por el

marido, el capitán Valdivia, de *La victoria de la honra*, que avisa primero por carta al padre de las intenciones ilegítimas de su hijo, un joven y libertino caballero sevillano, advirtiéndole que si no cesa en su intento recurrirá a otros medios; unos días más tarde, y tras comprobar que el hijo no ha hecho caso de las reconvenciones del padre ni de la carta, visita al padre en su casa y le presenta su queja de viva voz, al tiempo que le advierte: “Yo no he de sufrir, señor/ burlas con mi propio honor”; como el hijo persiste, y trata de engañar a su padre, y se reúne secretamente con la esposa infiel, el capitán, que los ha estado vigilando todo el tiempo, los sorprende y los mata, a continuación envía al padre la llave del aposento donde ha encerrado los cuerpos. En la escena final, el padre desiste de toda venganza y se pone del lado de Valdivia, concediéndole la mano de su hija y una generosa dote. El único caso en que la venganza no es justificada socialmente es el de *El piadoso veneciano*, en que el marido mata al hombre que trataba de conseguir por medio de la intimidación a su esposa, y debe huir de Venecia, dejando desamparada su casa, a su esposa y a su hija, que son encarceladas mientras el senado de la república pone precio a la cabeza de Sidonio y expropia la casa a las mujeres. Sólo después de un destierro de seis años, regresa Sidonio a Venecia para entregarse al senado, a cambio de que la recompensa por hacerlo sea entregada a su mujer y su hija. El cuadro final de audiencia pública acabará por perdonar a Sidonio su crimen, cuando también le perdona el hijo del muerto. Pero sin duda el más original y desfachatado desenlace es el de *Los embustes de Fabia*, en que tras una hilarante secuencia de intentos de la esposa de asesinar a su marido, y del marido de asesinar a su esposa, este se suicida cuando ve que Nerón se dispone a gozar de su esposa en su presencia. También la esposa finge suicidarse, aunque sólo permanece muerta el tiempo que Nerón tarda en olvidarse de ella, o que ella necesita para levantarse y echarse en brazos de un casquivano y antiguo amante.

No me detendré en el conflicto de la honra villana, sobre el que ya me pronuncié en otro momento (1997a), ni sobre el de la lujuria del déspota, analizado en detalle en otros trabajos (2001 y 2009), me bastará recordar que su presencia es cualitativamente muy importante entre los dramas de hechos históricos particulares: el de la honra villana es el conflicto principal en seis casos (*Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *La quinta de Florencia*, *El mejor alcalde, el Rey*), dos de los cuales no son de Lope (*El infanzón de Illescas* y *El alcalde de Zalamea*), y el de la lujuria del déspota se presenta como principal en tres casos (*La corona merecida*, *La Estrella de Sevilla*, y *El príncipe despeñado*) y como secundario en otros tres (*Los embustes de Fabia*, *La hermosura aborrecida*, y *La ventura en la desgracia*). Menos importancia tiene aquí un conflicto frecuentísimo en las comedias urbanas y en las palatinas, el de la promesa conyugal incumplida a la doncella, abandonada después de gozada, que se da tan sólo en una obra, aunque las doncellas burladas lo sean a pares, en *Las dos bandoleras*.

Con el honor conyugal tiene que ver un tipo de conflicto distinto, que desarrolla una traza en que la esposa honesta es sometida a las más despiadadas pruebas para demostrar una lealtad, una docilidad y una abnegación a la altura de las expectativas del marido, que ejerce sobre ella una dominación de propietario y exige la obediencia de una esclava. Dos obras representan este adoctrinamiento ejemplar de la mujer casada, que contrasta extremadamente con la libertad de que llega a gozar la soltera en las comedias: *El ejemplo de casadas* y *La hermosura aborrecida*. De la primera ya he hablado aquí mismo y en la segunda no insistiré. El lector actual no puede menos de sonrojarse ante esos excesos del más vergonzante patriarcalismo, pero las obras requieren un análisis a la luz de los tratados sobre la mujer de la época.

No obstante, hay otros conflictos que no tienen que ver con la honra conyugal y sí con el sentido del honor y de la dignidad del propio linaje. Uno de ellos, es el de las *Amenazas, agravios y venganzas de linaje*, que afecta a obras como *Los enemigos en casa*, *El bastardo Mudarra* o *El pleito por la honra o el valor de Fernandico*. Otro es el de la afirmación del honor del labrador, muy relacionado con los de la honra villana, porque supone la reivindicación del derecho a la honra de la misma clase social, pero no tiene su campo de juego en los agravios sexuales, sino en la afirmación positiva de ese derecho. El modelo más conocido es un drama palatino, *El villano en su rincón*, pero hay dos obras entre los dramas de hechos particulares en que ese conflicto se presenta como secundario, pero de forma muy expresa: la primera parte de *Los Tellos de Meneses* y la segunda, *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*. En la primera de estas comedias Tello de Meneses, el viejo, es otro Juan Labrador, y su comportamiento y sus ideas son casi idénticos a los del protagonista de *El villano en su rincón*: sólo una diferencia los separa, y es el abolengo godo de Tello de Meneses, a pesar de su condición de labrador. También el rey Ordoño se comporta de manera parecida al Rey de Francia de esa otra obra, y ambos acaban recompensando y ennobleciendo a sus respectivos labradores. El conflicto procede, sobre todo, de un entrecruzamiento de discursos, el del rey y el del labrador, conflicto en el que aflora la dignidad del labrador. En la segunda parte, en cambio, el conflicto se torna más dramático, porque esa dignidad es puesta en cuestión por el nuevo rey, Alfonso III, que no acepta el ascenso a la nobleza de los Tellos, ni tampoco que hayan emparentado con el linaje real, contaminándolo de sangre villana, y se empeña en anular las mercedes otorgadas por el rey Ordoño. Es entonces cuando el valor, la fortuna y la lealtad de un linaje villano, de labradores, se impone sobre las pruebas a que es sometido y ratifica su derecho al ascenso social y a la nobleza.

Otros tipos de conflicto presentes en nuestros dramas de hechos particulares, y en los que me limitaré aquí a señalar su presencia son las *Hazañas del protagonismo*, correspondan este a un soldado, un militar, un bandolero o un noble, y que son muy numerosos (*El blasón de los Chaves de Villalba*, *La contienda de García de Paredes*, *La divina vencedora* y *famosos hechos de*

Meledín Gallinato, Guerras de amor y honor, Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe, Julián Romero, Lanza por lanza, de Luís de Almanza, Nardo Antonio, bandolero, Pedro Carbonero, El primer Fajardo, Los Ramírez de Arellano, El valiente Céspedes, La varona castellana). Otro conflicto bien representado, con numerosas obras que lo ejemplifican, es el de las *Mudanzas de fortuna*, sean las de un linaje (*Los Prados de León, Los Tellos de Meneses, Valor, fortuna y lealtad*) o las de un individuo (*La adversa fortuna de Don Bernardo de Cabrera, Don Juan de Castro, I y II, Lo que hay que fiar del mundo, La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera, Querer la propia desdicha, Servir con mala estrella, La hermosura aborrecida, Las mudanzas de fortuna y los sucesos de Don Beltrán de Aragón. La primera información, El vaquero de Moraña*). El conflicto de la *privanza* y las *intrigas* cortesanas está presente en primera o segunda instancia en cinco de nuestras obras (*La discreta venganza, El Duque de Viseo, La fortuna merecida, Valor, fortuna y lealtad, Los Guzmanes de Toral*). Dos conflictos afectan especialmente a la figura del Rey, como detentador del poder absoluto. De un lado están los dramas que ponen en escena *la justicia del rey y sus pruebas* (*Audiencias del Rey Don Pedro, La mayor virtud de un rey, La primera información, El mejor alcalde, el rey*). Del otro los que, por el contrario, representan *la ingratitud, los agravios, y las injusticias del rey* (*Don Lope de Cardona, El Duque de Viseo, La porfía hasta el temor* en primera instancia, *Servir con mala estrella, La próspera fortuna de Don Bernardo de Cabrera, El vaquero de Moraña y La ventura en la desgracia*, en segunda instancia).

Quiero acabar señalando un tipo particularmente enigmático de conflicto, el de la *bastardía*, más vinculado a la necesidad de pertenencia al linaje que a la honra conyugal. No me atrevería en estos momentos a establecer un censo cerrado de los dramas que lo configuran, sobre todo en otros géneros, por lo que me limitaré a ceñirme a los seis que hasta ahora he detectado. Los seis son Dramas de Hechos Particulares, y conforman un grupo pequeño pero de identidad dramática muy poderosa, como los dramas de la honra villana. Llama la atención además que cuatro de ellos, esto es la gran mayoría, aparecen agrupadamente en los últimos años del siglo XVI, entre 1595 y 1600: *El casamiento en la muerte, Las mocedades de Bernardo del Carpio, Los Benavides y El pleito por la honra*. Después de estas fechas, Lope escribe otras dos obras en el entorno de 1612-14, *El bastardo Mudarra y El aldehuela*. Debe consignarse, por precaución, que dos de estas obras son de autoría dudosa: *El pleito por la honra y Las mocedades de Bernardo del Carpio*.

Quizá para entender por qué la condición de bastardo puede dar lugar a un conflicto dramático de este tipo valga la pena retroceder en el tiempo y escuchar la consideración social y legal del bastardo de la época. El *Diccionario de autoridades* recoge lo dicho por el *Tesoro* de Covarrubias, lo sistematiza y añade la siguiente acepción de bastardía: “Metaphoricamente se

llama lo que se mezcla con alguna cosa, y la desvía del fin recto, confundiéndola y manchándola en cierto modo, para que no tenga el ser que debía”, y esta otra de bastardo: “Cosa grosera, no castiza ni legítima, y que se desvía y degenera de su primera calidad, ser y pureza”. Pero aporta, además, sus características citas. Una, de la *Historia de España* del Padre Mariana: “Pues era cosa averiguada que el Rey don Fadrique por la bastardía de su padre no tenía algún derecho al Reino de Nápoles”. Esta cita nos informa de que la bastardía se perpetuaba en el linaje, a través de las generaciones, y que supuestamente privaba de los derechos a suceder en la corona. Otra, procedente de una Recopilación jurídica dice así: “Los hijos bastardos o ilegítimos de cualquier calidad que sean, no pueden heredar a sus Madres *ex testamento ni abintestato*”. Estas dos últimas citas nos sitúan ante el problema legal. La fuente de autoridad legal seguía siendo, en la época de Lope, las *Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio, que en la *Partida Cuarta* dedicaba una serie de leyes a los hijos ilegítimos y naturales. En su Título XIV la *Partida IV* establece la distinción, que aparece recogida en Covarrubias, entre dos clases de hijos ilegítimos, los naturales y los *fornecidos* (“hechos contra ley o razón natural”), y dedicaba un curioso despliegue a las variedades de estos últimos (incestuosos, adulterinos, sacrílegos, *mánceres*, espurios, *notos*...), y esta distinción prevaleció hasta el siglo XIX. Los hijos naturales podían llegar a legitimarse, bien por Merced Real, bien por escritura pública, o bien mediante testamento. Se podían legitimar también si se entregaba al hijo a la corte del Rey o al señor, pero en este caso hacía falta un reconocimiento solemne y público del hijo por su padre. Este es el procedimiento que usa el Duque de Alba para reconocer a su hijo natural Fernando en *El aldehuela y el Gran Prior*. La legitimación, o establecimiento de la filiación legítima, daba derecho al uso del nombre, a recibir alimentos, y a heredar. Los otros, los bastardos, no podían ser legitimados, y se consideraban inferiores a los naturales. Los bastardos no podían tener honores ni dignidades y si llegaban a lograrlos, podían ser privados de ellos si se descubría su origen. Tampoco tenían derechos hereditarios respecto de sus padres o parientes.

Con posterioridad a las *Partidas*, las Leyes de Toro, que recogían la actividad legislativa de los Reyes Católicos, fijada por las Cortes de Toro de 1505, volvían sobre el tema. Estas Leyes de Toro fueron recopiladas y actualizadas por Felipe II en 1567. En la Ley IX se persiste en la distinción entre hijos naturales e ilegítimos, y se establece que los ilegítimos no pueden heredar ni por testamento ni sin testamento en caso de que los padres tengan hijos legítimos, “pero bien permitimos que les puedan en vida o en muerte mandar hasta la quinta parte de sus bienes”. En caso de que la madre no tuviera hijos legítimos, entonces los naturales y los ilegítimos podrían heredar “por su orden e grado [...] *ex testamento e abintestato*”, exceptuando algunos casos excepcionales que no nos interesan aquí.

Los Dramas de Hechos Particulares de que tratamos no entran en la distinción entre hijos naturales e hijos ilegítimos, todos son bastardos. No obstante, y entrando a distinguir, el Bernardo del Carpio de *El casamiento en la muerte* y de *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, el Sancho de *Los Benavides*, son hijos naturales de padres solteros, que podrían haberse casado y legitimado al hijo. Más complejo es el caso de *El aldehuela*, pues la madre de Fernando, que lo concibió del Duque de Alba, era soltera en el momento de concebirlo pero no en el de parirlo, pues el Duque mantuvo en secreto la relación con la bella molinera y la casó con su vasallo Antón, precisamente para evitar su deshonor y la de su hijo, de modo que el niño nació en el seno de un matrimonio que no era el de sus padres. Mudarra es, en cambio, un bastardo puro, nacido de una unión adulterina. En cuanto a *El pleito por la honra*, el caso es algo distinto: Fernandico no es propiamente un bastardo, pues es hijo de la desdichada Estefanía y de su padre Fernán Ruiz de Castro, y concebido en matrimonio, pero sufre el deshonor de un bastardo, pues el asesinato de su madre por su padre, hizo recaer sobre ella la sospecha de adúltera. Si desde un punto de vista legal podría hablarse de hasta cuatro casos distintos, desde el punto de vista dramático las cinco piezas representan el mismo conflicto, el que delataba la entrada del *Diccionario de Autoridades* al describir la bastardía como “lo que se mezcla con alguna cosa, y la desvía del fin recto, confundiéndola y manchándola en cierto modo, para que no tenga el ser que debía”. El bastardo no tiene el ser que debía, está excluido del linaje por un deshonor de origen.

En cinco de los casos el niño crece y se educa en un ambiente distinto al de su origen y en la ignorancia de este. Sólo en *El casamiento en la muerte*, Bernardo del Carpio conoce desde el primer momento quiénes fueron sus padres y cuál es la causa de su bastardía. En los casos en que el bastardo ha crecido en la ignorancia, en un medio ajeno, aunque mostrando claros indicios de un ser que no se corresponde con las circunstancias en que se cría, el momento que desencadena el conflicto es aquel en que se produce la revelación del origen. A partir de este momento, el bastardo se enfrentará a una serie de pruebas que exigirán de él, para superarlas, la hazaña singular en el caso de Sancho Benavides, que salva al Rey niño de los moros, o en el caso de Fernando de Alba, que lucha heroicamente en el asalto a la ciudad de Mons, o del bastardo Mudarra, que tendrá que ejecutar su venganza, o de las múltiples hazañas, con la conquista de 19 castillos, en el caso de Bernardo del Carpio, tanto en *El casamiento* como en *Las mocedades*. Únicamente una obra elige otra opción que la de las hazañas, una opción penal, la de poner un pleito al padre y pedir su condena a muerte por haberle privado del honor. Serán precisamente las hazañas del padre las que en buena medida predispondrán a la reconciliación con su hijo. En todos los casos citados el desenlace comporta la legitimación del bastardo, aunque las vías de esta legitimación sean distintas.

La diferencia de la traza de *El casamiento en la muerte* con respecto a la de las demás obras es la falta de revelación de la verdad, pues el héroe la conoce desde siempre. Hace veinte años que su padre está preso en el castillo de Oro y su madre encerrada en un monasterio. Y sin embargo ninguno de los otros protagonistas vive como este Bernardo la conciencia de su ilegitimidad. Sobrino del Rey, acogido y respetado en su corte, bendecido por el éxito militar en multitud de batallas, lleva sobre sí la insufrible carga del deshonor. Bernardo la describe así, en sus quejas al rey, una y otra vez repetidas:

¿Quién, señor, ha de querer,
que aun decillo me acobardo,
dar a un bastardo mujer
ni tener yerno bastardo?

A fin de cuentas, y por muchos y grandes que sean sus triunfos, “no cabe alabanza/ en un hombre mal nacido”⁶¹ (vv. 2286-87). Es cierto que hubo culpa en sus padres, y Bernardo habla de “la mella” que “tuvo mi madre” y que no tiene su espada, y de que “mi padre no guardó/ el casto amor prometido”, pero él carece de toda culpa. Adelantando un argumento que sólo siglos después se reflejará en la legislación, se declara inocente:

¿qué culpa le tuve yo?
Pues antes de ser nacido
no pude estorbarlo yo.
Que si hubiera podido:
se lo estorbara de forma
que sin casar no lo hiciera.
Mas antes de ser formado
¿qué culpa, Rey, he tenido?

El Rey tiene en sus manos la legitimidad de Bernardo. Basta que autorice la boda de sus padres. Y Bernardo se lo dice con ira al comienzo de la acción:

Si yo soy bastardo, Rey,
que tú quieres que lo sea
(vv. 117-18).

Pero ante las reiteradas promesas incumplidas del Rey, Bernardo le recuerda una y otra vez los méritos con que lo ha obligado, y una y otra vez le reclama la boda de sus padres. Tras el triunfo épico de Roncesvalles, Bernardo le dirige un vehemente parlamento en que le recuerda

⁶¹ Cito por la edición de Prolope: *Lope de Vega, Comedias*. I,2. Lleida, Milenio,. I, 2, 1997. Ed. de Luigi Giuliani. 1151-1276.

una por una las conquistas que ha hecho en beneficio del rey, y las veces que ha acudido en su ayuda, y en todas ellas el rey le prometió liberar a su padre, y en todas ha incumplido su palabra.

La carta que recibe del padre lleva a Bernardo a ese punto de catástrofe moral en que hubiera sido posible cualquier cosa, incluso la rebelión contra el rey, a la que le insta su primo Rodrigo de Rasura.

Hijo, si buen hijo fueras,
que te engendré te acordaras,
sangre que te di me dieras.
vida que te di pagaras
con vida que me ofrecieras

...

Aquí me cuentan de ti
una hazaña y otra hazaña,
pero ninguna creí,
pues das libertad a España,
y me la quitas a mí.
Yo no sé por qué la gente
te da nombre de valiente,
teniendo en prisión a un padre,
y sin casar a tu madre,
para que el mundo te afrente.

(vv. 2403- 2432)

Es cierto que a lo largo de la representación el espectador escuchará hasta tres veces a Bernardo afirmándose a sí mismo en momentos de especial intensidad: ¡Yo soy Bernardo del Carpio! Bernardo proclama su fe en sí mismo, en su identidad exenta, desprendida de todo valor y de toda circunstancia que no sea su propio valer. Es el tan celebrado por Américo Castro “Yo soy quien soy”, el grito de exaltación de su hombría, que no necesita de nada más que de sí mismo. Lo declara también, y con el orgullo de un héroe épico, en plena corte de París, ante Carlomagno y los doce Pares, cuando Roldán le pregunta: “Di, ¿quién eres?”, y él responde: “Baste que yo mismo soy”.

E insiste de forma todavía más iluminadora:

Yo, que yo mismo estoy
por mí mismo ¿Qué me quieres?

Uno estaría tentado a escuchar en estas palabras la proclamación de un sujeto emancipado, consciente de su individualidad, del valor que se consigue por los propios méritos, y no por la sangre heredada ni por las mercedes y privilegios otorgados. Pero Bernardo depende mucho más

de su necesidad de linaje que de la fe en sí mismo. O mejor dicho, de nada le sirve la fe en sí mismo si no puede vincularla a la fe en su linaje.

Por eso, su meta, mucho más que demostrar quién es a todos los demás, es obtener la libertad de su padre para poder conseguir su legitimación. En el sueño en que se le aparecen Castilla y León esto es lo que le profetizan: la larga descendencia de su linaje que desembocará en los Duques de Alba, “valerosos caballeros/ y capitanes cristianos, / emperadores nacidos/ y deudos tuyos cercanos”, una descendencia triunfal que correrá paralela a la de los reyes hispanos, que va enumerando León uno por uno, desde los reyes godos hasta “Filipe heroico,/ rey de España soberano/ y otro Filipo, su hijo/ que ha de ser del mundo espanto” (vv. 1455- 1536).

Cuando finalmente, y tras salvarle la vida matando al oso que lo tenía atrapado, el rey le concede la libertad de su padre, él corre al castillo del Oro. Lo encuentra sentado en una silla y arrojándose a sus pies le toma la mano y le habla balbuciente. Hasta que percibe la frialdad de su mano, y el alcaide le corrobora lo que presiente, que su padre lleva tres días muerto. Por un momento la queja que se impone es la del condenado a ser bastardo para siempre:

¡Oh, pobre de ti, Bernardo!
¡que me he de quedar bastardo!
¡que bastardo me quedé!
¿Ah, padre, así me dejáis?

Pero Bernardo recupera entre lágrimas al hombre de acción, corre a buscar a su madre, la saca del monasterio en que está encerrada, amenazando a las monjas, se asegura de que no ha profesado, lo que haría imposible su plan, la conduce corriendo hasta el castillo, la empareja con su padre, les une las manos, le pide a ella que declare que acepta casarse con el cadáver, y después se lo pide al cadáver. Hay pocas escenas tan patéticas como esta en todo el teatro clásico español:

Padre, apretad bien la mano.
...
Decid sí, que bien podéis.
Sí, dijo, no ha sido en vano.
Y si no lo pronunciáis
con la boca bien el sí,
bajad la cabeza así,
como que este sí otorgáis.

Toma la cabeza con la mano y hácela bajar.

Sí dice, sí claramente,
y el que no dijere aquí,

que soy legítimo así,
mil veces digo que miente

Estánse los dos asidas las manos, y doña Jimena muy llorosa.

No hay más ley, si yo me fundo,
con que los dos se han casado
y que me han legitimado
cuanto al cielo y cuanto al mundo.

El bastardo, figura simbólica si las hay de la inseguridad del hombre barroco, no puede emanciparse por sí mismo, como el hombre o la mujer modernos. Necesitan la mediación del linaje. Esta es una de las causas eficientes de su conflictividad interior, de sus miedos, de su forma de aspirar a la legitimidad social. Queda abierta la pregunta de por qué Lope, y especialmente el Lope de los años finales del siglo XVI, fue atrapado en las redes de este conflicto y no pudo menos que llevarlo a escena.

Referencias bibliográficas

- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*. Pisa, Giardini, 1989.
- BADÍA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*. Tesis de doctorado inédita, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.
- BROWN, Robert B., *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*. México, Edición Academia, 3-36, 1958.
- BURKE, Peter [ed.], *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- CALVO, Florencia, *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*. Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- DE CHASCA, Edmund (1958), "Ensayo sobre la imitación poética de la historia". Prólogo a Brown, Robert B. (1958), *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*. México, Edición Academia, 3-36.
- FERRER VALLS, Teresa, "De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludio del drama histórico barroco", en F. Massip [ed.], *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Sociéte*

Internationale pour l'Etude du Théâtre Medieval [Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992], Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, pp. 417-424, 1995.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid, Victoriano Suárez, 6 ts, 1923.

GINZBURG, Carlo, *Il formaggio e i vermi*. Cito por la versión en castellano: *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península, 2001.

LARSON, Donald B., *The Honor plays of Lope de Vega*. Harvard University Press, 1977.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra*. Salamanca, Anaya, 1966.

OLEZA, Joan, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, 153-223. Reimpreso y puesto al día en Oleza, J. [ed.], *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, London, Tâmesis Books, 1986.

OLEZA, Joan, "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo", en J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo y M. García-Page [eds.] *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid. Visor Libros, 81-97, 1996.

OLEZA, Joan, "Del primer Lope al Arte Nuevo", Estudio Preliminar, en *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de D. Mc Grady. Barcelona, Editorial Crítica, pp. IX-LV, 1997.

OLEZA, Joan, "Beatus ille o la complicidad de historia y novela". *Bulletin Hispanique*, tomo 98, nº 2, 363-383, 1997.

OLEZA, Joan, "La traza y los textos. A propósito del autor de La estrella de Sevilla," *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana Vervuert, 42-68, 2001.

OLEZA, Joan, "Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español", en A. Blecua, I. Arellano, G. Serés [eds.] *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 321-350, 2009.

OLEZA, Joan et al. *Base de Datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega ARTELOPE*.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*. Paris, Éditions du Seuil, 3 vols, 1985.

ROSALDO, Renato, "Lope as a Poet of History: History and Ritual in *El testimonio vengado*", en *Perspectivas de la comedia*. Alva V. Ebersole [ed.], Valencia, Estudios de Hispanófila, 9-32, 1978.

ROSELL, Cayetano, *Historiadores de sucesos particulares*. Madrid, Atlas, "BAE", 2 vols, XXI y XXVIII, 1946. [La versión original en la Biblioteca Rivadeneyra es de 1876-1898]

SÁNCHEZ ALONSO, Benito, *Historia de la historiografía española*. Madrid, CSIC, t.II: De Ocampo a Solís (1543-1684), 1944.

USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*. Tesis de doctorado inédita. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, Revista de Occidente, 1933.

WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003.