

LOPE Y LA CREACIÓN DE HÉROES CONTEMPORÁNEOS:
LA NUEVA VICTORIA DE DON GONZÁLO DE CÓRDOBA Y
LA NUEVA VICTORIA DEL MARQUES DE SANTA CRUZ

TERESA FERRER VALLS (Universitat de València)

CITA RECOMENDADA: Teresa Ferrer Valls, «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 40-62.

Fecha de recepción: 21-12-2012 / Fecha de aceptación: 12-02-2013

RESUMEN

Lope defendió la utilidad de la historia llevada a los tablados, la función del teatro en la conservación y creación de una memoria colectiva. En el caso de *La nueva victoria de don Gonzalo* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, el dramaturgo dramatizó sucesos bélicos acaecidos inmediatamente antes de su composición. En el trabajo se analizan rasgos fundamentales de estas obras en relación, por un lado con el deseo de Lope de agradar a sus protectores, por otro con el interés del autor por unir su voz a la forja de una identidad nacional española, que se intensifica por diversos medios, entre ellos la pintura y el teatro, en los primeros años del reinado de Felipe IV. El trabajo concluye con una reflexión sobre el riesgo que conllevaba para el dramaturgo el tratamiento de sucesos políticos recientes, ejemplificado a través de las noticias conservadas sobre la prohibición de una obra de Lope, hoy perdida, relacionada con la muerte del rey de Suecia, y en la que se aludía precisamente a los dos protagonistas de las obras mencionadas.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Gonzalo de Córdoba, Álvaro de Bazán, historia teatralizada, hechos históricos contemporáneos, mecenazgo.

ABSTRACT

Lope defended the usefulness of history presented on stage, that is, theatre's function of preserving and creating a collective memory. In the case of *La nueva victoria de don Gonzalo* and *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, the playwright dramatized military events that took place immediately before the composition of these plays. In this article I will analyze the fundamental traits of those texts in relation to Lope's desire to please his patrons and, at the same time, to participate in the making of a Spanish national identity, which intensified during the first years of king Philip IV's reign through different media, among them painting and theatre. This paper ends reflecting on the risk assumed by the playwright when dealing with recent political events. This is exemplified by the existing news about the prohibition of a play by Lope, nowadays lost, related to the death of the king of Sweden, in which the protagonists of the two aforementioned plays are also referenced.

KEYWORDS: Lope de Vega, Gonzalo de Córdoba, Álvaro de Bazán, dramatized history, contemporary historical events, patronage.

En su día, al estudiar las llamadas «comedias genealógicas» yo misma [1998, 2001] constataba el hecho de que el grueso de las obras de materia genealógica de Lope lo constituyen los dramas de hechos famosos, utilizando un marbete acuñado por Oleza [1981] a la hora de categorizar los géneros en el teatro de Lope. En aquel momento propuse ampliar la nómina de las obras incluidas tradicionalmente entre las genealógicas incluyendo algunas que trataban no tanto sobre los orígenes de un linaje y las hazañas de algún antepasado de una familia noble, sino sobre las hazañas de contemporáneos de Lope, convertidos en protagonistas que pasaban al primer plano de la acción. Me llevó a ello la comunidad de rasgos de estas obras con otras de materia genealógica y su funcionalidad, la de la exaltación de un linaje, una funcionalidad que unas y otras también comparten. Es esta funcionalidad la que hace que se pueda pensar que algunas de ellas pudieran haber surgido como obras de encargo, a la manera de aquella *Historial alfonsina* que Francisco de Aragón, conde de Ribagorza, encomendó a Lope en algún momento entre 1617 y 1622, y que constituye la prueba documental más completa que tenemos sobre el proceso de producción de una obra dramática histórica, auspiciado por un noble que proporciona el material al dramaturgo, pero también, en este caso, le da directrices muy concretas sobre la selección, organización y división del material, e incluso sobre la puesta en escena; material completo que en su día estudié y publiqué [1993]. En el caso del conde de Ribagorza este encargo tenía una finalidad concreta dentro de su campaña de reivindicación del título de duque de Villahermosa y de rehabilitación de la figura de su difunto hermano Alonso de Aragón, que había participado en las alteraciones de Aragón, lo que motivó que la familia fuera desposeída del título, que ahora don Francisco reivindicaba para él, y que había recaído en la viuda de su hermano, Juana de Wernstein.¹

Entre los dramas de hechos famosos cuya acción transcurre en época contemporánea a Lope hay unos pocos en los que se destacan las hazañas individuales realizadas por algún personaje de la nobleza. Se trata de *Arauco domado por el excelentísimo don García Hurtado de Mendoza*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*. Obsérvese que, a

1. Para más detalles sobre el contexto de este encargo, remito a Ferrer Valls [1993:51-92]. Mi trabajo se beneficia de la financiación del MICINN y MINECO+FEDER a los proyectos con referencias FFI2011-23549 y CDS2009-00033.

diferencia de lo que sucede en dramas de hechos famosos como *La santa Liga*, *El Brasil restituido* o *Los españoles en Flandes*, en los que se destaca el protagonismo colectivo, ya patente en el mismo título de la obra, en las tres antes mencionadas lo que destaca es el protagonismo individual desde el cual se va a dar tratamiento al hecho histórico al que se alude, como también se pone de manifiesto en cada uno de los tres títulos.

Hay un rasgo que las une también y es que en los tres casos es bastante probable que estas obras tuvieran su origen en un encargo. *Arauco domado* fue publicada en la *Parte XX* (1625), aunque había sido compuesta con bastante anterioridad, probablemente entre 1598 y 1603, y quizá en 1599, según Morley y Bruerton [1968:285]. La obra dramatiza las hazañas bélicas de García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, contra los araucanos. Significativamente Lope, cuando la publicó años después, la dedicó al hijo del marqués «para devolverla a su dueño» (Case 1975:247). No resulta extraña esta dedicatoria si tenemos en cuenta que, como Dixon [1993] ha demostrado, esta obra se relaciona con la campaña de propaganda que durante más de treinta años promovieron primero García Hurtado y después también su hijo Juan Andrés —a quien Lope dedicó la obra—, con la finalidad de obtener, en forma de determinadas mercedes, el reconocimiento de los servicios prestados por la familia a la Corona.

La nueva victoria del marqués de Santa Cruz fue publicada póstumamente en la *Parte XXV* (1647), y según Morley y Bruerton [1968:85] se debió de componer poco después de acaecidos los hechos, en 1604, y en cualquier caso antes de 1606, pues en esta fecha la obra formaba parte del repertorio de la compañía de Antonio Granados (*DICAT*, s. v.). La obra se relaciona con el asalto en 1604 a la isla de Longo, que se encontraba bajo el dominio otomano. De hecho Lope la citó en la segunda lista de *El peregrino* (1618) por el título de *La toma del Longo por el marqués de Santa Cruz*. Esta hazaña fue protagonizada en efecto por el segundo marqués de Santa Cruz, Álvaro de Bazán y Benavides, que era en ese momento capitán de las galeras de Nápoles. En su día, al tratar de los dramas genealógicos, ya apunté [1998:221-222] la posibilidad de que esta obra fuese resultado de un encargo, dadas las relaciones que Lope mantuvo con esta familia y en particular con el segundo marqués, que se prolongaron a lo largo de los años.² Hay que recordar que Lope sirvió a las órdenes de su padre,

2. Ya redactado mi trabajo, Guillem Usandizaga Carulla ha tenido la amabilidad de facilitarme las páginas correspondientes a su tesis doctoral inédita [2010:138-41], en las que trata de estas

Álvaro de Bazán, en la expedición a Las Azores, y después en la Armada invencible (Castro y Rennert 1969:26, 61-64). La relación de amistad con su hijo, el segundo marqués, protagonista de su obra, debía de existir ya en la fecha en que Lope compuso la obra, y el dramaturgo menciona a ambos en *El peregrino en su patria* (1604).³ Por otro lado, en su comedia *Servir a señor discreto*, publicada en la *Parte XI* (1618), Lope incluye una interesante escena encomiástica referida a la familia Bazán. En ella un vendedor de «coplas de ciego», al ser requerido por una dama sobre la mercancía que ofrece, se refiere a un «papel» que contiene cinco elogios sobre «capitanes famosos». Ante las preguntas de la dama, el vendedor especifica el contenido de cada uno de esos elogios: el primero trata sobre el origen de los Bazán; el segundo sobre su blasón, en el que luce un tablero de ajedrez; el tercero y el cuarto tratan de hazañas de Álvaro de Bazán, abuelo y padre del segundo marqués de Santa Cruz; finalmente el buhonero se refiere al último de los cinco elogios, el único que lee parcialmente en escena, y que trata precisamente del segundo marqués de Santa Cruz, el amigo y protector de Lope, y que comienza:

Cante mi lira tu gloria,
 gran marqués de Santa Cruz,
 pues de la fama eres luz,
 y de los tiempos historia.
 En ti vive la memoria
 de tu padre soberano [...]

(Lope de Vega, *Servir a señor discreto*, pp. 803-804).

Esta obra de Lope se compuso probablemente entre 1610 y 1612 (Morley y Bruerton 1968:268). Pocos años después el dramaturgo mantenía su relación con el noble, pues en carta de 1617 al duque de Sessa, le informaba de que había estado

obras y, en particular, abunda en la consideración de *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* como obras de encargo realizando un detallado rastreo de las fuentes históricas en que Lope pudo basarse. Trata también de la segunda de las obras citadas y sus fuentes Loftis [1987:125-33].

3. En el Prólogo que pronuncia el Teatro en el auto de *El hijo pródigo*, incluido en *El peregrino en su patria* (p. 687), Lope de Vega menciona a padre e hijo al hacer recuento de varios héroes de la nobleza: «Aquel Bazán de Santa Cruz famoso, / a quien hereda tan gallardo hijo». Sobre otros lugares de la obra de Lope en que se menciona a los Bazanes, véase la anotación de Gil Laplana a los vv. 438-514, en Lope de Vega, *Servir a señor discreto* (pp. 800-801).

comiendo en casa del Marqués.⁴ El propio hijo de Lope, de su mismo nombre, sirvió a las órdenes del segundo marqués de Santa Cruz. En la dedicatoria de *El valor de las mujeres*, incluida en la *Parte XVIII* (1623), Lope lo consignaba así: «Lope está en Sicilia, con el excelentísimo marqués de Santa Cruz, mi señor y mi protector» (Case 1975:210).⁵

De *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* se conserva el manuscrito autógrafo, fechado en Madrid el 8 de octubre de 1622. Se publicó póstumamente en *La vega del Parnaso*, en 1637, junto al poema *Pira sacra en la muerte del excelentísimo señor don Gonzalo de Córdoba* y otras obras de tono laudatorio, entre ellas la última comedia conocida que el dramaturgo escribió para palacio, *El amor enamorado*. La intención áulica de algunas de las obras aquí incluidas, una suerte de memorial de servicios literarios prestados a los poderosos, es muy acusada, pues recoge diferentes composiciones escritas en elogio no solo de nobles como el marqués de Espínola, Gonzalo de Córdoba, o el duque de Osuna, sino también otras dedicadas a varios miembros de la familia real. La inclusión de las piezas en memoria de don Gonzalo no extraña en una recopilación que fue publicada y dedicada por Luis de Usátegui, yerno del dramaturgo, a don Luis Fernández de Córdoba, duque de Sessa y hermano de don Gonzalo, el protagonista de la comedia y a quien Lope evoca elogiosamente en la composición fúnebre.

Respecto a las circunstancias de las que pudo surgir *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, y también *Las cuentas del Gran Capitán*, en relación con los intereses, reivindicaciones y litigios del duque de Sessa ante la Corona, ya traté en otro lugar y aquí solo recordaré algunos datos de los allí expuestos (Ferrer Valls 2008). Tanto *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, como *Las cuentas del Gran Capitán*, que trataba sobre su famoso antepasado del mismo nombre, han de entenderse en el contexto de vindicación de los servicios de la familia. El duque de Sessa persiguió durante bastante tiempo conseguir de la Corona la revalidación, para él y sus descendientes, de los títulos de almirante de Nápoles y capitán general que había poseído su familia, y lo logró finalmente en 1614.⁶ Es probable que, en este contexto, Lope escribiese *Las cuentas del Gran*

4. «El papel de Vuestra Excelencia recibí muy tarde, porque lo más del día pasé con el de Santa Cruz, que me hizo merced de honrarme a su mesa» (cfr. González de Amezúa 1941:III, 290). Modernizo ortografía.

5. Lopito, el hijo del dramaturgo, se había unido con el grado de alférez al ejército que mandaba el segundo marqués de Santa Cruz (Castro y Rennert 1969:164-65)

6. Puede verse, en relación a esta cuestión, la «Introducción» de González de Amezúa al *Epistolario de Lope de Vega* [1935:I, 65-66]) y los documentos de concesión publicados en su «Apéndice»

Capitán y que esta fuese la obra representada por Alonso de Riquelme este mismo año a la que alude el dramaturgo en una carta dirigida al de Sessa (González de Amezúa 1941:III, 218): «también sabrá Riquelme representar la historia del Gran Capitán, antecesor de su ilustrísima casa». ⁷ *Las cuentas del Gran Capitán* dramatiza las hazañas de su protagonista y sirve para recordar públicamente las promesas de beneficios hechas por la Corona a la familia en el pasado, en este caso incluso por medio de la lectura en escena de una carta de Fernando el Católico, fechada en 1510, que otorgaba el almirantazgo de Nápoles y el título de capitán general a don Gonzalo Fernández de Córdoba, carta que quizá Lope pudo conocer a través de su mecenas.

A pesar de la revalidación que el Duque obtuvo de la Corona en 1614 de los títulos de almirante de Nápoles y capitán general para él y sus descendientes, durante años continuó metido en pleitos con el fisco regio sobre determinadas reclamaciones en el reino de Nápoles y otras cuestiones. Aun cuando no tengamos prueba, como en el caso de la anterior, de que *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* fuese fruto de un encargo, lo cierto es que esta obra se entiende mejor en el contexto de la campaña que, al menos desde 1620, inició el duque de Sessa para obtener determinados beneficios y cargos, fundados esta vez en los servicios rendidos a la Corona no por su antepasado el Gran Capitán, sino por su propio hermano. Como en otro lugar he escrito [2008:129-132], con *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* «Lope venía así a unir su voz a las pretensiones de su señor, pues la comedia es toda ella una reivindicación familiar del pasado del linaje, proyectado sobre las hazañas del presente, y de la compensación que la familia esperaba por sus servicios».

Junto a la Corona como promotora de encargos para fiestas y representaciones que tuvieron lugar ante la familia real y la corte, las obras dramáticas de Lope que exaltan linajes y hazañas se tienen que entender más bien en relación con la iniciativa particular de algún noble. Aunque también —debo insistir para evitar simplificaciones— con la iniciativa del propio dramaturgo que se postula como cronista dramático, sin que medie encargo, y que encuentra en las crónicas y leyendas de España una cantera de episodios de gran fuerza dramática.

que llevan fecha de 11 de febrero de 1614 [1935:I, 506-510].

7. Como ya indiqué en su lugar (Ferrer Valls 2008:113-114), esto ajustaría más la fecha de Morley y Bruerton [1968:441-442], que situaban su composición entre 1614 y 1619.

De las obras que hasta ahora he mencionado, en sentido estricto tan solo dos, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, exaltan la hazaña de un contemporáneo justo después de acaecido el hecho, pues *Arauco domado* dramatiza sucesos acontecidos con anterioridad, unos cincuenta años antes de su composición. Es decir, en estas dos Lope actúa a la manera de un cronista, se apresta a crear un relato histórico dramatizado desde la inmediatez a los hechos sucedidos.

Junto a estas dos es preciso mencionar, sin embargo, una experimentación de esas que Lope llevó a cabo en sus últimos años. Me refiero al *Diálogo militar a honor del excelentísimo marqués Espínola*, una obra incluida significativamente en la ya citada *La vega del Parnaso*, recopilación cuya intencionalidad áulica ya he apuntado. El *Diálogo militar* no es una obra dramática en tres actos, sino más bien una especie de égloga dramática laudatoria compuesta tras el éxito protagonizado por el marqués en Bredá el 5 de julio de 1625, una obra que solo pudo tener sentido como obra de encargo para una representación privada, como supuso Menéndez Pelayo [1927:262]. Aunque como en las otras dos, en el *Diálogo* Lope también hace recuento de las hazañas y servicios del protagonista por boca del soldado Julio, la obrita, dada su brevedad, no dramatiza la toma de Bredá ni ninguna otra hazaña de su protagonista quien, de hecho, ni siquiera interviene en ella como personaje. Menéndez Pelayo [1927:262-263] creyó que podría haber sido representada en casa del propio Espínola durante su residencia en Madrid, entre 1627 y 1629, cuando fue nombrado gobernador de Milán y jefe del ejército español en Italia, circunstancias a las que en la obra se alude. No obstante, hay indicios que me hacen pensar que la obra debió de representarse en el mismo año 1627, quizá en palacio, en donde Policena, hija del Marqués, que casó ese año con un sobrino de Olivares, servía como dama al servicio de Isabel de Borbón. Como en otras obras representadas en palacio, Lope no pierde oportunidad, bajo la máscara del soldado Julio, de presentarse, cual otro Virgilio, como cronista de las hazañas del Marqués, pidiendo disculpas «de no referirlas bien». La ninfa Marbela da respuesta al soldado Julio saliendo al paso de sus temores («Basta el haberlas cifrado / con prudencia y discreción») y haciendo alusión al «premio» que Julio debiera recibir por ello. Lope no pierde tampoco, como en otras ocasiones, la ocasión de reclamar por boca de Julio la satisfacción de sus servicios: «De Su Majestad le espero» (las citas anteriores en Lope de Vega, *Diálogo a honor del excelentísimo marqués Espínola*, p. 357). La petición debe ubicarse en el

marco de la obsesión del Fénix por alcanzar la protección de la nobleza, pero sobre todo, en el último periodo de su vida, por alcanzar el mecenazgo real.

Así pues, aunque el *Diálogo* tenga su origen en la celebración del éxito obtenido por Espínola como militar y sea una obra representable, su género y su propia construcción dramática la alejan de *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y de *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, aunque coincida con ellas en el tono encomiástico y en la posibilidad de haber surgido de las condiciones de un encargo.

La nueva victoria de don Gonzalo y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, en las que me centraré ahora, comparten con los dramas de hechos famosos el tono de exaltación nacionalista española que les es propio. Con sus hazañas el héroe se procura fama, pero también su actuación se presenta como un tributo a su patria, a la Iglesia y a la Corona.⁸ El propio don Gonzalo se jalea a sí mismo imaginando su gesta: «daré a la Iglesia honor, a mí memoria, / a España fama y a Felipe gloria» (p. 312). Por su parte, don Álvaro de Bazán, dispuesto a emprender el asalto a Longo, justo el día de la festividad del Espíritu Santo, se expresa de parecida manera, encomendándose al favor del Espíritu Santo: «En tus manos me pongo, en ellas dejo / la causa de la fe, el honor de España, / de Filipo mi rey la justa gloria» (p. 247). Los otros españoles se hacen partícipes de la misma visión de la contienda, como el soldado Carpio que, en referencia a la hazaña que el de Santa Cruz se dispone a acometer, pronuncia estas palabras: «Y hoy, por Filipo y España, / ha de intentar una hazaña / que dé a sus grandezas luz» (p. 248).

La exaltación encomiástica de los protagonistas y de su derecho a la recompensa real, que se repite en ambas obras, se entiende como algo natural en el marco de una sociedad cortesana en la que el monarca es la fuente principal de distribución del patrimonio. Es en este punto en el que obras como estas visibilizan las pretensiones de reconocimiento del noble que las promueve. Por eso una y otra vez en ellas se reitera la presentación de la hazaña como un servicio a la Corona que exige recompensa. En *La nueva victoria de don Gonzalo* es la propia infanta Isabel Clara Eugenia la que verbaliza esta expectativa al recibir con todos los honores a don Gonzalo en Bruselas: «en tanto / que el rey, mi sobrino, os premia» (p. 346). En *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* es el virrey de Nápoles, el conde

8. Citaré ambas obras a partir de la edición de Menéndez Pelayo [1970], señalando en las citas tan solo las páginas para evitar reiteraciones.

de Benavente, quien cumple la misma función al elogiar los méritos del Marqués y los de su casa manifestando su convicción de «que tendréis del gran Filipo / mercedes sin iguales» (p. 223). Por boca del soldado Carpio, Lope, que en cuestiones de alabanzas nobiliarias no daba puntada sin hilo, aprovecha para alabar al de Benavente y su liberalidad y sentido de la justicia, que le lleva a compararlo con Catón: «fue siempre el Conde / grande honrador de los que tienen méritos» (p. 223). Implícitamente el sentido de la justicia del Conde, que está en relación con su capacidad de recompensar justamente los méritos, se proyecta sobre el monarca, que debería, como hace el noble, otorgar su recompensa al de Santa Cruz.

Desde la mentalidad cortesana los servicios son entendidos como un capital que se debe rentabilizar ante la Corona y que esta debe devolver en forma de mercedes a la familia. Por ello, en las obras genealógicas que exaltan los orígenes de un linaje o las hazañas de un antepasado singular, estas se proyectan sobre los derechos y el reconocimiento social que creen merecer sus descendientes, desde la interesada convicción de que el valor de la familia y sus virtudes describen una línea de continuidad histórica que une pasado y presente. Algunas de ellas suelen incluir escenas que ponen de relieve esa concepción desde la cual se entiende el linaje. Pondré un ejemplo: una de las intervenciones que Lope propuso a la hora de escribir su plan para la *Historial alfonsina*, que mencioné al principio, fue la de un apoteósico final en el que Alonso de Aragón, el protagonista de la obra, entra en una cueva en persecución de un moro que, a manera de nigromante, pronostica las hazañas futuras de su estirpe hasta llegar a la época de Felipe III y al promotor del encargo, el conde de Ribagorza, Francisco de Aragón, y su hijo (Ferrer Valls 1993:91-92, 390). La rememoración de los servicios prestados por un linaje en el pasado sirve así a sus herederos para reivindicar su propia imagen, la de su casa. Esa misma concepción se revela en la *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, en las que se insiste una y otra vez en la proyección de las hazañas de los antepasados sobre las hazañas de los sucesores contemporáneos a través de una línea de continuidad en el valor que se le presupone a la estirpe. En *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (pp. 232-233), no solo encontramos expresada la idea en boca de los personajes, sino que el dramaturgo construye toda una escena en la que, entre sueños, don Álvaro de Bazán ve aparecer las alegorías de la Religión y de la Victoria Naval, quienes, rememorando las hazañas de su progenitor, le alientan a acometer las suyas propias, y le muestran, al descorrerse una

cortina, la imagen de su padre, con un bastón de mando, animándolo así a proseguir en la consecución de gestas heroicas para su linaje y para la Corona.

Si la intriga secundaria, como Marín [1958] subrayó en su día, es rasgo característico de muchas de las piezas teatrales de Lope, la doble trama es rasgo consustancial a los dramas de hechos famosos y, en particular, a las dos obras que trato. Recordaré que al recibir Lope el encargo de escribir la *Historial alfonsina*, con todo el material histórico que se le proporcionó, ya insistía ante sus promotores en la necesidad de incluir «cosas de gusto» (Ferrer Valls 1993:388). Por eso al trazar el plan de la comedia su intervención fue en el sentido de introducir escenas amorosas. En el mismo sentido se entiende la defensa que Lope hace en algunas dedicatorias de la licencia poética que permite al autor introducir en las obras históricas este tipo de tramas, la mayor parte de las veces fruto de su propia invención.⁹

Estas segundas tramas en los dramas de hazañas bélicas suelen estar protagonizadas por soldados y damas que los siguen, a veces disfrazadas de varón, por los campos de batalla, como ocurre con don Juan y Lisarda en *La nueva victoria de don Gonzalo*, o con Rosela y Carpio en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, una obra en la que el ambiente de cautiverio de cristianos en tierras dominadas por el otomano da lugar además, a una intriga amorosa protagonizada por los cautivos Pedro y Leonor, en la que tercián también los jefes otomanos, el bajá Aradín y Carideno. A veces esta segunda trama ocupa un lugar muy importante: es lo que sucede en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, cuya acción transcurre a lo largo de todo el primer acto en la isla de Longo y en el espacio dramático del enemigo otomano, y aunque se evoca la figura del Marqués, sobre todo como un héroe cuyas incursiones temen los enemigos, el protagonista de la hazaña no llega a aparecer hasta iniciado el segundo acto.

Dentro del cajón en el que Lope ubicaba las «cosas de gusto» necesarias a la hora de construir un drama histórico, se encuentran las tramas amorosas, pero

9. Recordaré, por ejemplo, la dedicatoria de *El valiente Céspedes* en la que Lope se refiere a los lances amorosos que en esta obra introduce «como fábula» y a las hazañas del protagonista «como verdadera historia» (Case 1975:250-251).

también las escenas cómicas que encontramos en las dos obras: las intervenciones de los criados son una de las bazas tópicas empleadas por el autor para provocar la risa, pero también las escenas de vida soldadesca, las de enfrentamientos cómicos entre bravucones soldados españoles y temerosos enemigos, que contienen un marcado ingrediente populista de exaltación nacionalista; o aquellas en las que intervienen mujeres que han seguido a sus soldados disfrazadas de hombre y que provocan con su disfraz divertidas situaciones cómicas. Forman parte también de ese tipo de ingredientes con los que Lope buscaba aliviar la materia histórica las escenas costumbristas, que a veces toman también una cariz cómico: así ocurre con las de ambientación turca que introduce Lope en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, una obra en la que se incluye una subasta de esclavos cristianos en escena.

El modo de construir la acción balanceándose —no siempre en ajustado equilibrio— entre trama bélica (pública) y trama amorosa (privada), el uso de determinados elementos, personajes y situaciones cómicas recurrentes, el tono reivindicativo desde el que se presentan las hazañas del héroe como hazañas de la monarquía, al tiempo que la vindicación nacionalista y religiosa y la presentación de los españoles como pueblo elegido para la defensa de la fe considerada verdadera, son todos rasgos que dibujan un patrón dramático a partir del cual Lope teje en su taller este género de obras. Oleza [1997:xxxiv] ha visto una suculenta confluencia entre la manera de historiar de Mariana y la manera de entender la historia dramatizada por parte de Lope: su contribución al afianzamiento de la conciencia de una identidad nacional y el popularismo son rasgos que ambos comparten.

Por otro lado, no es raro encontrar en ellas, máxime si tenemos en cuenta que pudieron surgir de un encargo, la imagen del propio Lope haciendo valer su quehacer dramático, comparándose con autores que contaban con el prestigio de su procedencia clásica. Así en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* el barón de Tilli exclama ante el protagonista: «Si hubiera para los vuestros [*i. e.*, para vuestros hechos] / un castellano Virgilio, / un nuevo español Homero, / bien tenía que escribir» (p. 327). Las palabras puestas en boca del Barón son un autoelogio del dramaturgo hacia su propia labor, pues en efecto su obra dramática canta las hazañas de don Gonzalo. En *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* no es difícil ver en el soldado Carpio un *alter ego* de Lope, pues se convierte en varias ocasiones en la obra

en relator de sus hazañas. Resulta curioso observar cómo en las obras situadas en el periodo del reinado de Felipe IV, una etapa políticamente más belicosa que la de su antecesor, Lope compatibiliza la máscara del pastor con la de soldado, como ocurre también en el *Diálogo a honor del marqués Espínola*, en el que el soldado Julio se infiltra en la égloga como relator de las hazañas de Espínola.

Virgilio fue una de las autoridades clásicas más frecuentadas por Lope para reivindicar su propia labor,¹⁰ y de la que más veces se sirvió a la hora de defender la legitimidad de la licencia poética en el tratamiento de la historia, como hizo en la dedicatoria de *El serafín humano* a doña Paula Porcel (*Parte XIX*, 1624) al escribir: «No eran los sucesos de Eneas como los pinta Virgilio, y por la parte que fueron verdad se honraba César de descender de Julio Ascanio, su hijo, que arrojado de las llamas de Troya, vino a las riberas de Italia» (Case 1975:222). En la misma línea de argumentación, escribía en la dedicatoria de *La piedad ejecutada* (*Parte XVIII*, 1623) justificando la introducción de tramas amorosas:

aunque es verdad que no merecen nombre de coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuese digno y verosímil, no por eso carecen de crédito las partes que sirven a todo el poema de fundamento; pues, porque Virgilio introdujese a Dido, no dejó de ser verdad que Eneas pasó a Italia y que salió de Troya (Case 1975:221).

También en la dedicatoria de la primera parte de *Don Juan de Castro* (*Parte XIX*, 1624), aunque sin mencionar a Virgilio, insistía sobre la misma idea: «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; cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa» (Case 1975:225).

Obsérvese, por lo que luego mencionaré, que las dedicatorias en las que Lope reflexiona de manera más contundente sobre la función de la historia en el teatro y justifica el uso —y a veces abuso— de la licencia poética en su tratamiento se sitúan en los primeros años del reinado de Felipe IV.

10. Sobre la utilización por parte de Lope de las autoridades clásicas para defender su propia labor como poeta y reivindicarse, véase García Reidy [2006].

La figura de Virgilio fue utilizada por Lope también como paradigma de poeta que gozó en vida de recompensa. En el poema al nacimiento de Felipe IV, incluido en *La vega del Parnaso* (ff. 27r-32r), publicado póstumamente en 1637 pero escrito años atrás con motivo del nacimiento del monarca en 1605, ya Lope reivindicaba el valor de los poetas y la necesidad de recompensarlos trayendo a colación la figura de Virgilio, que había escrito al nacimiento del hijo del emperador, como ahora lo hacía Lope al nacimiento del príncipe Felipe. El poema es un compendio de las ideas de Lope sobre la utilidad de la poesía y la defensa de las letras como garante de la memoria colectiva («¿Más que fuera del mundo sin las letras / pues el archivo son de la memoria?», f. 27v), así como la reivindicación del papel de los poetas en su conservación («¿Quién duda que las cosas más sublimes / conservan en el mundo los poetas, / y que sacan los nombres del olvido / con sus picos de cisnes y sus plumas», f. 29r).

En estos versos se expresa la reclamación de Lope sobre la función de los poetas y su defensa: los poetas también hacen historia, crean y mantienen la memoria colectiva y son determinantes en la elaboración de la imagen del príncipe transmitida a la posteridad. Así lo expresa un poco más adelante:

Nunca hubiera sido Nerón tan fiero príncipe
si hubiera sido a los poetas blando,
pero dio muerte al cordobés Lucano,
y al grande amigo de San Pablo, Séneca (f. 28r).

De ahí a la petición de recompensa había un paso, algo sobre lo que Lope nunca se cansó de insistir hasta el último momento, como hace aquí de nuevo: «Y no sin causa aconsejaba Sócrates / a los de Grecia honrasen los poetas, / porque en su mano el sabio les decía, / que estaba el vituperio y la alabanza» (f. 28v); «que dar premios y honor a los poetas cosa es notoria que es costumbre antigua» (f. 31r).

Lope se distancia, de manera interesada, pues se trata de una composición áulica, de los ingenios «que escriben con tijeras», de aquel poeta que «vitupera», para alinearse entre los que escriben «con la pluma», porque «el que alaba, ensalza y engrandece, / muestra grande y excelente espíritu» (f. 28v). La reflexión recuerda aquella conocida máxima del *Arte Nuevo* (p. 182): «pique sin odio que, si acaso infama, / ni espere aplauso, ni pretenda fama».

Todas estas reflexiones y justificaciones sobre la función de la poesía de cara a la difusión de la memoria de los poderosos y sus gestas se dan la mano con las reflexiones sobre la historia dramatizada, sobre las que enseguida volveré.

Con obras como *La nueva victoria de don Gonzalo* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* Lope unía su voz a la creación de héroes contemporáneos y a la exhibición de sus hazañas, a la forja de una identidad nacional española que se había iniciado a fines del siglo xv, pero que se había consolidado plenamente en España en la época de Felipe II. Como ha señalado Oleza [1997:xxxv], al Lope dramaturgo de la historia hay que situarlo en el contexto de la «emergencia de una conciencia histórica nacional, posthumanista, espectacularmente impulsada por los historiadores de la época, desde Ocampo a Mariana».

El ascenso al trono de Felipe IV y el proyecto político de Olivares incrementaría la conciencia de la necesidad de creación de una mitología oficial propia, fundada en los pilares de la defensa de la fe y de la patria, y en la legitimidad del poder monárquico y de sus empresas bélicas. A los ojos de Brown y Elliott, el Conde-Duque siempre manifestó una gran preocupación por el veredicto de la historia. En 1634 Olivares expresaría ante el Consejo de Castilla: «Son muchos los descuidos que tenemos y, entre los de más, no es de menor consideración lo poco que se cuida de la historia» (Brown y Elliot 1988:170). Una historia, claro, que debía ser la oficial, la relatada por los cronistas reales. El Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, en su diseño y composición, es un proyecto que, alentado por Olivares y su afán por revitalizar el poderío español, pivotó sobre el eje de dos ideas fundamentales: la imagen del rey y la continuidad dinástica; y las victorias de la monarquía de Felipe IV, que justificaban su proyecto político.

Recordemos que por estos años pintura y teatro confluyen en la exaltación de acontecimientos bélicos contemporáneos, a veces de no tanto éxito para España como pretendía la propaganda oficial. La defensa de Cádiz del ataque inglés en 1625 tuvo su representación en el Salón de Reinos gracias al pincel de Zurbarán y fue tema de *El socorro de Cádiz* de Montalbán¹¹ y de *La fe no ha menester armas*

11. Sobre este episodio histórico y su tratamiento en la obra de Montalbán, véase Ferrer Valls [2012].

y *venida del inglés a Cádiz*, de Rodrigo de Herrera; *El sitio de Bredá*, dramatizado por Calderón y exaltado por Lope en el *Diálogo militar*, tuvo su versión pictórica en el Salón de Reinos en el famoso cuadro de Velázquez; también se ubicó allí *La recuperación de Bahía*, de Juan Baustista Maíno, que fue objeto de tratamiento dramático por parte de Lope en *El Brasil restituido*; también tuvieron cabida en el Salón los hechos dramatizados por el fénix en *La nueva victoria de don Gonzalo*, tema del lienzo sobre la victoria de Fleurus de Vicente Carducho. Además, una de las hazañas del marqués de Santa Cruz tuvo su representación pictórica en el Salón, aunque no fue la de la toma de la isla de Longo, dramatizada años antes por Lope, sino *El socorro de Génova*, acaecido en 1615, lienzo de Antonio de Pereda.¹²

De cara a la difusión de esa nueva conciencia nacional española y a la creación de sus propios héroes y mitos, servían igualmente la pintura y el teatro, las crónicas y las relaciones inmediatas de los acontecimientos o la literatura encomiástica. Lope, acostumbrado a defender el valor de la historia dramatizada,¹³ debió de ver nuevas posibilidades en el ascenso al trono del nuevo monarca y en la política de propaganda del nuevo valido. Por eso no extraña que en sus dedicatorias de estos primeros años del reinado se explaye en la defensa de la función de la historia llevada al teatro, «que hace resplandecer la ilustre sangre» (Case 1975:171), escribía en la dedicatoria de *El primer rey de Castilla*, publicada en 1621, en la *Parte XVII*. En la conocida dedicatoria de *La campana de Aragón*, publicada en 1623, en la *Parte XVIII*, Lope defendía el poder de persuasión del teatro por encima de la historia, e incluso de la pintura:

La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurrendo, y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y periodos de imperios y monarquías grandes [...] nadie podrá

12. Todas forman parte de la serie de pinturas encargadas entre 1630 y 1635 para el Salón de Reinos del Buen Retiro. Sobre su configuración y la intencionalidad política de su disposición, véase Brown y Elliott [1988:149-201].

13. Recordaré que para la loa de la segunda parte de la comedia titulada *Historial alfonsina* Lope sugirió en su proyecto dramático un tema que debió de ser muy del gusto de quien realizaba el encargo y que conecta con uno de los principales caballos de batalla empleados en la defensa del teatro, el de «la utilidad de las comedias historiadas» (Ferrer Valls 1993: 92-93, 392).

negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes, donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio (Case 1975:203-204).

Si Lope rentabilizó el tratamiento dramático de la historia y reflexionó sobre los límites e interferencias entre relato histórico y licencia poética defendiendo el valor de los poetas en la conservación, difusión y creación de una memoria colectiva, también sabemos por el testimonio del propio dramaturgo que a veces este tipo de reelaboración de la materia genealógica o histórica le ocasionó algunos sinsabores, como le sucedió con *El valiente Céspedes* y *Los Porceles de Murcia*, obras por cuyas dedicatorias sabemos que no agradaron a los descendientes y familiares de sus protagonistas.¹⁴ En este sentido, quería acabar refiriéndome a otro episodio apenas conocido de la vida de Lope que documenta una pesadumbre más que añadir a las anteriores y que además conecta con los dos personajes protagonistas de las dos obras que he tratado en este trabajo, *La nueva victoria de don Gonzalo Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*.

A dos años escasos de su muerte el dramaturgo tuvo un disgusto en relación con la teatralización de un asunto contemporáneo, del que se da cuenta en la carta de uno de los embajadores del gran duque de Florencia en España. En dicha carta, fechada el 29 de enero de 1633, se alude a una representación de una obra de Lope sobre la muerte del rey de Suecia, una obra hoy perdida, que trataba de Gustavo Adolfo II de Suecia, quien al frente del ejército protestante, en el marco de la Guerra de los Treinta Años, había muerto el 6 de noviembre de 1632 en la batalla de Lützen. Ya a fines de diciembre de 1632, según datación propuesta por González de Amezúa [1945:IV, 148-149], el dramaturgo se refería a la muerte del rey sueco en una carta al duque de Sessa en la que incluía un soneto sobre este asunto que, con variantes, aparecería después, en 1634, en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (p. 196).¹⁵ Quizá este soneto formara parte de la comedia que por la misma época estaba preparando Lope para su representación pública. Sea como

14. Sobre esto traté con más detalle en Ferrer Valls [1998].

15. Agradezco esta observación a mi colega el profesor Felipe Pedraza.

fuere, según refiere el embajador en su carta, la obra había despertado en la corte gran expectación antes de su estreno, al extenderse el rumor de que el Fénix la estaba componiendo. Hay que advertir que la muerte de Gustavo Adolfo II no fue obstáculo para que su ejército venciese la batalla y la liga católica sufriese una derrota importante. La comedia se estrenó en uno de los corrales madrileños el 26 de enero de 1633, algo más de dos meses después de sucedidos los hechos. Es decir que, como en las obras que hemos visto, Lope volvía a componer sobre un tema de candente actualidad. No sabemos cómo enfocó Lope el asunto, pues en este caso no podía tratarse de una exaltación de una victoria de la alianza católica frente a los protestantes, así que es probable que se celebrara la desaparición de este jefe del bando protestante.

En los días de finales de enero de 1633 los reyes se encontraban en El Pardo, en donde Felipe IV aprovechaba para ejercitarse en la caza. Desde allí se desplazó a Madrid para asistir secretamente con el conde-duque de Olivares al estreno de la obra de Lope. Así se relata el episodio en la primera de las cartas enviada al gran duque de Florencia:¹⁶

Mercoledì a 26 il Ser.o Principe [Baltasar Carlos] che resta in Madrid con la Contessa d'Olivares, mandarono una nana per la posta al Pardo a convitare a desinar qui il Re et vedere una gran comedia nuova che si faceva ne' soliti luoghi publici de' comedianti, della battaglia et morte del Re di Svezia. Et Sua Maestà [...] venne col conte d'Olivares et, essendosi la Maestà Sua trattenuto col Principe et poi alla detta comedia, però incognitamente, cioè in uno stanzino, di dove vede tutto benissimo et non può esser visto, se ne tornò la medesima sera in campagna. Questa comedia è molti giorni che si sapeva che la componeva Lope de Vega Carpio, cavaliere di San Giovanni, il maggior poeta senza dubbio che sia oggi in tutta Spagna. Et per esser sopra caso et materia per qua tanto gustosa et curiosa, s'attendeva con gran desiderio dal popolo. Et finalmente il primo giorno che si hebbe a rappresentare, non la potette vedere, se non chi andò a bonissima hora a pigliar il luogo. Piacque assai universalmente et si credette che, conforme a tutte le comedie

16. A pesar de la extensión de las citas que incluyo a continuación, creo que vale la pena detenernos en ellas, pues documentan un episodio del que no se suele dar cuenta en las biografías del dramaturgo y al que tan solo se ha aludido someramente en algún trabajo, como el de Brown y Elliott [1988:68] o Chaves Montoya [2004:46]. La primera carta se encuentra en el Archivo Mediceo del Principato, sign. 4959, f. 594; la segunda cita, en páginas venideras, corresponde al f. 600. Ambas se pueden encontrar en línea en *The Medici Archive Project* <http://www.medici.org>. Consulta del 21 de agosto de 2012.

che gustano, si rifarebbe più et più volte. Ma, aspettandosi per il giorno seguente, uscì un ordine dal Consiglio Reale, che la detta opera non si rappresentasse più sotto gravi pene. Sichè i comedianti se ne astennero, con perder una grande spesa che havevono fatto nei vestiti et apparato per rappresentarla et il guadagno che n'havrebbero cavato, se la lasciavano lor fare quanto volevano. La causa di questa proibizione, alle persone di giudizio che l'hanno o non hanno vista, non è stata ignota. Et, se bene ai poeti è concessa gran licenza, questo ne deve haver presa questa volta un poco troppa, essendo entrato con la sua composizione nelle cose di Stato, come a dar documenti per il buon governo dell'Imperatore [Ferdinand II] et al Re, introdotto la Infanta di Fiandra [Isabel Clara Eugenia] che comunicasse segreti di negozij con un buffone contra il decoro, che parlando Svezia delle Maestà Cesarea et Cattolica, lo facesse con troppa libertà et disprezzo. Et, adducendo la morte nel Palatinato del Gran Priore d'Yvernia [Francisco Calderón y Vargas], figliuolo del Marchese di Settechiese [Rodrigo Calderón], toccasse di questo memorie odiose. Et, in fine, introducendovi et celebrandovi straordinariamente don Gonzalo di Cordova et il marchese di Santa Croce, come se havessero fatto nel caso grandissime prodezze, non vi essendo trovati, nè havendovi fatto nulla, fece ridere et fischiare il volgo. Sichè può essere che il Re medesimo havendola vista come sopra, l'abbia fatta proibire. Et così si passerà carnevale con altre comedie ordinarie, non havendo la gente oziosa che non giuoca, maggior trattenimento che questo nella Corte.

La afección de Lope a sus protectores le había hecho traspasar con demasiada libertad a ojos del Rey y de su valido la delgada línea que separaba la historia de la licencia poética, cuya conjunción tantas veces el Fénix trató de justificar en relación con su teatro histórico, introduciendo como personajes a don Gonzalo de Córdoba y a don Álvaro de Bazán, quienes verdaderamente no habían participado en la batalla. Pero, como se desprende entre líneas de la carta, este no debió de ser el mal mayor a ojos de sus censores. Lope se había atrevido a dar consejos de gobierno por boca de sus personajes al mismo Rey, había introducido en esta ocasión un personaje alegórico, el de Suecia, que en su papel de alegoría se había permitido hablar de Su Majestad con demasiada «libertad y desprecio». Ciertamente parece extraño que el Lope ansioso de reconocimiento en palacio, el Lope tantas veces adulator de los poderosos, patinase en esta ocasión de tal manera. Pero si efectivamente, como recoge en su carta el embajador, se propagó por la corte el rumor de que había sido el propio Rey quien intervino para que el Consejo real la prohibiese, el disgusto de Lope, del Lope que se había afanado tantas veces por mostrar sus dotes de cronista histórico, debió de ser mayúsculo.

Todavía el Fénix tendría que sufrir una humillación más en relación con este asunto, que documenta otra vez una de las cartas de la embajada florentina, fechada el 5 de febrero de 1633, en la que se alude de nuevo a la comedia y a la corrección que sobre el texto de Lope había llevado a cabo Antonio Hurtado de Mendoza a instancias del propio Rey. Tras esta adaptación la obra fue representada de nuevo ante el público y alcanzó un gran éxito. Fue llevada como particular al palacio de El Pardo para ser representada ante la Reina y sus damas:

La comedia publica della rotta et morte del Re di Svezia che per le cause scritte, si era prohibita, per esser cosa tanto curiosa, Sua Maestà si contentò finalmente che don Antonio di Mendoza suo aiutante di camera, non mediocre poeta, la correggesse dei mancamenti. Et, ridotta a a miglior metodo et più verace et decente che seguì con levarne alcune licenze dell'autore et con scemare tante valentie et lodi al marchese di Santa Croce et a don Gonzalo de Cordova et darne più al Duca di Frisland¹⁷ et al Popenaim¹⁸ come conveniva, la Maestà Sua si contentò che si seguitasse di rappresentare. Et i comici sono stati fino al Pardo a recitarla alla Regina et sue dame. Et piace hora tanto questa composizione, che è molto tempo che non si è visto comedia haver tanta fama et concorso, poichè con essersi rappresentata già X volte, la gente vi corre più che mai et non basterà tutto il Carnevale, poichè di quaresima non si può far più. Pochi personaggi vi vengono nominati et tra essi i Ser.mi Principi [Mattias, Francesco de' Medici] fratelli del Granduca di Toscana [Ferdinando II], con molta dignità, che, per non haverlo procurato, è da stimare, dando nome et applauso in tutta questa Corte. Nel resto la composizione ha concetti et parole così pietose, che causa compunzione et si vede con profitto.

Gracias a los libros de cuentas de palacio exhumados por Shergold y Varey [1963:236], sabemos que fue el día 1 de marzo cuando la obra fue representada en El Pardo, y también conocemos el nombre de la compañía que la representó, la de Antonio de Prado.

Para el Lope que había ansiado convertirse en cronista de la Corona, pero también para el Lope dramaturgo de la historia, que había defendido la licencia

17. Ulrich II Cirksena, conde de Ostfriesland, región alemana perteneciente al estado actual de la Baja Sajonia. Combatió en el bando imperial durante la Guerra de los Treinta Años. Murió en 1648.

18. Gottfried Heinrich von Pappenheim fue maestre de campo del Sacro imperio Germánico. Murió el 17 de noviembre de 1632 a consecuencia de las heridas que recibió en la batalla de Lützen.

poética en el tratamiento de la misma (que aquí le había llevado a introducir personajes que nunca estuvieron en la batalla) debió de ser como un jarro de agua fría a sus pretensiones, por mucho que el recomponedor de su supuesto desmán fuese su amigo Antonio Hurtado de Mendoza. Viene a la memoria, llena de sentido en este contexto, aquella advertencia que muy poco tiempo después, en 1635, el año mismo de la muerte de Lope, Pellicer de Tovar incluía en unos de los preceptos expuestos en su *Idea de la Comedia de Castilla* (1635), al referirse a los peligros que conllevaba el tratamiento de la materia histórica: «El octavo precepto es la elección del caso, ya sea histórico ya apócrifo. Para esto es importante valerse del juicio y del consejo, porque hay sucesos en las historias y casos en la invención incapaces de la publicidad del teatro». Y más adelante desaconsejaba la introducción de personajes contemporáneos: «se ha de advertir que las comedias no se han de escribir de personas vivas, que aun para la historia es peligroso, cuanto más para el teatro» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1971:268, 270). Ciertamente Lope no tuvo en cuenta en esta obra los preceptos de Pellicer y sufrió en carne propia los peligros que albergaba el tratamiento de los asuntos contemporáneos, aunque también conociera en otras ocasiones los beneficios que podía deparar el elogio de la nobleza y sus hazañas.

BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, Jonathan y John H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza Editorial, Madrid, 1988 (primera ed. en inglés, 1980).
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XII-XX de Lope de Vega*, Gráficas Soler, (Estudios de Hispanófila, 32), Valencia, 1975.
- CASTRO, Américo y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Salamanca, 1969.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2004.
- DIXON, Victor, «Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXX (1993), pp. 79-95.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla-UNED, Valencia, 1993.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, X (1998), pp. 215-231.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 a 7 de noviembre de 1999*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 13-51.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa», en *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*, eds. A. Egido y E. Gil Laplana, Institución Fernando el Católico (CSIC)-Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2008, pp. 113-34.
- FERRER VALLS, Teresa, «El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán», *Studia Aurea*, VI (2012), pp. 99-116.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Lope de Vega y la apología de su musa: autoridades clásicas *pro domo sua*», *Anuario de Lope de Vega*, XII (2006), pp. 127-140.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, RAE, Madrid, 1935-1943, 4 vols.
- LOFTIS, John, *Renaissance Drama in England and Spain. Topical allusion and history plays*, Princeton University Press, Princeton-Nueva Jersey, 1987.

- MARÍN, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Toronto, Toronto, 1958.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Victoriano Suárez, 1927, vol. VI.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 251-308 (publicado previamente en *Cuadernos de Filología*, III 1-2 (1981), pp. 154-223).
- OLEZA, Juan, «Estudio preliminar a *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, pp. IX-LV.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid, 1971.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY, «Some palace performances of seventeenth-century plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 212-244.
- USANDIZAGA CARULLA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- The Medici Archive Project*, <http://www.medici.org>. Consulta del 21 de agosto de 2012.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, estudio y ed. crítica F. B. Pedraza, Teatro español-Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales-Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid-Toledo-Cuenca, 2009 (ed. facsímil de las ediciones de Madrid, 1609, 1613 y 1621).
- VEGA CARPIO, Lope de, *Diálogo militar a honor del excelentísimo marqués Espínola*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez y Pelayo, vol. XXIII, 1902; reimpr. Atlas (BAE, 233), Madrid, 1970, vol. XXVIII, pp. 347-359.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A. González de Amezúa, RAE, Madrid, 1935-1943, 4 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez y Pelayo, vol. XXIII, 1902; reimpr. Atlas (BAE, 233), Madrid, 1970, vol. XXVIII, pp. 296-346.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez y Pelayo, vol. XXIII, 1902; reimpr. Atlas (BAE, 233), Madrid, 1970, vol. XXVIII, pp. 199-256.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. D. McGrady, en Lope de Vega,

Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 1997, pp. 393-784.

VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, eds. J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Castalia, Madrid, 2005.

VEGA CARPIO, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. J. E. Gil Laplana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 759-913.

VEGA CARPIO, Lope de, *La vega del Parnaso*, ed. facsímil de la edición príncipe de 1637, prólogo de F. B. Pedraza, Editorial Ara Iovis, Madrid, 1993.