
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Gutiérrez Gallego, Irene; Morros, Bienvenido, dir. La figura del rey en el teatro de Lope de Vega. : Análisis de tres comedias: 'El caballero de Olmedo', 'Fuente Ovejuna' y 'El mejor alcalde, el rey'. 2015. 33 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/141511>

under the terms of the  license



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

La figura del Rey en el teatro de Lope de Vega.

**Análisis de tres comedias: *El Caballero
de Olmedo, Fuente Ovejuna y El mejor
alcalde, el Rey.***

TRABAJO FINAL DE GRADO

Irene Gutiérrez Gallego

Tutor: Bienvenido Morros Mestres

Grado en Estudios de inglés y español

Curso: 2014 - 2015

ÍNDICE

1. Introducción.....	pág. 1
2. Estado de la cuestión.....	pág. 2
3. Contextualización política, cultural y social.....	pág. 6
4. La concepción real lopesca.....	pág. 8
4.1. Presentación del ideal real en <i>El arte nuevo de hacer comedias</i>	pág. 8
4.2. El arquetipo real y sus funciones principales.....	pág.9
5. Análisis de la figura del rey en <i>El Caballero de Olmedo</i> , <i>Fuente Ovejuna</i> y <i>El mejor alcalde, el rey</i>	pág. 11
5.1. <i>El Caballero de Olmedo</i>	pág. 11
5.2. <i>Fuente Ovejuna</i>	pág. 15
5.3. <i>El mejor alcalde, el Rey</i>	pág. 20
6. Conclusión.....	pág. 24
7. Bibliografía.....	pág. 26

1. INTRODUCCIÓN

El teatro del Siglo de Oro y, en especial su vertiente más representativa: la Comedia Nueva, obtuvieron un éxito y una repercusión entre las masas sin precedentes. El triunfo de la Comedia del Siglo de Oro vino dado porque se consiguió llevar a escena la representación artística de toda una ideología colectiva, la perteneciente al pueblo español. La nación española encontró en el teatro un medio en el que sus convicciones políticas y religiosas estaban representadas. Pero, sin lugar a duda, quien más contribuyó a la causa y supo dar voz al pensamiento popular nacional fue Lope de Vega, quien al incorporar en su teatro la manera de pensar de la mayoría de los españoles consolidó su triunfo como dramaturgo, aunque a su vez ello comportó ganarse el sobrenombre del «más grande poeta de la conformidad» (Alonso, 1952:3) por gran parte de la crítica.

A través de su teatro, Lope mostró la opresión de los nobles al pueblo, escenificó choques sociales pero también contribuyó en la defensa de la monarquía absoluta, la que fuera el régimen político de su tiempo. Son muchas las comedias de Lope de Vega en las que interviene el personaje del rey, quien es siempre tratado con solemnidad y como único valedor de la justicia en la Tierra. Sin embargo, sus constantes reivindicaciones a la monarquía jamás le valieron para conseguir ese puesto de cronista real que tanto llegó a ambicionar a lo largo de su vida.

La presente investigación pretende analizar la figura del rey en tres comedias de Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo* (1620-1625), *Fuente Ovejuna* (1612-1614) y *El mejor alcalde, el Rey* (1620-1623), con la intención de descubrir qué papel desempeña el personaje del monarca en la comedia lopesca, así como manifestar cuál es el tratamiento que se le da por parte del dramaturgo. Los textos escogidos pertenecen al periodo de madurez literaria de Lope de Vega y en todos ellos contamos con la aparición de tres reyes distintos. Si bien es cierto que las tres obras pertenecen al mismo periodo literario del dramaturgo, en la elección de los textos se han tenido en cuenta diversos factores.

En primer lugar, y como ya hemos apuntado previamente, para desentrañar el tipo de rol que ejerce el monarca dentro de la comedia se ha querido escoger obras en las que no coincida el rey. Así pues, tenemos a Juan II en *El Caballero de Olmedo*, a los Reyes Católicos en *Fuente Ovejuna* y a Alfonso VII de León, Castilla y Galicia en *El*

mejor alcalde, el Rey. A lo largo de la historia estos monarcas no han experimentado el mismo grado de relevancia y en consecuencia de estudio. Mientras que los Reyes Católicos han sido estudiados y reexaminados continuamente, Juan II apenas aparece en las crónicas y es su válido Álvaro de Luna, quien parece contar con mayor notoriedad.

Otro aspecto que se ha tenido en consideración en el momento de la elección de los textos ha sido intentar abarcar periodos de reinado distintos. Atendiendo a este motivo observamos como por un lado, *El Caballero de Olmedo* y *Fuente Ovejuna* aparecen en un período de tiempo comprendido entre los siglos XIV al XV y que será el preferido por Lope para situar sus acciones teatrales, y por otro lado, en un periodo mucho anterior, el siglo XII, se emplazará la trama del *El mejor alcalde, el Rey*.

Con todo ello trataremos de evidenciar que el personaje del rey en el teatro de Lope de Vega abandona su carácter histórico y adquiere un valor literario que ilustra el ideal monárquico de Lope. Un ideal que se basa en la propia concepción que tenía el dramaturgo de la monarquía unido con la idea que el público español poseía del monarca, como figura institucional e impartidora de la justicia, y que deseaba ver representada en escena. A pesar de contar con un único ideal de rey a lo largo del análisis de las tres comedias elegidas intentaremos averiguar si existen pequeñas diferencias en la figura del rey o si por el contrario solo se dan similitudes. El análisis de *El Caballero de Olmedo*, *Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el Rey* constituirá la parte más substancial de nuestra investigación. Sin embargo, previamente anotaremos cuatro pinceladas sobre el contexto histórico y social de la época, algo que nos servirá para entender cómo se fraguaron las ideas monárquicas de aquella época, y que a su vez nos ayudará a entender la postura de Lope.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Lope de Vega es, sin duda alguna, uno de los autores más estudiados de todo el panorama literario español. Sus logros como dramaturgo y la revolución teatral que surgió tras la creación de la Comedia Nueva, sacudiendo los cimientos del teatro clásico, han sido determinantes para ser objeto de interés tanto por parte de la crítica nacional como de la internacional, ya desde época muy temprana. Con todo ello, no nos extraña que el tema monárquico en la obra de Lope haya sido abordado en más de una ocasión.

A finales de la década de los 50 el tema monárquico en la obra de Lope de Vega estará condicionado por la afirmación que Reichenberger sostiene en su artículo «The Uniqueness of the Comedia». Reichenberger estipula que «The Spanish playwright is the voice that artistically moulds and expresses the ideals, convictions, aspirations, and beliefs of his audience» (Reichenberger, 1959:306). A la tesis de Reichenberger se sumarán autores como Amado Alonso o Alonso Zamora Vicente quienes enfocaran su postura hacia la convicción de que Lope es el dramaturgo de la conformidad.

Ya en la década de los 70 destacará el influyente estudio de José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (1972), que recalcará el aspecto propagandístico de la Comedia llegando a aludir que Lope y sus contemporáneos empleaban el teatro para inculcar valores meramente conservadores y de apogeo de la aristocracia a la audiencia. En el 76 la concepción de Maravall se verá reforzada por la monografía *Sociología de la comedia española del siglo XVII* de Díez Borque. También en este período aparecerán las primeras monografías y artículos que aborden la cuestión monárquica en su totalidad. Nos referimos por un lado, al trabajo de Alfredo Hermenegildo «La imagen del Rey y el teatro de la España clásica» (1976) y por el otro, al libro de Richard A. Young *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca* escrito en 1979.

Hermenegildo hará un repaso del tratamiento de la figura del rey a lo largo del teatro español dedicando una parte substancial de su tesis a las diferencias entre el teatro de los prelopidistas y el de Lope de Vega. Su estudio estipulará que Lope triunfó ya que supo incorporar en su teatro el pasamiento de la gran mayoría de españoles. Asimismo, se hablará del papel del rey como delegado de Dios en la Tierra. Por su parte, Richard A. Young, destacará dos ideas que nos parecen fundamentales en la interpretación del rey lopesco. De un lado señalará como el rey pierde su historicidad y adquiere un valor literario que le acerca a los intereses del dramaturgo, y del otro lado introducirá por primera vez los términos de rey-hombre y rey-intuición. Términos que le servirán a Young para demostrar la incorruptibilidad de los actos regios a pesar de que la moral del monarca sea altamente reprochable.

No obstante será a partir del nuevo siglo, con la monografía de Melveena Mckendrick a la cabeza, cuando la cuestión del tratamiento del rey en el teatro lopesco despertará un mayor interés entre la crítica. La profesora inglesa dedicará un amplio volumen, bajo el siguiente título: *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of*

Conformity (2000), al análisis del rey en la comedia nueva. En su trabajo Mckendrick señalará que la representación teatral será clave para desmitificar la figura regia, a pesar de que la obra dramática se haya construido a partir de criterios políticos. Otro artículo que enfocará de forma sistemática el análisis de la figura del rey en la obra de Lope de Vega será el ensayo de César Oliva «Corona y máscara en la comedia lopesca», que aparece en el año 2006. Oliva hará un análisis exhaustivo de las funciones del rey lopesco donde se destacará por encima de todas ellas la de *deus ex machina*. Asimismo, vale la pena destacar los ensayos escritos por María del Pilar Puig Mares «La crítica al rey en Lope de Vega (con calas en los prelopidistas y en el Barroco)» (2010) y Marcella Trambaioli «Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día» (2012) que siguen la estela de las monografías citadas previamente.

A todas estas publicaciones que abordan la cuestión monárquica de manera general se suman aquellos artículos que dedican íntegramente su contenido al tratamiento del tema real en las comedias de *Fuente Ovejuna*, *El Caballero de Olmedo* y *El mejor Alcalde el Rey*. *Fuente Ovejuna* es la comedia a la que más autores han dedicado artículos que analizan el tratamiento del rey en esta obra. Entre ellos destacamos los ensayos de Javier Herrero «The New Monarchy: a Structural Reinterpretation of *Fuenteovejuna*» (1970) y de William R. Blue «The Politics of Lope's *Fuenteovejuna*» (1991). Javier Herrero se encargará de defender a lo largo de su artículo que el propósito de *Fuente Ovejuna* es ensalzar el triunfo de la monarquía absoluta frente a la anarquía del feudalismo. William Blue apoyará la visión de Herrero, puesto que a su modo de ver para Lope y sus contemporáneos o existe monarquía o anarquía, no hay término medio. Tras esta afirmación, Blue se opone a aquellos críticos que determinan que el propósito de Lope en su teatro es meramente propagandístico. Además, en su ensayo señalará que todos los reyes deben ser como Fernando de Aragón e Isabel de Castilla.

Juan Manuel Rozas en 1990 publicará «*Fuente Ovejuna* desde la segunda acción», donde realizará un minucioso análisis de la acción protagonizada por los Reyes Católicos. Asimismo, Rozas revisará los hechos históricos que motivaron el conflicto que se produjo en el pueblo cordobés y para ello analizará en profundidad el origen de la Orden de Calatrava.

Finalmente, dentro del grupo de estudios que analizan la figura del rey en la comedia de *Fuente Ovejuna* queremos destacar el reciente trabajo de Eduardo Baunilha,

«La posición del rey en las comedias de Lope de Vega *La Estrella de Sevilla*, *El villano en su rincón* y *Fuenteovejuna*» (2014), el artículo: «Los Reyes Católicos en el teatro de Lope de Vega» (2008), escrito por María Grazia Profeti y el estudio de Antonio Carreño Rodríguez «Lope de Vega o los inicios de la crisis del poder» (2009), que recoge tanto la posición del monarca en *Fuente Ovejuna* como en *El mejor alcalde, el Rey*.

Tras *Fuente Ovejuna*, la comedia que obtiene mayor volumen de bibliografía con respecto al análisis del tema monárquico es: *El mejor alcalde, el Rey*. En este caso queremos hacer mención especial a tres publicaciones que abordan la cuestión que nos compete. En primer lugar, destacamos el artículo de Premraj Halkhoree «El arte de Lope de Vega en *El mejor alcalde, el rey*» (1979), que dedica buena parte de su estudio al análisis del rey Alfonso VII, del que destaca su ejemplaridad y buen proceder como impartidor de la justicia. Sin embargo, para Halkhoree a pesar de su buen hacer el rey contribuye a la catástrofe de la comedia. En segundo lugar, destacar también el artículo que aparece en 1981, escrito por Bernard Bentley bajo el título de «*El mejor alcalde, el Rey* y la responsabilidad política». Bentley a diferencia de Halkoree destacará positivamente la participación del rey en la jornada III, puesto que de su intervención depende el desenlace y en consecuencia la lección de la comedia. En tercer lugar, el último artículo al que queremos hacer mención se titula «Justicia y poder en *El mejor alcalde, el Rey*» (2011) y es obra de Frank P. Casa. Casa dedicará su estudio al análisis del conflicto entre el rey y el noble, motivo principal de *El mejor alcalde, el Rey*.

Tal y como se ha podido observar el volumen de bibliografía en relación al análisis del papel que desempeña el rey en el teatro de Lope de Vega es amplio tanto de manera general como en las comedias *de Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el Rey*. Sin embargo, de *El Caballero de Olmedo* no encontramos ningún estudio que aborde el análisis real en solitario de esta comedia. Simplemente encontramos breves menciones en un reducido grupo de artículos. A modo ilustrativo nos gustaría volver a citar el artículo de Cesar Oliva «Corona y máscara en la comedia lopesca», donde se alude al papel justiciero de *deus ex machina* de Juan II. Finalmente, Robert A. Lauer escoge a Juan II y *El Caballero de Olmedo* en su estudio «*Physis y metaphysis* de la persona en el teatro áureo» (2006) para ejemplificar y de esta manera explicar el difícil concepto de *physis* y *metaphysis* en la personalidad de un monarca.

3. CONTEXTUALIZACIÓN POLÍTICA, CULTURAL Y SOCIAL

El concepto de monarquía que defiende Lope de Vega en sus comedias se fraguó entre los siglos XIV y XV, durante el reinado de los Reyes Católicos. La ideología monárquica que construyeron ambos monarcas fue consolidándose en el devenir de la historia nacional y aún en los gobiernos coetáneos al dramaturgo¹ regía como principal modelo político, juntamente con las nuevas ideas surgidas tras el Renacimiento, la Reforma y la Contrarreforma. Así pues, el triunfo de Fernando e Isabel, y que recogieron los reyes posteriores, no solo residió en la implantación del absolutismo monárquico sino que «también sirvió para robustecer la adhesión popular a algunos conceptos de la ideología monárquica» (Young, 1979:12). Gracias a su ferviente labor política, el rey se constituyó como el principal pilar del Estado y eje central de la vida social y política, siendo además, la personificación de la justicia. Estas ideas «adquieren todavía mayor vigencia, y se extreman hasta la exageración, bajo los Habsburgos españoles contemporáneos de Lope de Vega» (Young, 1979:12-13), quienes además, acogieron fervientemente en sus reinados los ideales, de la hegemonía de la nación española y su consecuente misión divinizadora, que surgieron tras el periodo de Reconquista, que se produjo en tiempo de los Reyes Católicos. Por consiguiente, los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV mantuvieron y potenciaron la visión del monarca español como el rey «más poderoso de la Cristiandad, pues a él estaba confiada la defensa de la fe católica, y había sido escogido por Dios para una misión especial que estaba llevando a cabo bajo la guía divina» (Young, 1979:14).

Por todos estos motivos no nos extraña que la población española del Siglo de Oro no necesitase de ningún mecanismo de propaganda para considerar al régimen monárquico como máximo organismo de autoridad, aun y no estar pasando por las mejores circunstancias económicas y sociales. Es cierto, que tampoco existía ningún otro organismo político que fuera lo suficientemente solvente como para constituir una alternativa a la monarquía. Sin embargo, tampoco se vislumbraba otra posibilidad ya que si por un lado, «no existía en esa época una conciencia política que le permitiera considerar otras alternativas de gobierno» (Casa y Primorac, 2005:17), por el otro, el régimen monárquico estaba tan asentado entre la sociedad que no era ni siquiera

¹ Durante su vida Lope de Vega conoció los reinados de: Felipe II, que gobernó de 1556 a 1598, Felipe III, quien reinó de 1598 a 1621 y Felipe IV, que lo haría de 1621 a 1665.

cuestionado puesto que «gozaba de plena legitimidad» (Casa y Primorac, 2005:17). Además, a todo esto se le unía el factor de la firme creencia de diferencias existentes entre los seres humanos. Algo que la sociedad estamental había propagado y que hacía que se viera al rey como un autentico Dios en la Tierra.

Aun así, el régimen monárquico en época de Lope de Vega no experimentó su mejor momento en cuanto a ejemplaridad política se refiere, ya que a menudo los reyes españoles cedieron la tutela de la administración del estado a políticos corruptos «que sólo ansiaban alcanzar las más altas cotas del poder» (Blecua y Morros, 2004:34) y que en consecuencia ponían en peligro la pervivencia del absolutismo monárquico. No obstante, lejos de dañar al régimen político se le quiso preservar y por este motivo se escribió la llamada *razón de Estado*², un conjunto de teorías políticas y económicas que abogaban por la continuidad monárquica. Una continuidad, que a grandes rasgos, debía partir de la astucia del monarca quien «debía procurarse buenos consejeros, rehuir a los aduladores y parecerse lo más posible en su acción de gobierno a Fernando el Católico, considerado en tiempos de Lope como el rey perfecto» (Blecua y Morros, 2004:34).

Además, a través de la Comedia Nueva tanto Lope de Vega como los demás dramaturgos del Siglo de Oro, ayudaron a que la mejor época de la monarquía absoluta española, así como el ideal monárquico que se quería recuperar se mantuviera vivo en la conciencia popular nacional al exaltar tanto la institución monárquica como la figura real en sus dramas:

The decline of Spain from her position as a world power during the reigns of Felipe III and Felipe IV was accompanied by an unflattering adherence to the principle of monarchical absolutism. In this period of economic decline and uninspired leadership the Spanish people found consolation for the loss of its preeminence in the idealized picture of national history and customs in the Spanish Golden Age *comedia* (Exum, 1974:52)

² En la redacción de la *razón de Estado* participaron ilustrados que seguían o bien las doctrinas políticas de Maquiavelo o bien las de Tácito, quien apoyado por la obra del humanista belga Justo Lipsio produjo un gran impacto en los tratadistas españoles de la época. Para los maquiavelistas la pervivencia de la monarquía residía en la consagración del Estado como fin en sí mismo y en la inteligencia del rey, «quien debía humillarse primero para imponerse después si eso era lo que más convenía» (Blecua y Morros, 2004:34). Por su parte, los tacitistas defendían un proceder justo y virtuoso como cualidades fundamentales en el carácter del monarca para ganarse el respeto del pueblo.

4. LA CONCEPCIÓN REAL LOPESCA:

4.1. Presentación del ideal real en *El arte nuevo de hacer comedias*:

Como ya lo hiciera con toda su concepción dramática, Lope de Vega expone su pensamiento en torno al tema monárquico en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Siendo un gran especialista en interpretar los dogmas y tendencias que el vulgo demandaba en escena, Lope consigue percibir la preferencia de monarca que el público español quería y lo traslada tanto a la caracterización como al tratamiento que obtiene el rey en la comedia. Así pues, con Lope, por fin, se consigue ilustrar la tendencia monárquica en la que el pueblo creía y no en el concepto monárquico que los prelopidistas trataban de imponer. Un concepto que teñía a los reyes de rasgos negativos siendo por lo general «tiranos, asesinos, locos, soberbios, marionetas manejadas por la ambición de los cortesanos, etc.» (Hermenegildo, 1976:10), y donde rara vez se elogiaba a la monarquía y menos aún al soberano.

A pesar del enorme éxito y disfrute del vulgo que supuso la nueva representación en escena de la figura del monarca, pues de alguna manera se sentían partícipes de una realidad a la que estaban vetados, tanto crítica como realeza mostraron sus discrepancias hacia la escenificación real por parte de Lope de Vega. Algo de lo que Lope era consciente y que retrató en el siguiente párrafo de *El arte nuevo de hacer comedias*:

Elíjase el sujeto, y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes,
aunque por esto entiendo que el prudente
Filipo, rey de España y señor nuestro,
en viendo un rey en ellos se enfadaba,
o fuese el ver que al arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.

(vv.157-164)

Como podemos observar, Lope comprende la oposición del monarca Felipe II al verse representado en escena «bien porque reyes en escena contradice la perceptiva clásica, bien, porque supone menoscabo de la autoridad real» (José Prades, 1971:115). No obstante, el escritor propugna «la libertad absoluta para el dramaturgo en la elección de temas» (José Prades, 1971:114) y eso incluye también que el asunto este protagonizado por reyes. Es cierto que Lope prefiere que la obra teatral no esté protagonizada por la

figura regia pero si se diera tal caso el dramaturgo no se opone, ya que ante todo prima «la libertad personal en la creación artística» (José Prades, 1971:115).

Tras este párrafo, donde se menciona al monarca por primera vez en *El arte nuevo*, Lope equipara la presencia de reyes en la Comedia Nueva con la aparición de dioses en las comedias antiguas: «Esto es volver a la comedia antigua / donde vemos que Plauto puso dioses, / como en su Anfitrión lo muestra Júpiter» (vv. 165-167)³. Es aquí, por tanto, donde el autor deja patente la correlación rey-Dios que se mantiene en toda su obra.

Finalmente, Lope, consciente de las críticas recibidas por la presencia de reyes en escena, quiere puntualizar en su *Arte nuevo* que la presencia del monarca en la comedia «tiene que estar justificada con una interpretación [...] que no desdore la intangible dignidad real» (José Prades, 1971:171), y para ello recomienda recurrir a la gravedad real: «Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real» (vv.269-270). Es decir, sugiere dotar al monarca de gravedad tanto en el lenguaje, pues Lope es partidario de usar distintos modos de habla según el estamento social al que se pertenezca, como en la actitud. De esta manera, mediante la gravedad mayestática se consigue representar encima de las tablas la alta categoría social del rey.

4.2. El arquetipo real y sus funciones principales:

Una vez definido su pensamiento en cuanto a la representación de la figura del monarca en escena en *El arte nuevo de hacer comedias*, Lope pondrá en práctica sus ideas en la multitud de novelas que llegó a escribir. Aunque son muchos los reyes que utiliza Lope en su obra es posible establecer a grosso modo los rasgos más relevantes que definen la figura regia lopesca. En su mayoría Lope «ofrecerá un panorama próximo a reyes benignos, reyes justos, reyes salomónicos, es decir, reyes respetados desde los escenarios como lo eran desde la calle» (Oliva, 2006:49). Aún así, en una pequeña porción de comedias se darán excepciones y encontraremos a reyes altamente reprochables. Unos reyes que serán viles debido a su juventud, cualidad que justificará su mal proceder, o que lo serán «por culpa de la lascivia, es decir por instintos eróticos

³ Estos versos tal y como apunta Juana de José Prades en su estudio preliminar a *El arte nuevo de hacer comedias* están fundamentados en un pasaje, perteneciente a la *Explicatio eorum omnium quae ad Comedia artificium pertinent* del escritor italiano Francisco Robortello. El hecho de apoyarse en textos clásicos para ilustrar su doctrina es un recurso que empleará Lope a lo largo de *El arte nuevo*.

prestos al deshonor» (Oliva, 2006:45)⁴. Asimismo, en algunos casos Lope de Vega irá más allá y demostrará su gran conocimiento en cuanto a la variedad de la naturaleza humana, ya que el dramaturgo distinguirá entre personalidad humana y personalidad institucional. Así pues, para Lope el rey como ser humano que es podrá ser cruel, feroz e incluso desalmado pero considerará que aún teniendo estas cualidades en su temperamento, el monarca no las empleará en el momento de regir e impartir justicia, pues los atributos de la institución monárquica «permanecen constantes a pesar de la personalidad mutable de los hombres que la sostienen» (Young, 1979:59).

En cualquier caso sea cual sea la caracterización del rey, Lope de Vega se encargará de dejar claro en las comedias que tanto si es «bueno o malo, el rey es siempre el rey y como tal no admite censura» (Young, 1979: 26) ya que, «por herencia y sanción divina ocupa una posición a la cabeza del cuerpo social» (Young, 1979:69) del estado que obliga a prestarle obediencia en todas circunstancias.

En cuanto al papel que juega el rey en escena predominará en la gran mayoría de los casos, el secundario, ya que el monarca permanecerá ajeno a los hechos de la acción dramática y solo intervendrá al final de la obra para deshacer el entuerto de la trama principal. Por tanto, la función principal que ejercerá el rey sobre las tablas será la de *deus ex machina*, pues impartirá justicia para defender el honor de sus vasallos y arreglará conflictos con el fin de restablecer el orden social. No obstante, aunque predominen los reyes de reparto, opción que se da en *El Caballero de Olmedo*, *Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el Rey*, en algunas comedias podrá aparecer el rey como personaje protagonista. Comedias como: *La Estrella de Sevilla* o *La niña de Plata* mostrarán esta posibilidad.

Un factor que sin duda aparecerá de manera constante en todas las comedias, será la relación que se establece entre el rey y Dios. Para Lope, al igual que para cualquier persona del Siglo de Oro, el rey reina por la gracia de Dios. Eso sí, Lope matiza que solo es el poder de regir e impartir justicia que posee el rey lo que proviene de Dios, ya que como ser humano que es, el rey puede caer en los mismos vicios terrenales que cualquier otro hombre. La misión que encomienda Dios a todo monarca es «imponer la justicia divina en la tierra» (Casa y Primorac, 2005:20) a partir de las leyes que provienen del cielo. Al aplicar las leyes, el rey por un lado, imita a Dios

⁴ Algunos ejemplos de mal monarca se darán en: *La Estrella de Sevilla*, *La corona merecida*, *El príncipe despeñado* o *El príncipe perfecto*.

mostrándose siempre incorruptible y por el otro, consigue consolidar su poder, pues el monarca gobierna y mantiene el reino en base a las leyes divinas.

Al igual que todo súbdito está sujeto a las leyes promulgadas por el monarca al cual debe obedecer por ser la representación de Dios en la Tierra, todo rey, a pesar de «quedar fuera del alcance de las leyes humanas [...] sigue estando sujeto a las leyes divinas» (Young, 1979:73). Además, como representante de Dios en la tierra que es, el rey deberá obedecer aún con mayor rigor los postulados divinos. Dios, por su parte, permanecerá constantemente atento a la conducta del monarca y procurará que sus actos no deterioren el buen funcionamiento de la institución monárquica. En el caso que el rey obrara atendiendo a sus pasiones humanas sin tener en cuenta los postulados divinos, Dios castigará y condenará los actos del rey. Eso sí, esta acción solo podrá ser llevada a cabo por Dios ya que Lope dejará claro en su obra que «nadie [...] excepto Dios, tiene derecho a censurar la conducta del rey y menos aún a castigarlo» (Young, 1979: 74).

Todas estas ideas que muestran tanto la figura como el papel que desempeña el rey en Lope de Vega se podrán ver con más claridad en el análisis de *El Caballero de Olmedo*, *Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el Rey* que veremos a continuación.

5. ANÁLISIS DE LA FIGURA DEL REY EN EL CABALLERO DE OLMEDO, FUENTE OVEJUNA, Y EL MEJOR ALCALDE, EL REY:

5.1. El Caballero de Olmedo:

El monarca que aparece en la comedia de *El Caballero de Olmedo* es Juan II, padre de Enrique IV e Isabel I de Castilla. A menudo la crítica se ha referido a Juan II como «una figura sin infancia» (Lauer, 2006:143), ya que fue coronado rey a los dos años de edad, tras la muerte de su padre Enrique III. No obstante, pasó un largo periodo de regencia y hubo de esperar hasta cumplir catorce, en 1419, para poder reinar. Su poca afición a la guerra hizo que ya desde el inicio de su reinado confiara su gobierno al noble Álvaro de Luna, quien sin duda llegó a mandar más que su propia persona. Lope de Vega, aunque siempre respetuoso con el tratamiento que le otorga en su comedia, parece interesado en mostrar la relación de dependencia que mantenía con el noble, presentado en *El Caballero de Olmedo* como el Condestable. Esta afirmación se pone de manifiesto al descubrir que en todas las apariciones del Rey en la obra le acompaña

siempre su válido, al que se le presta demasiada atención a pesar de ser una figura que no tiene mucha relevancia para los fines de la comedia.

Su primera aparición en el texto no se da hasta casi el final del segundo acto. Sin embargo, ya desde la primera jornada se menciona a la figura del Rey en boca de distintos personajes. En primer lugar, es Fabia quien lo menciona en el verso 851, como recurso para alabar las virtudes de don Alonso, el Caballero de Olmedo. Después, tendremos que esperar hasta el verso 1312 y siguientes para que se produzca la segunda mención. Esta vez será don Alonso quien indicará que el Rey Juan II acudirá a las fiestas de la Cruz de mayo de Medina del Campo y honrará la villa a petición del Condestable, quien además le manda apartarse de su funciones reales y descansar en los montes de Toledo (vv.1312-1318). En dos ocasiones más se aludirá a la llegada del Rey a Medina, será en los versos 1388 y 1528, por parte de don Fernando y de doña Inés respectivamente.

En el verso 1554 se produce la esperada aparición de Juan II, aunque tal y como nos dice César Oliva, dicha aparición «sirve más para situar el marco histórico que para introducirse en la acción principal» (Oliva, 2006:60). A parte de ayudar a la audiencia a situarse en el marco histórico-temporal de la obra, mediante referencias al máximo pontífice y a fray Vicente Ferrer⁵, esta primera intervención también sirve para ilustrar la relación de dependencia que se da entre el Rey y el Condestable. Relación que se pone de manifiesto en el momento en que tras la negativa de atender a más peticiones de la audiencia: «No me traigas al partir / negocios que despechar» (vv.1554-1555), el Rey accede a firmar algunos documentos tras la insistencia del Condestable. Tal y como nos dice Menéndez Pelayo, este pasaje es extremadamente significativo, ya que Lope muestra, «en cuatro versos la flojedad y desidia del carácter del Rey, y la especie de servidumbre moral en que le tenía D. Álvaro de Luna» (Pelayo, 2008:61). De esta manera, Lope demuestra la visión de Juan II como «rey histórico» (Profeti, 2008:230), pues parece que le está otorgando algunos rasgos del que fuera su carácter real. Como veremos más adelante Lope no le niega en ningún momento a Juan II el respeto que se le debe tener al rey por serlo, así como tampoco le quita su función de dictar justicia sabiamente. Sin embargo, al ponerlo en constante relación con el Condestable pudiera parecer que el autor está tratando de advertir a futuros reyes de las consecuencias

⁵ Fray Vicente Ferrer fue el impulsor de la distinción de moros y judíos a partir de insignias distintivas en la indumentaria.

contraproducentes que se pueden derivar al dejar al mando del gobierno a la nobleza⁶. Si se tuviera que buscar algún culpable este jamás sería el rey, sino el noble que ha asesorado mal al monarca y ha caído en desgracia por querer atesorar demasiado poder.

Tras dejar atrás las cuestiones de estado, los personajes del Rey y Álvaro de Luna hacen referencia a don Alonso, quien le pide al Rey un hábito o encomienda. De él dirán que «es hombre / de notable fama y nombre» (vv. 1599-1600). Además, el Rey accede a la propuesta de don Alonso y deja patente que le piensa honrar con la primera encomienda (vv.1608-1609). Así pues, esta primera intervención sirve también para confirmar la presencia del Rey en las fiestas de Mediana.

En el tercer acto el Rey aparecerá en dos ocasiones. La primera de ellas se dará una vez finalizada la jornada de toros de las fiestas de Medina. En esta breve escena, el Rey a petición del Condestable aceptará quedarse dos días más en la villa de Medina con el fin de premiar a aquellos que son buenos vasallos. Tal es el caso de don Pedro y don Alonso. La segunda aparición real se producirá al final de la obra, acentuando el sentido trágico del drama, recurso que suele emplearse en la mayoría de las comedias lopescas. No obstante, antes de que se desarrolle el final de la obra don Pedro alaba la figura del rey: «Hoy mostró con su real / mano heroica y liberal,/la grandeza de su pecho» (vv. 2510-2512).

Cuando por fin empieza la última escena de *El Caballero de Olmedo*, el papel que asume el Rey es el de *deus ex machina*, la función principal que suele desempeñar el rey lopesco. Es cierto que en un primer momento su función es la de casamentero, puesto que otra vez más a petición del Condestable se le dice al Rey que use su poder para confirmar la unión de las hijas de don Pedro con sus respectivos pretendientes. No obstante, aún en este caso su función sigue siendo la de *deus ex machina*, puesto que el rey como «arreglador de conflictos», lo es «sobre todo del corazón, por eso son casamenteros de primera, negociadores, hasta alcahuetes» (Oliva, 2006:45).

A la espera de don Alonso, para felicitarlo y confirmar su unión con doña Inés, aparece Tello con el propósito de que se aplique la justicia y que paguen los culpables

⁶ Es posible que Lope este advirtiendo concretamente al Rey Felipe IV, quien tuvo una relación conflictiva con el duque Rodrigo Calderón. Por fechas cuadraría perfectamente esta interpretación pues tal y como sugieren Morley y Bruerton, *El Caballero de Olmedo* seguramente fue escrito entre 1620 y 1625, mientras que Felipe IV se coronó rey el 31 de marzo de 1621, extendiendo su reinado hasta septiembre de 1665. El 21 de octubre de 1621, don Rodrigo Calderón fue degollado en la Plaza Mayor de Madrid. Un dato curioso pues, Lope decide llamar al antagonista de don Alonso, don Rodrigo y le concede el mismo trágico destino: «Rey: Prendedlos, / y en un teatro mañana / cortad sus infames cuellos» (vv.2728-2730).

de la muerte de su señor. El Rey le responderá al criado: «Hacerla es mi oficio/ Eso significa el cetro» (vv.2627-2628). Observamos que tras esta afirmación el monarca marca de forma muy clara y contundente su función. Asimismo, es relevante que en este momento de gran tensión, Tello aprovecha la ocasión para alabar la figura del Rey Juan II:

Invictísimo don Juan,
que del castellano reino,
a pesar de tanta envidia,
gozas el dichoso imperio
(vv.2629-2632)

Además, en estos versos, Lope pone en boca del criado una referencia histórica del reinado de Juan II, un reinado que como es sabido, «se vio siempre turbado por la ambición de los Infantes de Aragón, del Condestable, y de la nobleza» (Rico, 2009:207). Y es que en esto se basa la obra Lope de Vega en la mezcla consciente de elementos históricos y ficticios para conseguir el propósito que tiene en mente el dramaturgo. A continuación, Tello empieza con su alegato para que el Rey tenga conocimiento del delito y dicte sentencia. De este largo parlamento queremos remarcar los siguientes versos:

oye, pues te puso el cielo
la vara de su justicia
en tu libre entendimiento,
para castigar los malos
y para premiar los buenos.
(vv.2642-2646)

Lope consigue en estos versos poner en conocimiento de la audiencia algunas de las ideas que conforman su concepción real. Por un lado, se da a entender que el Rey actúa como un delegado de Dios en la Tierra, concepto al que la crítica se referirá en muchas ocasiones como vice-Dios. Por el otro lado, se muestra que como Rey y poseedor de la vara de la justicia su proceder es incorruptible pues siempre «castigará a los malos y premiará a los buenos».

Tras la revelación de los culpables del asesinato de don Alonso, el Rey ejerce de justiciero y dicta sentencia de forma inmediata:

Prendedlos,
y en un teatro mañana
cortad sus infames cuellos:
fin de la trágica historia
del *Caballero de Olmedo*
(vv. 2728-2732)

Al reservar los últimos versos de la comedia al Rey, Lope quiere mostrar de nuevo ese carácter inherente del Rey de encarnación de la justicia o lo que es lo mismo de *Deus ex machina*. Con ello el autor consigue que este mensaje penetre mucho más en la audiencia, ya que en esta comedia hemos pasado progresivamente de hablar del rey en el primer acto, a mencionar su llegada en el segundo, para tenerlo en el tercer acto presente en el lugar de la acción principal, con el consiguiente ajusticiamiento a los culpables. Algo que para Juan Manuel Rozas se traduce como «la barroca advertencia de la fe cristiana: que Dios existe, que Dios te ve, que Dios premia y castiga al final de la vida, o de la obra» (Rozas, 1990:350).

5.2. *Fuente Ovejuna*:

La figura del monarca en *Fuente Ovejuna* está representada bajo la dualidad de los Reyes Católicos. Aún así, la Reina Isabel queda relegada a un segundo plano en la obra, tanto en sus intervenciones como en las alabanzas que los Reyes reciben del pueblo, puesto que estas se focalizan mayoritariamente en la figura del Rey Fernando. En esta comedia Lope lleva a escena la representación de un hecho histórico: «la insurrección del pueblo cordobés de Fuente Ovejuna contra su señor en abril de 1476» (Blecua y Morros, 2004:20). Esta rebelión popular será motivada a partir del quebrantamiento del orden social por parte del Comendador del pueblo, quien transgredirá a su misma vez el orden político al negar la autoridad real y apoyar a Juana la Beltraneja⁷. La referencia del conflicto la obtuvo Lope de la *Crónica de las tres órdenes militares* de Rades a la que sigue con bastante fidelidad tanto en la manera de narrar la muerte del Comendador como en la de transmitir el papel que jugaron las mujeres de la aldea.

La crítica ha sostenido muchas veces que *Fuente Ovejuna* es una de las obras más democráticas de la Edad Media. No obstante, todo lo que tiene de democrática lo tiene también de monárquica. Puesto que a pesar de ilustrar la rebelión de todo un pueblo contra la corrupción de su señor, el verdadero propósito de Lope es la «exaltación de la figura real como elemento de cohesión social» (Puig Mares, 2010:274). Lope cree en la sociedad estamental en la que vive y en el sistema político

⁷ Los hechos de *Fuente Ovejuna* se desarrollan en el momento en que Isabel la Católica y Juana la Beltraneja, hija y heredera de Enrique IV y esposa del rey de Portugal Alfonso V, se disputaban el trono de Castilla. La Orden de Calatrava, de la cual era representante el Comendador de *Fuente Ovejuna* Fernán Gómez, apoyó a Juana.

sobre el cual se sustenta esta sociedad. Para nuestro «escritor no hay sistema político superior al monárquico: con él está garantizado la justicia, el orden y la armonía social, y fuera de él todo es desestabilidad y caos» (Marín, 1993:40). Por todo ello, la defensa al régimen monárquico no nos puede extrañar pues Lope cree firmemente en él al igual que nosotros creemos hoy en día en la democracia. No obstante, que nuestro autor crea en la monarquía absoluta no quita que no pueda en cierta manera criticar al régimen con el fin de llegarlo a mejorar. Eso sí, las críticas jamás irán dirigidas directamente al sistema o al rey, sino que irán en «contra de las individualidades ocupantes de los cargos de poder» (Puig Mares, 2010:726).

Volviendo a la figura del rey en *Fuente Ovejuna* debemos destacar que los Reyes Católicos en esta comedia aparecen en el primer y tercer acto. Su primera aparición en escena se da por un lado para situarnos en el contexto histórico de la Guerra de sucesión al trono de Castilla y por el otro para «certificar lo que el rey representa ante el espectador» (Oliva, 2006:59). Los versos que reproduce el Regidor 1º así nos lo muestran:

Católico rey Fernando
a quien ha enviado el cielo,
desde Aragón a Castilla,
para bien y amparo nuestro

(vv.655-658)

La alabanza solo va dirigida al Rey Fernando del que dice que es un enviado de Dios con el poder de regir justa y sabiamente. Como sostiene Richard A. Young «elogiando al rey se elogia a Dios, cuyos atributos se reflejan en el rey como instrumento que es de la administración de las leyes divinas en la tierra» (Young, 1979:90). Lope pues, vuelve a introducir en *Fuente Ovejuna* la concepción del monarca como representante de Dios en la tierra del que espera que como imagen de Dios gobierne con autoridad omnipresente y administre «las leyes justa y piadosamente para mantener la armonía de una sociedad ordenada» (Young, 1979:90). El verso que reproduce Esteban en el tercer acto «El Rey sólo es señor después del cielo» (v.1700) refuerza aún más la idea que trata de introducir Lope en esta intervención.

A continuación, el Regidor 1º les explicará a sus majestades la conquista de Ciudad Real por parte de Fernán Gómez y don Rodrigo Téllez Girón, y como ahora muy a su pesar son vasallos del Comendador de Fuente Ovejuna. Sin embargo, a pesar de estar informados de los acontecimientos, los Reyes deciden no intervenir en Ciudad

Real pues se encuentran en plena guerra con el Rey de Portugal. En toda esta primera intervención de los monarcas observamos como Lope usa de nuevo el recurso de introducir un hecho histórico y prescinde de la intervención real en la acción principal de la comedia. Para que los Reyes intervengan en el argumento principal de *Fuente Ovejuna* deberemos esperar hasta el tercer acto.

No obstante, antes de analizar las tres apariciones de los Reyes Católicos en el tercer acto, es importante mostrar como las gentes del pueblo de Fuente Ovejuna antes de rebelarse contra el Comendador juran lealtad a los Reyes, manifestando en cierto modo que quieren estar bajo jurisdicción real y no pertenecer a la Orden de Calatrava⁸. Así nos lo muestran los versos que reproduce en primer lugar Mengo: «¡Los Reyes, nuestros señores, vivan!» (v.1811), «¡Vivan Fernando y Isabel, y mueran los traidores!» (v.1865) y en segundo lugar todo el pueblo: «¡Nuestros señores son los Reyes Católicos!» (v.1885) en respuesta al Comendador «¿No me queréis oír? ¡Yo estoy hablando! / ¡Yo soy vuestro señor!» (vv.1883-1884).

Una vez han acabado con la vida del Comendador se producen las tres apariciones de los monarcas. La primera de ellas se divide en dos partes, por un lado se reúne el rey Fernando con Manrique para ponerle al tanto de su éxito en la reconquista de Ciudad Real, y por el otro lado, Flores, el criado del Comendador, acude a palacio para contarle que el pueblo de Fuente Ovejuna ha asesinado al Comendador en la casa de la Encomienda. Flores inicia su narración alabando al Rey Fernando, al que también llamará «Rey supremo» (v.1957):

Católico Rey Fernando
a quien el cielo concede
la corona de Castilla
como varón excelente
(vv.1948-1951)

Este recurso como hemos podido observar a lo largo del trabajo se repite cada vez que un personaje se dirige al Rey, lo hemos visto tanto en *El Caballero de Olmedo*, como en *Fuente Ovejuna* y más adelante también lo advertiremos en *El mejor alcalde*,

⁸ A modo ilustrativo nos gustaría citar a Juan María Martín, quien hace un pequeño inciso en su introducción a *Fuente Ovejuna* dando luz a esta cuestión apuntando lo siguiente: «huelga advertir, pues, que la monarquía en este siglo era una institución progresista y que no perdió ese carácter hasta que quedó consolidado el absolutismo y se dio cabida posteriormente, en su seno, a las corrupciones. En consecuencia, la mayor parte de las villas preferían ser de jurisdicción real, ya que así garantizaban la paz y la justicia» (Marín, 1993:15).

el Rey. Asimismo, el criado le pedirá al Rey que haga justicia, pues considera que es justo por naturaleza y sabrá hacer lo correcto para que paguen los culpables:

Haz, señor, pues eres justo,
que la justa pena lleven
de tan riguroso caso
los bárbaros delincuentes.

(vv.2008-2011)

El Rey, como portavoz de la justicia, decidirá enviar un juez pesquisidor a Fuente Ovejuna para resolver el asunto. Hasta aquí llegaría la primera intervención real de la que sorprende la no participación de la Reina Isabel.

En la segunda aparición se produce un diálogo fundamentalmente político entre Fernando que iba hacia Portugal e Isabel, que viene de Castilla de la que dice que «en paz queda, quita y llana»⁹ (v.2299). A continuación, el Maestre de la Orden de la Cruz de Calatrava, Rodrigo Téllez Girón, aparece frente a los Reyes para pedirles perdón por haber apoyado al bando contrario en la Guerra de Sucesión y recibe el perdón real de inmediato¹⁰. Para Antonio Carreño este momento en el que el Maestre, dispuesto a servir a los Reyes, consigue el perdón real simboliza «la reconciliación nacional y auguran la unidad de la nación» (Carreño Rodríguez, 2009: 57-58)». Sin embargo, si para algunos críticos es aquí cuando se produce una exhalación a la monarquía absoluta de manera general. Nosotros nos inclinamos hacia la visión que sostienen Carreño Rodríguez y Alberto Blecua, quienes consideran que Lope trata de reflejar en estos versos «la propuesta de una monarquía ideal» (Carreño Rodríguez, 2009: 58)». De ahí a que el Maestre acabe su alegato comparando al Rey Fernando con «un Jerjes divino» y a la Reina Isabel con «una bella Ester» (vv.2344-2345)¹¹.

Finalmente, se produce la última intervención real que marcará el final de la comedia. Con la llegada del juez pesquisidor a palacio los monarcas escucharán para su sorpresa como tras las continuas torturas que se han suministrado sobre los habitantes de Fuente Ovejuna no se ha logrado encontrar al culpable. «O los has de perdonar / o

⁹ Tal y como señalan Alberto Blecua y Bienvenido Morros en su edición de *Fuente Ovejuna* este verso no refleja la realidad de la época, pues «los Reyes Católicos no lograron pacificar Castilla (dejarla *quieta y llana*) hasta un año después» (Blecua y Morros, 2004:119).

¹⁰ Tampoco es verdad que Téllez Girón pidiera el perdón real tras los acontecimientos de Fuente Ovejuna, ya que siguió apoyando a Juana la Beltraneja y Alfonso V, hasta que varios miembros de la Orden de Calatrava consiguieron que se disculpase con los Reyes Católicos.

¹¹ En los versos 2344 al 2345 se produce una comparación entre el matrimonio de los Reyes Católicos con el de Ester y Jerjes, responsables de la liberación del pueblo judío del visir Amán. «Don Rodrigo prevé que los Reyes Católicos lograrán emancipar al pueblo cristiano de los invasores árabes» (Blecua y Morros, 2004:121) del mismo modo que lo hicieron Ester y Jerjes.

matar la villa toda» (vv.2380-2381) informa el juez antes de que el pueblo de Fuente Ovejuna se persone ante sus majestades. Una vez en la audiencia, Fuente Ovejuna en boca de Esteban, el alcalde del pueblo, anunciará por un lado, que llegan dispuestos a guardar obediencia a sus majestades y por el otro, como esperan clemencia puesto que son inocentes:

Señor, tuyos ser queremos.
Rey nuestro eres natural,
y con título de tal
ya tus armas puesto habemos.
Esperamos tu clemencia,
y que veas esperamos
que en este caso te damos
por abono la inocencia.

(vv. 2434-2441)

El Rey Fernando decide perdonar a toda la villa, «pues no puede averiguarse / el suceso por escrito» (vv.2442-2443) aún considerar que «fue grave el delito» (v.2443). Es importante remarcar que esta petición de perdón no figura en la crónica de Rades. Sin embargo, Lope decide incluirla «para concluir, y para contentar al público. Es decir, inventa un final de *deus ex machina*» (Oliva, 2006:60).

Por último es importante destacar que con *Fuente Ovejuna* Lope se plantea dos cuestiones que quiere transmitir a sus contemporáneos. Por una parte, a través de la relación del Comendador y del Maestre, Lope trata de prevenir a los monarcas de los peligros que pueden derivarse al rodearse de malos consejeros. Con ello, el autor espera que los futuros reyes controlen a la nobleza, con el fin de que no ejerzan el poder que se les ha concedido de forma incorrecta. Alberto Blecua y Bienvenido Morros corroboran esta postura al determinar lo siguiente: «si Lope lleva al teatro una revuelta popular y parece justificarla y comprenderla no es porque pretenda incitar a la sublevación del pueblo contra sus gobernantes, sino para alertar a los poderosos sobre los peligros que entraña el ejercicio destinado del poder» (Blecua y Morros, 2004:36).

Por otra parte, Lope con *Fuente Ovejuna* tratará de manifestar la necesidad de que el rey se debe deshacer de intermediarios y ser él el que este en contacto con sus súbditos. Una relación directa entre monarquía y pueblo es lo que reivindica Lope para conseguir una mejora de la sociedad estamental y en consecuencia del gobierno de la nación. En definitiva, lo que persigue Lope con esta comedia es reivindicar que «la monarquía absoluta sólo perviviría si el rey toma decisiones justas, rehúye la tiranía e

inspira en sus súbditos más amor y respeto que odio y temor» (Blecua y Morros, 2004:36).

5.3. *El mejor alcalde, el Rey*:

Si en *Fuente Ovejuna* Lope dejaba entrever la necesidad de que «el rey debe intervenir directamente en el gobierno de la nación» (Blecua y Morros, 2004:35) con el fin de poder ejercer una constante vigilancia sobre sus súbditos, en *El mejor alcalde, el Rey* esta idea se percibe con gran claridad y se acaba convirtiendo en el motor de la acción principal. Para poder ilustrar satisfactoriamente esta concepción Lope decide escenificar el tema del conflicto entre el rey y el noble, tema muy popular en el teatro del Siglo de Oro, y que «era aprovechable para ensalzar a la monarquía y para fortalecer la unificación del país bajo una autoridad única» (Casa, 2006:93). En el caso de *El mejor alcalde, el Rey*, la disputa entre el rey y el noble se dará por el abuso de poder del noble, quien al estar alejado del rey olvidará que el rey tiene la capacidad de enterarse de todo, tanto lo bueno como lo malo, como representante de Dios en la Tierra que es.

El rey que escoge Lope de Vega en esta comedia, netamente política¹², es Alfonso VII de León, Castilla y Galicia, hijo de doña Urraca de Castilla y de León y monarca de 1126 a 1157. Durante su reinado conquistó varios territorios que se encontraban bajo dominio árabe, algo que le sirvió para ganarse el sobrenombre de Emperador. Como vemos el contexto histórico que escoge Lope para situar la trama de *El mejor alcalde, el Rey*, es mucho más anterior que el de las otras dos comedias analizadas. Sin embargo, el tratamiento que recibe el Rey es muy parecido a los textos anteriores. Volvemos a tener un monarca sabio, cuya «bondad trasciende la condición real» (Young, 1979:24) y que sabe ajusticiar a los culpables de manera recta e imparcial, siendo misericordioso cuando la ocasión lo requiere. Nuño y Sancho a través de sus intervenciones reivindican el carácter del Rey:

Nuño: [...] El rey de Castilla, Alfonso,
por sus valerosos hechos,
reside agora en León.
Pues es recto y justiciero.

(vv.1171-1174)

¹² La crítica ha sostenido en varias ocasiones que *El mejor alcalde, el Rey* «es una lección política ofrecida a través de Alfonso VII, del emperador ejemplar, a Felipe IV en los años de su ascenso al trono, y que aboga por un gobierno fuerte y autoritario, justo y responsable, de que la España de aquellos tiempos tenía tanta necesidad» (Bentley, 1981:424).

Sancho: [...] Tengo por cierto
que el rey de Castilla, Alfonso,
es un príncipe perfecto.

(vv.1178-1180)

El Rey Alfonso VII aparecerá al final de la jornada segunda y a lo largo del desarrollo de la tercera. Su primera aparición se da en la corte donde se encuentra en medio de una audiencia real. Es en ese momento cuando le informan que un labrador gallego, Sancho, quiere verle. Tras aceptar la petición de visita y a la espera de que el encuentro se produzca «Lope no pierde la oportunidad de cantar loores al rey Alfonso y a través de él a la Monarquía como garante del orden social» (Casa y Primorac, 2005:113):

¡Virtud heroica y rara!
¡Compasiva piedad, suma clemencia!
¡Oh ejemplo de los reyes,
divina observación de santas leyes!

(vv.1321-1324)

Sancho estará reticente de que el Rey le vaya a hacer caso por su baja condición social. Sin embargo, una vez cara a cara el «Rey se muestra digno de su reputación: valeroso, recto y justiciero; en suma un *príncipe perfecto*» (v.1180) (Carreño Rodríguez, 2009:64), llegando a afirmar «que quien al pobre ofende, nunca es sabio» (v.1354). Sancho le contará al monarca como el infanzón don Tello, dueño de las tierras donde habita el labrador, confiado en su poder ha secuestrado a la que iba a ser su futura mujer. El Rey le dará a Sancho una carta para que se la entregue a don Tello con el propósito de que libere a Elvira, pero además se mostrará muy interesado en saber cuán grande es el poder que atesora el noble. Sancho le confesará que:

Él pone y él quita leyes:
que éstas son las condiciones
de soberbios infanzones
que están lejos de los reyes.

(vv.1437-1440)

Tal y como podemos comprobar en estos versos se pone de manifiesto el tema del poder. Don Tello creyéndose lejos del Rey ha abusado del poder que se le ha concedido, pero como veremos más adelante no hay nada que escape del conocimiento del monarca. Algo que queda comprobado en el momento que el infanzón recibe la carta de parte del Rey donde aparte de liberar a Elvira, se le advierte «que los buenos vasallos se conocen lejos de los reyes, y que los reyes nunca están lejos para castigar los

malos». A pesar de que Sancho le recuerde a don Tello la posición del Rey como «supremo juez» (v.1537) y por tanto, «máximo depositario de la justicia general» (Sánchez Boudy, 1981:758). Tello se resiste a entregar a Elvira y lo que es más grave llega a equipararse al Rey:

Villano, si os he quitado
esa mujer, soy quien soy¹³,
y aquí reino en lo que mando,
como el rey en su Castilla;
que no deben mis pasados
a los suyos esta tierra;
que a los moros la ganaron.

(vv.1580-1586)

En este momento el Rey deberá intervenir él mismo en la resolución del conflicto pues lo que aparentemente era un conflicto social ha pasado a ser un conflicto político, al igualarse el noble al Rey y desobedecer una orden real. Tras la negativa, Sancho y Pelayo volverán a León para informar al Rey de lo acontecido en Galicia y Lope volverá una vez más a introducir alabanzas al Rey y a la Monarquía a través de estos dos personajes. Así pues, el Rey será descrito como «aquel castellano sol, / aquel piadoso Trajano, / aquel Alcaides cristiano / y aquel César español» (vv.1629-1632). Una vez conocida la situación Sancho le pide al Rey que envíe algún alcalde a Galicia para hacer justicia, a lo que el Rey responde: «el mejor alcalde, el Rey» (v.1776). Al llegar a Galicia el Rey, que aparece ocultando su verdadera identidad bajo la de un noble hidalgo, pronunciará otro alegato que servirá para determinar el sentido de la Monarquía:

Nuño, la vara del rey
hace el oficio de trueno,
que avisa que viene el reyo:
solo, como veis, pretendo
hacer por el rey justicia.

(vv.2042-2047)

Una vez que el monarca se asegura de que la historia de Sancho es cierta pide que llamen a un clérigo y un verdugo y también solicita que don Tello se persone ante él. El Rey bajo la anonimidad de un simple alcalde tratará de reprender al infanzón. Sin embargo, Tello no aceptará ser ajusticiado por alguien que no sea el Rey: «Si el Rey no viene a prenderme, / no hay en todo el mundo quien» (vv. 2259-2260). No obstante,

¹³ Tal y como nos dicen Frank P. Casa y Berislav Primorac la frase *soy quien soy*: es una «frase bíblica con la que Dios se da a conocer; usada con frecuencia por el rey y los nobles para indicar la autoridad implícita en su rango social y el deber que le corresponde» (Casa y Primorac, 2005:123).

despreciar la autoridad de un enviado real es como si se despreciara al propio Rey y esto es algo que Tello desconoce. Al presenciar la soberbia de Tello el Rey rebelará su verdadera identidad: «¡Pues yo soy el Rey, villano!» (v.2261) [...] «¡Villano; por mi corona, / que os he de hacer respetar las cartas del rey!» (vv.2268-2269). El noble «una vez que está cara a cara con el rey, [...] se da cuenta de la inmensidad de la autoridad real y se humilla ante ella» (Casa, 2006:94): «Mi justa muerte ha llegado. / A Dios y al Rey ofendí» (vv.2279-2280). Vemos como el villano de don Tello al ver su muerte cercana reconoce la relación que hay entre Dios y el Rey Alfonso, así como la inmensidad de la grandeza real.

Finalmente, llega el momento en que el Rey como «mejor alcalde» debe hacer justicia para poder restablecer el orden social. Feliciano, la hermana de Tello, pedirá clemencia al Rey, pero el delito ha sido grave y el Rey no cede, argumentando lo siguiente: «El desprecio de mi carta, /mi firma, mi propia letra, / ¿no era bastante delito?» (vv. 2365-2367). Asimismo, el Rey añadirá a continuación, la que sería la mayor enseñanza que Lope trata de inculcar a la audiencia en esta comedia:

[...] es traidor
todo hombre que no respeta
a su rey, y que habla mal
de su persona en ausencia

(vv.2391-2394)

Con estos versos tal y como nos dice Richard A. Young el Rey «afirma su poder absoluto [...], pues no hay nadie con poder para negar la autoridad real y nadie que pueda escapar a las consecuencias de su negación» (Young, 1979:100). El entuerto queda resuelto al casar a Elvira con Tello, pues con ello se consigue restituir su honor. Además, el Rey ordena segundos después la ejecución de Tello que sirve por un lado, para que Elvira pueda casarse con Sancho y por otra parte, para resolver el agravio de haber incumplido las ordenes provenientes de la autoridad real. Así pues, observamos como don Tello es doblemente culpable. Sin embargo, lo que acarrea su muerte no es la violación a Elvira sino el haber desobedecido al Rey. Es cierto que en otras comedias Lope explora la posibilidad de perdonar al culpable, pues «la piedad es una prerrogativa divina» (Bentley, 1981:421) y el Rey como vice-Dios es piadoso por naturaleza. No obstante, la clemencia para don Tello no es posible ya que «con la carta real y por haber personificado al alcalde real, el Rey le ha dado a don Tello dos oportunidades de reconciliación» (Bentley, 1981:421) que ha desaprovechado.

Con el desenlace de la comedia queda patente el papel del Rey como representante del orden social, ya que «como punto central de la sociedad, administrador de la justicia y poder supremo del reino, personifica la armonía social» (Young, 1979:107-108) y con ello consigue devolver la paz a una villa que estaba corrompida por el poder de un infanzón. Por tanto, la necesaria aparición del Rey en esta última escena está más que argumentada.

6. CONCLUSIÓN

Al inicio de esta investigación nos planteamos analizar el personaje del rey en tres comedias: *El Caballero de Olmedo*, *Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el Rey*, con la intención de descubrir qué tipo de rol desempeña el monarca en la comedia lopesca, así como desentrañar cuál es el tratamiento que se le da por parte del autor. Una vez finalizado nuestro estudio podemos decir que la caracterización de la figura del rey en la obra de Lope de Vega está fundamentada por una parte, en la ideología del propio dramaturgo, asentada tras siglos de pervivencia del régimen monárquico y por otra parte, en la concepción que el público tenía del monarca y que quería ver en escena.

Lope supo ver la tendencia que demandaba el espectador en cuanto a la representación real y logró un éxito sobrecogedor al conseguir retratar a un monarca sabio, justo de naturaleza y con connotaciones divinas, que se alejaba mucho de la visión nociva que recibía el rey por parte de los prelopidistas y que no cuajó en el vulgo.

El nuevo monarca que lleva Lope de Vega sobre las tablas, aparte de sabio y justo, se sitúa a la cabeza de la vida social y política y es el eje sobre el cual se sustenta toda la sociedad. Además, en su función de juez se muestra siempre incorruptible pues como representante de Dios en la Tierra debe abogar por el cumplimiento de las leyes divinas. En cuanto al papel que ocupa el personaje del rey en la comedia, hemos visto que aunque existen reyes protagonistas predominan los reyes de reparto, aquellos que se muestran distantes a la acción principal de la obra y que aparecen únicamente al final de la comedia a modo de *deus ex machina*, pues su función es la de solucionar conflictos e impartir justicia. Asimismo, la mezcla consciente de elementos literarios e históricos acaban de definir la caracterización del personaje del rey en Lope de Vega.

Tras, el análisis de las tres comedias propuestas hemos podido determinar que a pesar de tener monarcas distintos: el Rey Juan II en *El Caballero de Olmedo*, los Reyes

Católicos en *Fuente Ovejuna* y el Rey Alfonso VII en *El mejor alcalde, el Rey*, todos representan al mismo ideal de rey. Es decir, en las tres comedias observamos a un monarca meramente bueno, justo, que sabe premiar a los buenos vasallos y al que no se le escapa ninguna acción censurable. Además, en estas tres obras se vislumbra con facilidad la estrecha relación que se da entre el rey y Dios, así como la función principal de este personaje, que no es otra que la de *deus ex machina*. La mezcla de elementos históricos y literarios también es una constante en estas tres piezas teatrales, ya que si por un lado, experimentamos semejanzas históricas mediante la reproducción de pequeños rasgos de la personalidad real de los monarcas, como por ejemplo: el carácter sumiso de Juan II y su continua obediencia a Álvaro de Luna, o bien a través de referencias a hechos históricos como: la revuelta de *Fuente Ovejuna* o las fiestas de Medina en *El Caballero de Olmedo*, por el otro, también es posible advertir como Lope hace predominar los elementos literarios frente a los históricos para poder de esta manera conseguir su propósito como dramaturgo. Algo que se podría traducir como la defensa del régimen monárquico y del rey, como garante del buen funcionamiento de la sociedad.

Asimismo, en todas estas tres comedias hemos podido observar como Lope jamás le niega a ninguno de los tres reyes ni la grandeza ni el respeto que se merecen por el simple hecho de ser reyes, así como tampoco hemos vislumbrado ningún atisbo de crítica a la monarquía. No obstante, en las comedias analizadas hemos observado que si bien no se critica ni al rey ni a la institución sí que se critica a la nobleza, pues con ello se pretende mejorar y hacer más perfecto aún si cabe al régimen monárquico. Algunas de las críticas que hemos visto han sido por un lado, hechas a modo de advertencia a futuros reyes señalando los peligros que puede desentrañar el estar en contacto con malos consejeros, algo que se ha explorado en *El Caballero de Olmedo* y *Fuente Ovejuna*, y por otro lado, también se ha criticado el peligro que puede suponer para el régimen aquellos nobles que atesoran demasiado poder como sería el caso de don Tello en *El mejor alcalde, el Rey* o el Comendador Fernán Gómez de *Fuente Ovejuna*, algo que Lope soluciona proponiendo una relación directa entre el rey y sus súbditos. A pesar de ello, la figura del rey siempre sale bien parada, pues Lope ante todo cree en este régimen, y mediante sus comedias trata de reivindicarlo y mantenerlo presente en la conciencia popular nacional. Algo, que gracias a su talento, logró sin ninguna duda.

7. BIBLIOGRAFÍA

Obras analizadas

- œ VEGA, Lope de (2009): *El Caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Madrid: Cátedra
- œ VEGA, Lope de (2005): *El mejor alcalde, el rey*, ed. de Núria Roig Fisas y Bienvenido Morros, Madrid: Espasa-Calpe
- œ VEGA, Lope de (2005): *El mejor alcalde, el rey*, ed. de Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid: Cátedra
- œ VEGA, Lope de (2004): *Fuente Ovejuna*, ed. de Alberto Blecua y Bienvenido Morros, Barcelona: Vicens Vives
- œ VEGA, Lope de (1993): *Fuente Ovejuna*, ed. de Juan María Marín, Madrid: Cátedra

Artículos consultados

- œ ALONSO, Amado (1952): «Lope de Vega y sus fuentes», *Thesaurus*, Bogotá: Boletín del Instituto Caro y Cuervo, nº VIII, pp. 1-24
- œ BAUNILHA, Eduardo Fernando et alii (2014): «La posición del rey en las comedias de Lope de Vega *La Estrella de Sevilla*, *El villano en su rincón* y *Fuenteovejuna*», en ZUGASTI, Miguel et alii (ed.): *El teatro Barroco: Textos y contextos: Actas selectas del congreso extraordinario de la aitenso*, Vitória: PPGL: AITENSO, pp. 175-185
- œ BENTLEY, Bernard P.E. (1981): «El mejor alcalde, el Rey y la responsabilidad política», en CRIADO VAL, Manuel (Dir.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: EDI-6, S.A., pp. 415-424
- œ BINGHAM KIRBY, Carol (1981): «Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega », en CRIADO VAL, Manuel (Dir.): *Lope de Vega y los*

orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid: EDI-6, S.A., pp. 329-337

- œ BLECUA, Alberto y MORROS Bienvenido (2004): «Introducción», en VEGA, Lope de: *Fuente Ovejuna*, Madrid: Vicens Vives, pp. 7-40
- œ BLUE, William R. (1991): «The Politics of Lope's *Fuenteovejuna*», *Hispanic Review*, Vol. 59, Nº. 3, pp. 295-315
- œ CARREÑO RODRÍGUEZ, Antonio (2009): «Lope de Vega o los inicios de la crisis del poder», en *Alegorías del poder crisis imperial y comedia nueva (1598 - 1659)*, Woodbridge: Tamesis, pp. 33-103
- œ CASA, Frank P. (2006): «El conflicto entre el rey y el noble: tres soluciones del tema», en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid: Fundamentos, pp. 93-104
- œ CASA, Frank P. y PRIMORAC, Berislav (2005): «Introducción», en VEGA, Lope de: *El mejor alcalde, el Rey*, Madrid: Cátedra, pp. 9-57
- œ CASA, Frank P. (2011): «Justicia y poder en *El mejor alcalde, el rey*», *El escritor y la escena : actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 125-133
- œ CASALDUERO, Joaquín (1972): «*Fuenteovejuna*», *Estudios sobre el teatro español*, Madrid: Gredos, pp. 13-44
- œ DÍEZ BORQUE, José María (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra

- œ ENDRESS, Heinz-Peter (2005): «La creación de una obra maestra: *El caballero de Olmedo*. Una tentativa de reconstrucción», en Actas del VII Congreso de la AISO, pp. 201-205

- œ EXUM, Frances (1974): *The Metamorphosis of Lope de Vega's King Pedro (The Treatment of Pedro I de Castilla in the Drama of Lope de Vega)*, Madrid: Playor

- œ HALKHOREE, Premraj R.K. (1979): «El arte de Lope de Vega en *El mejor alcalde, el rey*», *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 56, Nº. 1, pp. 31-41

- œ HERMENEGILDO, Alfredo (1976): «La imagen del Rey y el teatro de la España clásica», *Segismundo: revista hispánica de teatro*, Vol. 12, Nº. 23, pp. 53-83

- œ HERRERO, Javier (1970): «The New Monarchy: a Structural Reinterpretation of *Fuenteovejuna*», *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 36, Nº. 4, pp. 173-185

- œ JOSÉ PRADES, Juana de (1971): «Estudio preliminar», en VEGA, Lope de: *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid: C.S.I.C., pp. 3-274

- œ LAUER, Robert A. (2006): «*Physis y metaphysis* de la persona en el teatro áureo», en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid: Fundamentos, pp. 295-320

- œ LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1996): «Introducción crítica», *Fuente Ovejuna*, Madrid: Castalia, pp. 9-49

- œ MARAVALL, José Antonio (1972): «Capítulo II: Un teatro en apoyo de la sociedad configurada según un orden monárquico-señorial», *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y ediciones, S.A., pp.31-40

- œ MARAVALL, José Antonio (1972): «Capítulo XI: La monarquía absoluta, clave de bóveda del sistema de privilegios. Vigorización de su condición carismática», *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y ediciones, S.A., pp. 119-136

- ✎ MARÍN, Juan María (1993): «Introducción», en VEGA, Lope de: *Fuente Ovejuna*, Madrid: Cátedra, pp. 11-78

- ✎ MCKENDRICK, Melveena (2000): *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, London: Tamesis

- ✎ OLIVA, Cesar (2006): «Corona y máscara en la comedia lopesca», en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid: Fundamentos, pp. 45-63

- ✎ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2008): *Lope de Vega vida y literatura*, Valladolid: Universidad de Valladolid

- ✎ PELAYO, Menéndez (2008): «El mejor alcalde, el rey», *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*. T.2, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 3-15, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d0b9>, fecha de última consulta 7/4/2015

- ✎ PELAYO, Menéndez (2008): «El Caballero de Olmedo», *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*. T.3, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 41-64, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4q8b2>, fecha de última consulta 7/4/2015

- ✎ PELAYO, Menéndez (2008): «Fuenteovejuna», *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*. T.3, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 130-137, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4q8b2>, fecha de última consulta 7/4/2015

- œ PROFETI, María Grazia (2008): «Los Reyes Católicos en el teatro de Lope de Vega», en SALVADOR MIGUEL, Nicasio y MOYA, Cristina (eds.): *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid: Iberoamericana, pp. 229-247

- œ PUIG MARES, María del Pilar (2010): «La crítica al rey en Lope de Vega (con calas en los prelopidistas y en el Barroco)», en BAUTISTA PÉREZ, Francisco y GAMBA CORRADINE, Jimena (eds.): *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, Salamanca: Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua, pp. 721-733

- œ REICHENBERGER, Arnold G. (1959): «The Uniqueness of the Comedia», *Hispanic Review*, Vol. 27, Nº. 3, Joseph E. Gillet Memorial Volume, Part III, pp. 303-316

- œ RICO, Francisco (2009): «Introducción», en VEGA, Lope de: *El Caballero de Olmedo*, Madrid: Cátedra, pp. 13-100

- œ RODRÍGUEZ, Leandro (1981): «La función del monarca en Lope de Vega», en CRIADO VAL, Manuel (Dir.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: EDI-6, S.A., pp. 799-804

- œ ROIG FISAS, Núria y MORROS, Bienvenido (1989): «Prólogo», en VEGA, Lope de: *El mejor alcalde, el Rey*, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 9-72

- œ ROZAS, Juan Manuel (1990): «Fuente Ovejuna desde la segunda acción», *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, pp.331-353

- œ SALOMON, Noël (1985): *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Fuenlabrada (Madrid): Editorial Castalia

- œ SÁNCHEZ BOUDY, José (1981): «El derecho penal en el teatro de Lope de Vega», en CRIADO VAL, Manuel (Dir.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: EDI-6, S.A., pp. 755-763

- œ TRAMBAIOLI, Marcella (2012): «Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día», *Impossibilia*, Nº. 3, pp. 16-36
- œ VEGA, Lope de (1971): *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. y estudio preliminar de Juana de José Prades, Madrid: C.S.I.C.
- œ YOUNG, Richard A. (1979): *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A.
- œ ZAMORA VICENTE, Alonso (2002): *Lope de Vega: su vida y su obra*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/lope-de-vega---su-vida-y-su-obra-0/html/>, fecha de última consulta 7/4/2015