

Entre la anomia y la ley en algunas comedias 'reales' de Lope de Vega¹

Guillermo Serés
Universidad Autónoma de Barcelona

Entre las cualidades más apreciadas del teatro de Lope en el siglo XVIII, el fraternal Pep Sala destacaba la anomia moral, o sea, la representación de situaciones en que no se respetan, o se han degradado, algunas normas: “Lope está todavía presente en los ingenios del siglo XVIII en [...] el desarrollo de la obra mediante la yuxtaposición de lances; el dinamismo y la fluidez de la acción; el alto papel concedido a la anomia moral; el amor ingeniosa y líricamente expresado [...], y el humor y la comicidad en cualquier tema y circunstancia”². El motivo recorre tres comedias “con rey”: *El villano, en su rincón*; *La Varona castellana* y *El príncipe despeñado*, porque las tres tienen en común la obligada adaptación política del individuo al sistema, o sea, su integración legal, social y moral; subrayada con la presencia simétrica de los respectivos reyes. En el plano estrictamente legal, ilustran la necesaria imposición del *ius civile*, que representa la Corte, frente a la asilvestrada naturaleza de personajes anómicos, en las afueras del sistema: un villano estoico-epicúreo en *El villano, en su rincón*; una *virgo bellatrix* indómita: *La Varona castellana*; o un príncipe asilvestrado, cuyo trono lo ocupa un rey usurpador, en *El príncipe despeñado*. En el plano moral, en fin, Lope acentúa la búsqueda de la armonía, la anhelada *concordia oppositorum* entre la naturaleza (el villa-

1. Este estudio se inscribe en el marco del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad “Tradición y originalidad en la cultura humanística de Indias. Géneros, paratextos y traducciones en el mundo atlántico” (siglos XVI-XVII) (FFI2017-87858-P).

2. Josep Maria Sala-Valldaura, “Preceptiva, crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII”, *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 163-193 (185).

no, la guerrera asilvestrada y la salvaje madre del heredero) y la civilización, que aquí coincide con la razón de estado, representadas por los reyes legítimos o moralmente legitimados. Así, en *El villano*, Juan Labrador tiene que integrarse en la Corte para que se restablezca la armonía, que también se alcanza cuando el villano y el rey intercambian sus roles temporalmente; en *La Varona*, la protagonista y el futuro Alfonso VII viven como expósitos (o sea, en la “naturaleza”), pero con sus respectivas acciones restablecen la concordia y se insertan socialmente mediante, respectivamente, la fama y el honor recuperado; en *El príncipe despeñado*, el asilvestramiento de la madre del legítimo heredero propiciará la legitimación moral de su hijo, como un puente entre la naturaleza y la corte, entre la anomia moral y las normas social y legal.

EL TRASFONDO POLÍTICO DE *EL VILLANO*, EN SU RINCÓN

“Lope da categoría dramática al hombre actual, a todo lo que los hombres de entonces pensaban y sentían”,³ y en su teatro se escenificaban los mismos principios que en todos los tratados de política sobre la figura del rey, ya fuera con una justificación de la educación que debe tener el príncipe (Rivadeneira, por ejemplo, o las corrientes contra Maquiavelo y Bodino, o el tacitismo), ya como exaltación de su figura y de sus virtudes y consejeros (Furió, o Saavedra Fajardo). O, *ex contrario*, se veían en escena reyes que, movidos por bajas pasiones, especialmente la lujuria, no merecían la dignidad real⁴. A lo largo del siglo XVII, con todas las excepciones que se quieran, el monarca se nos presenta ideológicamente bien arropado y asentado firmemente en los pilares de la nobleza y la iglesia. De acuerdo con estos planteamientos, en ningún caso se consideraba la necesidad de aquilatar la libertad humana individual, cada vez más reducida a unos ámbitos extracortesanos o a la mera libertad interior, mientras que la monarquía estaba cumplidamente presente en el teatro de Lope de Vega, cuyos máximos representantes casi siempre eran justos y prudentes (*Fuente Ovejuna*; *Peribáñez*; *El mejor alcalde, el Rey*, etc.), salvo los dominados por alguna pasión (como *El príncipe despeñado*) u otras particularidades, que relativizan o contradicen las tesis sobre el monolitismo de las comedias con rey que habían sostenido tanto la crítica

3. Ramón Menéndez Pidal, “Lope de Vega. *El arte nuevo* y la nueva biografía”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, pp. 69-143 (102).

4. “El archigénero de la lujuria del déspota [...] supone la puesta en escena de un discurso que ejerce la crítica del poder, una crítica que no pone en cuestión la fuerza misma del poder, su derecho a administrarse de forma absoluta, [...] pero sí su mal uso, su abuso, su arbitrariedad, su atropello” (Joan Oleza, “Reyes risibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega”, *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. C. Couderc *et al.*, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 305-317, 311).

conservadora como su contraria⁵. Se seguía manteniendo, como desde el principio de la monarquía absoluta con los Reyes Católicos, que el monarca, de algún modo, participa en la divinidad⁶; pero no tanto por su mayor o menor perfección personal, sino por la de la institución de la monarquía misma, cuya dimensión simbólica adquiere un carácter paradigmático en *El villano, en su rincón*⁷, especialmente en el desenlace de la obra, en una escena que remeda la dispositio de un emblema: tres enmascarados portan sendos platos con tres objetos muy significativos: un cetro, una espada y un espejo⁸. Valga la explicación que el rey da del espejo:

REY	Este espejo es el segundo, porque es el Rey el espejo en que el reino se compone para salir bien compuesto. Vasallo que no se mira en el Rey esté muy cierto que sin concierto ha vivido y que vive descompuesto. Mira al Rey, Juan Labrador, que no hay rincón tan pequeño adonde no alcance el sol. Sol es el Rey.	2915
JUAN	Al sol tiemblo.	2925

5. Lo observa muy certeramente Oleza (“Reyes risibles, reyes temibles”, p. 307), al indicar que la diversidad ideológica de la oferta teatral de Lope “se despliega con una argumentación casuística..., cada vez más consciente de su relatividad, lo que provoca que unas obras de contrapeso de otras, de manera que lo afirmado en algunos casos es puesto en cuestión, discutido, contestado o negado en otros tantos”. Véase también Ignacio Arellano (“‘Decid al rey cuanto yerra’. Algunos modelos del mal rey en Calderón”, *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 149-180), que en seguida anticipa que “Lope o Calderón defienden sin duda un sistema con el que están de acuerdo. ¿Qué otra cosa podrían haber hecho? Pero no debe confundirse la defensa general con el conformismo servil o la ausencia de complejidad” (p. 149).

6. Como muy bien recuerda Margaret R. Greer, desde la Edad Media, “el rey era representado como *gemina persona* y, así como Cristo posee una doble naturaleza, por la que era a la vez Dios y hombre, de igual forma el monarca, como reflejo divino [...] era visto como un ente divino de naturaleza humana” (“Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro* y *El mayor encanto, amor*”, *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, pp. 181-202, 184).

7. Cito por mi edición en *Comedias de Lope de Vega. Séptima Parte*, Milenio, Lérida, 2008, 3 tomos, I, pp. 69-197.

8. Cf. Tomás Segovia, *Poética y profética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 463-498, donde ilustra cómo “el Rey desbarata con tres símbolos [el cetro, la espada y el espejo] una docena de argumentos tan débiles como literales” (p. 473). Cf. Antonio Carreño, *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Tamesis, Londres, 2009, p. 21; en general, Florencia Calvo, “Teatro y emblemática: Favila y los modelos de gobernante en el teatro histórico de Lope de Vega”, *Estudios de teatro español y novohispano*, eds. M. Romanos *et al.*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005, pp. 139-152.

Reconocemos la tradición del *speculum principis*, que era habitual y aceptada por la mayoría del pueblo y se había convertido en moneda corriente a principios del siglo XVII. Y aquí radica la aparente contradicción, porque al protagonista, el villano Juan, no se le permite satisfacer su anhelo de llevar una vida retirada, si no se integra social y políticamente, cuando, de hecho, su libertad es su riqueza:

JUAN	Soy más rico, lo primero, porque de tiempo lo soy; que solo si quiero estoy, y acompañado, si quiero. Soy rey de mi voluntad, no me la ocupan negocios, y ser muy rico de ocios es suma felicidad.	1690 1695
------	---	--------------------------------------

El rey, conocedor de su talante, le visita disfrazado y le invita a ir a la corte; pero el villano, que se muestra excesivo en su rechazo, pretende que prevalezca su libertad individual, que no pueda ser preterida ni por la autoridad real. “Del rey abajo” sí era legítimo asumir una u otra posición individual, pero siempre orgánica y armónicamente integrada en el conjunto del estado y, por extensión, en el *divinus omnium rerum ordo*⁹.

Esa es, precisamente, la tesis central y el dilema que plantea Lope. Dicho de otro modo: el estoico-epicúreo *beatus ille*, siendo muy digno, es anómico, y, por lo tanto, debe subordinarse a la integración del individuo en una sociedad cuya armonía esencial emana del rey. Lope no rechaza la valoración y estima de la vida personal en un entorno natural y estoicamente aceptable, como el del villano que, prudente y sabio, nunca ha abandonado su aldea, e incluso inscribe su epitafio en vida, para demostrar su inamovible convicción:

“Yace aquí Juan Labrador, que nunca sirvió a señor, ni vio la corte, ni al Rey, ni temió ni dio temor; [...] no tuvo necesidad, ni estuvo herido ni preso, ni en muchos años de edad vio en su casa mal suceso, envidia ni enfermedad”.	750 755
--	------------------------------------

9. “Si tratta, dunque, da parte di Lope de Vega, di precisare [...] su quali rapporti attualizzatori il ‘villano’ costruisca la propria filosofia generale del vivere, nonché la prassi generale, sempre fondandosi sul ‘contento en el estado que me has puesto’. Essendo Dio, per tanto, la base di tutto il sistema” (Stefano Rosi, “*El villano en su rincón*: la morale del *bene operare* en Juan Labrador”, *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. M. G. Profeti, Alinea, Firenze, 2000, II, pp. 181-200, 190). Cf. Joaquín Casaldueño, “Sentido y forma de *El villano en su rincón*”, en *Estudios sobre el teatro español*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 45-63.

No censura esa actitud Lope, que podría¹⁰, sino que recomienda que esa condición natural, de una especie de fisiocracia moral, alcanza su perfección cuando es legitimada por la monarquía. Y precisamente para explicar esa doctrina y así contrarrestar la corriente de pensamiento que podía desarrollarse al amparo de una idealización autónoma semejante de tal figura campesina, escribe *El villano, en su rincón*, exaltando la indisoluble conformidad con el propio estado, y con la razón de estado. Por eso corrige la idea expresada en el refrán “ese es rey, el que no ve rey”, con la que va implícita en el refrán que da título a la obra, del que encontramos muchas variantes, como “el villano, en su tierra, y el hidalgo, dondequiera”.

De todo ello parece deducirse que el individuo particular, por muy virtuoso que sea, no puede dejar de integrarse en el cuerpo social ni dejar de asimilar el corpus doctrinal, que tenía como última *ratio* la de estado. Por eso, cuando Juan se embarca en una enumeración de los placeres y ventajas de la vida en paz del campo, ensartados alrededor de una noción de libertad bastante radical, el Rey, obviamente, le recuerda en seguida la necesidad de que haya un rey en cada sociedad, sea la de los animales o la humana:

REY	Rey tienen los animales, y obedecen al león; las aves, porque es razón, a las águilas caudales. Las abejas tienen rey, y el cordero sus vasallos;	1780
	los niños, rey de los gallos, que no tener rey ni ley es de alarbes inhumanos.	1785

Puesto que el hombre tiene el don de la razón, posee el poder de elección, negado al reino animal (vv. 2256-2269). El hombre tiene libertad de escoger y, en lo que toca a la sociedad (no a sí mismo o a su conciencia), debiera elegir insertarse en el estamento que le corresponde: es el único modo de organizar una *communitas* humana, una *societas*, que no lo sería si reinase la anomia moral. La final sujeción cortesana de Juan por su cargo de mayordomo de palacio (lo nombra el rey) ejemplifica y simboliza perfectamente la dependencia contingente respecto de su cabeza.

Este discurso de integración social parece entrar en contradicción con la tesis estoica expuesta a lo largo de la comedia¹¹, que también se pone en boca del rey, quien, como resultado de su experiencia en casa de Juan (donde ha sido testigo de su apacible vida y

10. Pues la actitud del villano puede muy bien entenderse como un reto a la Fortuna y a su versión cristiana, la Providencia divina, como señala R. M. Price, “A Note on Fortune in *El villano en su rincón*”, *Journal of Hispanic Philology*, VI (1981), pp. 66-72.

11. Cf. Juan Manuel Escudero, “Espacio rural *versus* espacio urbano en las primeras comedias de Lope de Vega”, *Homenaje a Frédéric Serralta*, eds. F. Casal *et al.*, Iberoamericana, Madrid, 2002, pp. 209-229 (220).

interior, la del alma, entendida como un bien superior y defendida por las principales escuelas espirituales.

En consecuencia, *el de la concordia oppositorum*, entre lo particular y lo universal, el individuo y la razón de estado, la anomía y la norma, también son motivos centrales de esta comedia, en tanto que en la obra todo busca (y encuentra) su equilibrio y armonía con lo contrario o distinto: el campo y la corte, la majestad y la humildad. El corolario ideológico de la noción se trasluce al final, puesto en boca del rey que hemos visto en los versos 2918-2921, donde “vivir sin concierto” equivale a no integrarse, en todos los sentidos: moral, social y legal; “vivir descompuesto”, complementariamente, supone no asumir la condición de vasallo y, por lo tanto, vivir escorado hacia uno de los ámbitos (en el caso del villano, el natural), omitiendo el político.

UNA REINA LIGERA EN *LA VARONA CASTELLANA*

La Varona castellana se hace eco de la leyenda genealógica de los Varona de Villanañe (Álava)¹⁵, en un momento histórico de una extraordinaria viveza, cuyos acontecimientos centrales son la sucesión al trono de Alfonso VI (muerto en 1109), la regencia de su hija doña Urraca (1109-1126) y la subida al poder de su hijo y nieto de aquel, el futuro Alfonso VII¹⁶, cuya condición de expósito guarda una estrecha relación con la de María Pérez, la futura Varona, cuyas soledades nos canta al principio de la obra:

MARÍA	Altos montes nevados, que aunque apenas la verde hierba descubris tres meses, de cuyos jabalés y monteses cabras tengo estas puertas altas llenas, pinos que mientras sois del mar entenas de alba escarcha os vestís blancos arneses,	425 430
	fuentes que por los pies de estos cipreses corréis en jaspes y laváis arenas, selvas obscuras donde sólo el nombre de aquella que a Narciso amar solía hace al pastor que su respuesta asombre,	435

15. Cito por mi edición, en *Comedias de Lope de Vega. Novena parte*, Milenio, Lérida, 2007, 3 tomos, III, pp. 1157-1283.

16. Todo ello envuelto con la guerra (especialmente activa entre 1113-1117) entre León-Castilla y Aragón, donde reinaba el futuro segundo marido de la Regente, Alfonso I el Batallador, rey de Navarra y Aragón, cuyo matrimonio fue anulado definitivamente en 1117. El primer marido de la infanta Urraca fue el conde Ramón de Borgoña, con quien tuvo, en 1105, a Alfonso Raimúndez, tres años antes de que se muriera su tío Sancho, el único hijo varón de Alfonso VI, habido de Zaida, hija de Motámid, rey de Sevilla.

muy buenos sois para gozar un día,
mas para la mujer, fuera del hombre,
no ha hecho el cielo alegre compañía.

Como ella, Alfonso ha vivido los primeros trece años de vida escondido en las soledades gallegas, a cuyos moradores ha comunicado sus anhelos políticos:

ALFONSO	Mejor entre esta maleza, huyendo, animal, de mí, conociste mi grandeza: en vosotros, inhumanos, parece que hay más razón que en los nobles castellanos, que para el rey de Aragón quitan el ceptro a mis manos,	940 945
---------	--	----------------------------

Ese ascetismo, ayudado por su claro ingenio, ha fortalecido sus convicciones. Y durante este período, alejado de la corte, ha forjado su carácter en las soledades gallegas:

	Yo, al sol ardiente, yelo, escarcha y nieve criado por los montes de Galicia y adonde el mar al Duero y Miño bebe, ignoraré de administrar justicia el orden, mas podrá vuestro consejo serlo de mis estados y milicia.	1085
--	--	------

Para entender la obra es preciso recordar que algunos historiadores trataron de infamar a Urraca, atribuyéndole amoríos con el conde don Pedro de Lara¹⁷, como así fue, pero por razones prioritariamente políticas, tocantes la defensa del reino. El *De rebus Hispaniae*, del Toledano, cuenta un amante más, el conde Gómez de Candespina¹⁸; reco-

17. “Comes iste [Pedro de Lara], ut rumor aiebat, firmissima amoris catena Urracae reginae obsequi solitus erat... ab hoc eius captio moerorem atque tristiam reginae generaverat” (*Historia Compostelana*, en *España Sagrada*, XX [1765]; ed. facsimil, Real Academia de la Historia, Madrid, 1965, p. 270).

18. “Sed Regina Urraca clanculo, non legitime, Comiti Gomitio satisfecit. Unde et Comes, quasi de matrimonio iam securus, cæpit agere bella Regni, ei pro viribus Aragones propulsare, et genuit ex Regina filiam furtive, qui dictus fuit Fernandus Furatus. Interim autem quidam Comes Petrus de Lara Reginæ gratiam clandestine provocabat. Quod voluit, impetravit, ut exitus confirmavit... Petrus autem Comes de Lara, cum familiare commercium cum Regina indebite propalaret, sperans illud matrimonio confirmare, omnibus præminebat, et cæpit Regis officium exercere, et quasi dominus omnibus imperitare, sed magnates alii infamiam dominæ non ferentes, cæperunt ei resistere, et matrimonii propositum impedire” (Rodrigo Jiménez de Rada, *De rebus Hispaniae*, en *Roderici crónica aliisque historis...*, Xantus et Sebastianus Nebrissensis, Granada, 1545, lib. VII, cap. II).

gió la noticia la *Primera crónica general*, donde sin ambages se cuenta la simultaneidad de los dos amantes y la ligereza de doña Urraca: “la reyna consentiosse al Conde [de Cam de Espina] en poridad, mas non por casamiento... Et ouo en la reyna donna Vrraca un fijo a furto, a quien pusieron nombre por ende Fernán Furtado. E el conde don Pedro de Lara otrossí ganó estonces en poridad ell amor de la reyna, e fizo en ella lo que quiso”¹⁹. A renglón seguido apostilla que el desgobierno causado por la frivolidad de la reina fue precisamente el que permitió que su nuevo marido, Alfonso I el Batallador, se apoderase de Castilla, ligando así el destino individual de la regente con el general del reino: “Et estando assí el regno en desacuerdo et en contienda, el rey de Aragón, que sopo esta razón et tenie él los más fuertes lugares de Castiella, sacó luego su hueste et veno apoderado et entró por el regno de Castiella”.

A salvo de las habladurías sobre su madre y su padrastro, y tutelado por el obispo Gelmírez se ha educado pertinentemente Alfonso VII y ha elegido los objetivos de su futuro reinado:

ALFONSO	Justicia y Religión, que son los polos en que se mueve toda el armonía cuando no hay deslealtad, fraudes ni dolos, de un imperio cristiano, desde el día que la frente me ciñe esta corona, serán blasón de la alta empresa mía.	1070
---------	---	------

Lope creía, lo hemos visto, en la causa monárquica como garante de la justicia, el orden, la armonía social y la religión, y el mejor medio hacia la perfectibilidad personal, moral y social, que se alcanzaba solo si se pertenecía a una *societas*, siendo la nobleza y la iglesia los dos pilares de la corona, y Alfonso es consciente de que debe integrarse en esta *communitas*.

En el terreno particular, este orden y anhelo de armonía, de rechazo de la anomia, lo defiende María la Varona, que, lejos de resignarse ante la fatalidad de someterse al rey aragonés o a los reyes moros, se vistió la armadura y se fue a luchar con sus hermanos. Tras la batalla, se produjo cierta dispersión entre las tropas y María, sola, en la penumbra de la tarde, se topó con otro despistado: Alfonso el Batallador, al que vence en singular combate. Su compañero de soledades, Alfonso VII, admirado, la premia como refiere Lope, cambiando su apellido, Pérez, por el de Varona y sustituyendo el águila de sus armas por las barras de Aragón:

ALFONSO	Vos que, como varón fuerte, fuistes varona de fama, dejad el nombre de Pérez y el águila de las armas;	3195
---------	---	------

19. Alfonso X, *Primera Crónica General*, ed. A. García Solalinde *et al.*, Gredos, Madrid, 1955, 647a.

llamaos desde hoy más Varona y pondréis las mismas barras que trae el rey de Aragón al escudo atravesadas, y estos campos, desde hoy, donde pasó esta batalla se llamarán de Varona para mayor alabanza.	3200 3205
---	--------------------------------------

Como era de esperar por sus correrías monteses, los destinos de la Varona y del nuevo monarca parecen coincidir, en clara sintonía con su carácter: ambos expósitos y asilvestrados. Una vez le ha afianzado en el trono²⁰, deja el disfraz de la armadura y la tierra de nadie; vuelve a su condición femenina.

Al final de esta comedia de frontera convergen las tramas de los dos expósitos (María y Alfonso), o sea, la general de la sucesión al trono y la particular de la Varona, que se postula para suplantar temporalmente al Rey en todos los terrenos, Spúblicos y privados, en el campo de batalla y en el del amor. No pretende suplirlo realmente, sino colaborar a que Castilla y León se libren definitivamente del rey aragonés y facilitar que ascienda al trono el legítimo heredero, el emperador Alfonso VII, demostrando que un súbdito (o súbdita disfrazada) merecería el trono, porque ha restablecido el *divinus omnium rerum ordo*.

HISTORIA Y LEYENDA DE NAVARRA EN *EL PRÍNCIPE DESPEÑADO*

El hecho histórico que está en el origen de *El príncipe despeñado* es la muerte del rey Sancho IV de Navarra en Peñalén, en 1076²¹, a manos de un vasallo cuya mujer había sido violada por aquel iracundo y lujurioso rey. Aunque Lope se documentó en el *Compendio historial*, de Garibay, recreó libremente la historia, reelaboró los materiales con elementos legendarios y lo complementó con motivos de la antigüedad grecolatina y bíblica: la historias de Tarquino y Lucrecia²², o de David y Urías.

20. Como en otras comedias de Lope, siempre que se observe en el monarca una condición ecuánime; véase Richard A Young, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid, Porrúa, 1979.

21. Fue proclamado rey durante la batalla de Atapuerca, donde murió su padre (1054). Fue asesinado por sus hermanos (Ramón el Fratricida y Ermesinda), que tuvieron que huir: el reino se dividió entre Alfonso VI de Castilla, que ocupó preferentemente las tierras de la actual Rioja, y Sancho I Ramírez de Aragón, que se apoderó de las del norte del Ebro, con Pamplona.

22. Raymond R. MacCurdy (“*Peribáñez, El príncipe despeñado y la Historia de Lucrecia: la cuestión de fuentes*”, *J. M. Solà-Solà: Homage, Homenaje, Homenatge*, eds. A. Torres-Alcalá et al., Puvill, Barcelona, 1986, II, pp. 103-108, 105) cree que la reelaboración de la historia de Lucrecia en *El príncipe despeñado* es como un

El mito y motivo del príncipe despeñado que da título a la obra se ha estudiado especialmente como efecto escénico²³, con los tablonos y tramoyas que incrementan el simbolismo de la caída, pues el rey don Sancho, usurpador del trono de Navarra y mal caballero, muere despeñado²⁴. En realidad, se trata de un énfasis escénico de las moralizantes “caídas de príncipes”²⁵, cuyo libro antonomástico es el *De casibus virorum illustrium*, de Boccaccio²⁶, donde presenta y enumera buenas pruebas de cómo las gasta la caprichosa rueda de la Fortuna cuando de hacer “caer” a los grandes de la tierra se trata; ya a finales de la Edad Media se interpretó la traducción de dicho libro (o de otros afines) como un *Régimen* (o *Regimiento*) *de príncipes*²⁷, dado que allí se podía comprobar la triste suerte de personas importantes que, generalmente por el abuso del poder, acabaron sus días desastrosamente.

Pero para el caso que nos ocupa, más relevante incluso que el de la caída o *descensus*, es el motivo del *ascensus* de un nonato expósito, criado por serranos, hijo de una reina huída de la corte y convertida en salvaje. Porque en *El príncipe despeñado*, el inocente hijo de Elvira, rey en potencia, crece como pastor entre pastores y, simultáneamente, la madre vive como salvaje en el bosque²⁸. En ese ámbito anómico, se encuentra, casualmente,

paso previo para el *Peribáñez*: aquella “se compuso en 1602”, esta “entre 1609 y 1612”; ambas “tienen en común: ciertas analogías entre las fábulas [...], concretamente la historia de Lucrecia”. Véase también M^a Soledad de Ciria Matilla, ed., Lope de Vega, *El príncipe despeñado*, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1992.

23. John E. Varey, “El despeñadero en el teatro”, *Acotaciones*, I (1990), pp. 35-65, 49-65. En general Victor Dixon, “La comedia de corral de Lope como género visual”, *Edad de Oro*, V (1986), pp. 35-58; Teresa J. Kirschner, *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Tamesis, Londres, 1998.

24. Nos recuerda Varey (“El despeñadero en el teatro”, pp. 52-55), que este simbolismo es incluso más patente en la refundición de la obra que hizo Juan de Matos Frago titulado *La venganza en el despeño y tirano de Navarra*, publicada en la *Parte XXXIV de Escogidas*, pp. 240-281.

25. “En el drama del Siglo de Oro, las caídas que se describen o se ostentan ante el público tienen casi siempre un simbolismo político, social o (sobre todo) moral; implican una pérdida de rango, de decoro, de dominio sobre otros y sobre sí” (Dixon, “La comedia de corral de Lope...”, p. 54). Véase también Carreño (*Alegorías del poder*, pp. 38-41), que subraya que “el regicidio de Peñalén a manos del esposo deshonorado, cuando este va de caza con el Rey, desarrolla el motivo de la caza del cazador. El ‘lobo tirano’ muere a manos del pastor de la ‘cordera’ Blanca” (p. 41).

26. Había un título más largo: *Los acaecimientos et casos de Fortuna que hobieron muchos príncipes et grandes señores*; era una versión atribuida en su mayor parte a Pero López de Ayala y, supuestamente, finalizada por Alfonso de Cartagena. Véase Eric Naylor, “Sobre la traducción de *La caída de príncipes* de don Pero López de Ayala”, *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. R. Beltrán *et al.*, Universidad de Valencia, Valencia, 1992, pp. 141-156.

27. Así, en el colofón de la edición de Sevilla, 1495, reza: “A loor et alabanza de Dios todopoderoso et de la immaculata soberana reina del cielo Virgen Santa María, madre suya, e en exemplo e castigo de todos los grandes emperadores, reyes, señores et señoras que sobre la haz de la tierra en este circular orbe dominan, cuyos señoríos non pueden exceder de pasar por tal vía, como los tales sean sojuzgados, a la mayor parte, so el desordenado poder de la Fortuna et su rueda”.

28. Yvonne Yarbro-Bejarano (*Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*, Purdue University Press, West Lafayette, 1994, p. 183) insiste en que la discriminación de la mujer es más aguda y ejemplifica “the inter-

doña Elvira con el noble don Remón, exiliado precisamente por defender los derechos de la reina y su hijo. Ambos han asumido de tal modo esa condición de refugiados en la naturaleza, que los pastores creen que son dos salvajes verdaderos. Por eso precisamente solicitan la intervención del rey Sancho, antes citada, para que los capture y mate, pero la caza que organiza el Rey acabará con él mismo como pieza. En la anagnórisis final, los disfrazados recobran su identidad y su nombre, su honor y su lugar en la corte²⁹.

Vinculado con el anterior, el motivo del príncipe expósito, cuyo modelo puede ser Ciro príncipe expósito de Persia (vv. 2793-2794), o cualquiera de los análogos: Paris, Moisés, José, Rómulo y Remo, etc. La diferencia radica en el que en este caso es nonato y con su identidad enmascarada:

MARTÍN	Con el grande enojo de que por el bautismo dese niño el Rey hubiese visto a doña Blanca, le he mandado llevar al mismo valle donde le hallaron, y que allí le dejen.	2790
REMÓN	¡Espantosa crueldad!	
MARTÍN	Estaba loco; mas Dios, que le defiende en tantos daños, le libraré de aqueste y de otros muchos ³⁰ .	2795

El tema colateral es el del honor. El de la reina es puesto en entredicho por el nuevo rey Sancho al principio (vv. 351-360), luego se le restaura por los caballeros navarros (vv. 2981-2986) y se reinserta socialmente; parecido es el caso de Blanca, violada por el Rey y luego moralmente recompensada³¹.

A diferencia del de *El villano, en su rincón*, el rey de esta comedia no se distingue por su caracterización doble, pública y privada³², pues no se plantea dejar de lado su lujurioso e iracundo cuerpo mortal, no es capaz de alcanzar un mínimo de dignidad cortesana ni de encarnar, eventualmente, la necesidad de que prevalezca la razón de estado. Las

preenetation of discourses on gender and power in Lope's honor plays". En general, Fausta Antonucci, *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1995.

29. Como muy bien indica William R. Blue ("Dramatic Unity in Lope's *El príncipe despeñado*", *Hispanofila*, LXV (1979), pp. 17-29, 29), "there is a thematic unity that transcends scene and act boundaries and that there themes of love, treason and honour are interrelated throughout the work".

30. Cito por mi edición, en *Comedias de Lope de Vega. Séptima Parte*, Milenio, Lérida, 2008, 3 tomos, III, pp. 1243-1390.

31. La analiza con detalle Blue, "Dramatic Unity in Lope's *El príncipe despeñado*", p. 19.

32. Estoy pensando en el citado estudio de Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval* [1957], Alianza, Madrid, 1985, que parcialmente retoma y actualiza, a la vista de algunas comedias de Lope, Alban K. Forcione (*Majesty and Humanity: Kings and Their Doubles in the Political Drama of the Spanish Golden Age*, Yale University, New Haven, 2009), al analizar *El villano, en su rincón*.

palabras de Juan de Mariana, autor del *De rege et regis institutione*, resultan lapidarias: “el rey debe estar sujeto a aquellas leyes que sancionó la república, cuya autoridad es mayor que la del rey”³³. Entre otras razones, porque el rey “nunca debe creerse dueño del estado ni de sus súbditos, sino un gobernante al que los ciudadanos han asignado unos recursos” (p. 64) y se apresura a dejar sentado que la *potestas* del rey tiene su origen en el pueblo, que, por lo tanto, tiene siempre la última palabra³⁴. Tanto es así, y tanto traicionaría a la *communitas* el rey que no cumpliera el cometido para el que se le nombró, que, en uno de los pasajes más celebrados de la obra, llega a justificar el tiranicidio, si lo requieren las circunstancias, pero entendido, claro está, como forma de regulación del poder, no como acción revolucionaria. Es una idea del príncipe que recuerda a la de la Roma republicana, pero también al monarca ideal de la Edad Media³⁵. Entre nosotros, así lo traen las medievales *Partidas* compiladas por Alfonso el Sabio, con todos sus “debidos de naturaleza”, el sentido ético de las leyes y la relación de reciprocidad moral del señor con los vasallos y “naturales” en general³⁶.

Por otra parte, en esta misma línea, el vasallo deber actuar con “justa ira” ante cualquier desacato³⁷. Porque tiene la *auctoritas* suficiente para la *ira nobilis*, o sea, de la ira como “virtù” que habían defendido y difundido los más importantes humanistas italianos, teniendo en cuenta, principalmente, los planteamientos de la *Ética a Nicómaco* (1125b31-33, 1126a3-8) y, *a contrario*, o complementariamente, el *De ira* de Séneca. En el momento más álgido convergen los dos motivos centrales, el tiranicidio y los salvajes, combinados con el del príncipe expósito:

MARTÍN	Hermano, yo he venido a darle muerte a este tirano que, como has sentido, viene a cazar salvajes a este monte; que debes tú de ser, si alguno han visto.
--------	---

33. Juan de Mariana, *La dignidad real y la educación del rey [De rege et regis institutione]*, ed. Luis Sánchez Agesta, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981, p. 31. Sobre los peligros de la monarquía, que puede desembocar en la “insufrible tiranía” de que habla Mariana, véase Teresa J. Kirschner y Dolores Clavero, *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Alicante, Alicante, 2007, pp. 282-284.

34. Sobre la figura del rey en el teatro de Lope (además de los citados de Oleza y Greer), véase José M^a Díez Borque, *Sociología de la Comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976, pp. 129-194.

35. Lo recoge Santo Tomás, *Summa*, II-II, q. 42, q. 2; Dante en su *Monarchia*, I, 12, va más allá, porque recuerda que el régimen político influye en la bondad o maldad del ciudadano: “dice el Filósofo en su *Política* [III, 5, 1277b30] que, ‘bajo un régimen político malo, el hombre bueno es mal ciudadano’”.

36. El *debdo* implica reciprocidad entre señor y criado, como indican las *Partidas* (IV, xx, “De los criados...”; ley 4: “Qué debdo nasce entre los criados e los que los crían”), donde se especifica perfectamente el “debdo de criança” (xxiii) y se refiere la compilación alfonsí al “debdo que han los omnes con los señores por razón de naturaleza”. Así, aquel, el “debdo de criança” se gana “por costumbre” y “por bondad”; el de “natura” es “el que fazen los padres a los hijos”; el tercer, en fin, es “por piedad, como criar un fijo desamparado o echado”.

37. Véase Ignacio Arellano, “Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón”, *Actas del VIII Congreso de la AISO*, eds. A. Azaustre et al., Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2011, vol. I, pp. 23-37 (26-27).

REMÓN	También hay otro.	
MARTÍN	¿Quién?	
REMÓN	La Reina.	
MARTÍN	¿Cómo?	2785
REMÓN	Aquí vive conmigo en ese traje, y es suyo el niño que en tu casa crías, hijo del muerto Rey, rey de Navarra.	

En efecto, con traje humilde, la Reina encarnaba plenamente la máxima estoica *omnia bona mecum*:

ELVIRA	¡Compañera soledad, de la desdicha en que vivo, monte nevado y altivo tened de mi mal piedad!	805
	
	Huyendo la envidia vengo, la soberbia y la ambición porque sepáis cuáles son los enemigos que tengo.	815

Mientras que, complementariamente, el rey es presa de su alienante pasión amorosa:

SANCHO	Mira la fuerza de amor contra la ley de amistad,	1760
--------	---	------

y de las cuatro pasiones tradicionales:

SANCHO	¡Oh Arista, cómo parece que es el apetito loco! Aquello por quien padece, gozado, lo tiene en poco, y adquirido, lo aborrece.	2370
--------	---	------

Gozo, dolor, vana esperanza, fugaz alegría; pasiones que necesariamente deben purgarse; máxime en un rey que, como tal, quiera actuar³⁸. Por si no bastaba con la ruptura

38. Manuel Delgado (“Idea del príncipe cristiano y estoico en el teatro de Calderón”, *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 219-235, 235), por su parte, ejemplifica dicha purgación en *El príncipe constante*, de Calderón, señalando, con el referente moral de Justo Lipsio, que es necesaria “para establecer las premisas y el terreno en que se ha de llevar a cabo el debate político-moral entre la virtud y la fortuna”.

del “deudo de crianza” que le une a sus vasallos, su pasional contingencia justifica plenamente el tiranicidio. A la falta de legitimidad se añade su nula idoneidad³⁹.

CONCLUSIÓN

He querido trazar una línea que lleve desde el rey que es “puesto en su sitio” (la corte), por el villano (y viceversa), que le recuerda que lo suyo es la razón de estado, pasando por el rey que es restituido legalmente al trono y a la corte por una guerrera, hasta el monarca que es justamente ejecutado (aunque fuera de la corte, claro) por un vasallo: todos casos de restablecimiento de la moralidad y la legalidad desde la anomia moral. Porque los reyes indignos, como los de *El príncipe despeñado*, merecen morir, como aprendimos en Mariana; las reinas “ligeras”, como la Urraca de *La Varona*, no merecen el trono, al que en ningún caso puede renunciar un rey como el de *El villano*, obligado por la razón de estado. En clara simetría, la estancia fuera de la corte del legítimo heredero de *El príncipe despeñado* le es tan benéfica como la de otro príncipe expósito, Alfonso VII, moralmente emparentado con la Varona. Pero, como sea, tienen que volver a la corte, no pueden escapar a sus obligaciones, como se comprueba en *El villano*, porque el súbdito siempre tiene que integrarse, debe dejar su lugar, su “rincón”, es decir, debe aceptar, el control que pretende instaurar la institución sobre el individuo a través de diferentes leyes y normas. Por su parte, la reina “ligera” (Urraca) merece ser “suplantada” (moralmente) por una súbdita, que, por otra parte, mediante disfraces y actitudes características “sortea las restricciones”; una “varona” que comparte características con un rey ilícitamente relegado, Alfonso VII, que, al final, sube al trono. El rey que, por su parte, ha subido injustamente al trono ha de ser destronado a toda costa, “despeñado”, como recomienda Mariana, y sustituido por el legítimo heredero.

En el plano moral, las tres comedias (y otras muchas más del mismo tenor) ilustran el restablecimiento del orden natural (y del *ius naturale*), en el que se acomodan los valores de la monarquía absoluta. En el plano político, la corte es una imposición (sobre la naturaleza), sí, pero necesaria, porque prima la Razón de Estado sobre la anomia moral, por encima de cualquier otra consideración particular o “fuera del sistema” (un rey déspota, un villano circunspecto y estoico-epicúreo, o una *virgo bellatrix*); finalmente se restablece el orden: aquel es derribado, el segundo premiado con un cargo en la corte, esta con un escudo de armas, porque ha amparado al legítimo heredero de la Corona, o sea, de la corte. El público lo ve desde la perspectiva de un ciudadano (villano), una súb-

39. Porque “Lope’s purpose [...] may well have been [...] to promote the idea that legitimacy should signify suitability, that suitability is the duty that comes with the role [...] and legitimacy and suitability are seen to be bedfellows” (Melveena McKendrick, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Tamesis, Londres, 2000, p. 54).

dita y un príncipe expósito y su madre “asilvestrada”. En el plano filosófico, se plantea una suerte de *concordia oppositorum* entre, por una parte, la naturaleza, entendida como creación divina y asimilada a la vida silvestre o rural, al ocio, a lo privado (*rincón*) o al recogimiento o libertad interior, y, por otra, la corte (o civilización), creada por el hombre y que equivale a lo público y, en otro plano, a la razón de estado. Ambas, naturaleza y corte, son complementarias, siempre que se respete la armonía, que dimana de aquella *concordia discors* que permite conjugar la privada libertad interior y la pública actividad.