

LA COMEDIA GENEALÓGICA Y EL PODER DE LAS RAICES: LOS PRADOS DE LEÓN DE LOPE DE VEGA

Jorge Chen Sham

DESDE una perspectiva psicoanalítica, Blas Matamoro propone definir toda estructura de iniciación del héroe como una búsqueda del falo (el poder, la ley y el orden). Toda iniciación implicará, entonces, un proceso de selección de los aspirantes al falo: quien supere las pruebas y los obstáculos será reconocido en su plena identidad paterna (1).

Si observamos, detenidamente, las llamadas comedias genealógicas, por ejemplo, las de Lope de Vega, veremos que esta estructura probatoria es pertinente, en la medida en que estamos ante la fundación de una genealogía que, como tal, nace de la hazaña gloriosa de un antepasado y de la institución de su nombre (apellido). De manera que la sociedad reconoce el aprovechamiento del héroe (su valor, sus acciones valientes y heroicas, su honor) y le otorga una identidad.

Se trata, sin lugar a dudas, del establecimiento de un paradigma. La comedia genealógica narra, pone en escena un relato de los orígenes, materializado titularmente en la siguiente construcción nominal:

Los x^1 de X^2

Los: artículo determinado

x^1 : posición que ocupará siempre un patronímico

de: preposición que designa la procedencia o origen

x^2 : posición que ocupará siempre un locativo

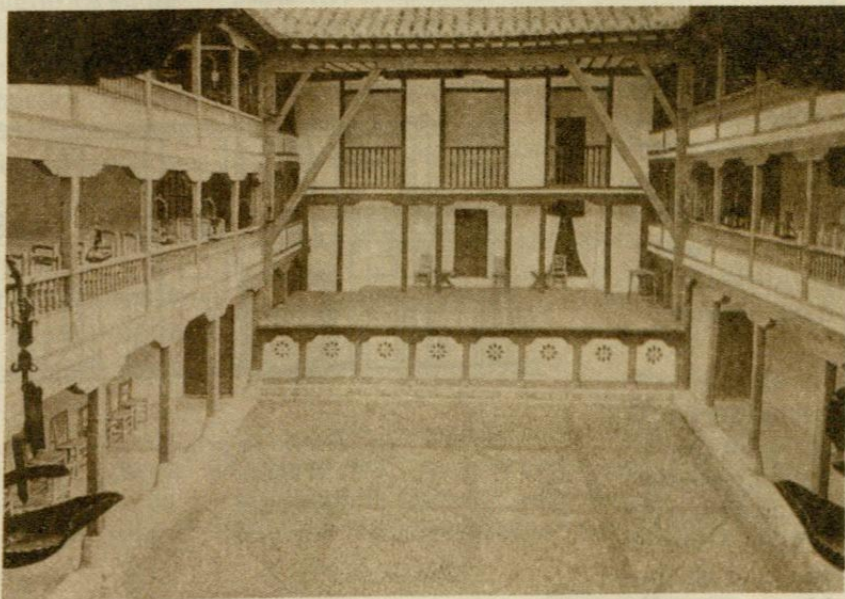
El uso del artículo determinado que acompaña el patronímico restringe semánticamente la frase, de modo que cumple únicamente una función sinecdótica para englobar a todos aquellos que portan el patronímico y se reconocen en un solar, origen y comienzo de todo. Cabe destacar que estamos en presencia de un doble paradigma; paradigma paratextual pues se convierte en un modelo para titular comedias genealógicas; pero también paradigma familiar-totémico (2) pues el nombre se encuentra dado por un antepasado, cuyas hazañas constituyen la proto-historia que funda un nuevo orden.

Este antepasado funda una ley de identidad, funciona como un espacio de inclusión/exclusión que codifica e instituye las conductas y los comportamientos de los descendientes. De ahí que toda comedia genealógica sea siempre descodificada como un relato de los orígenes: la respuesta a las preguntas cómo, por qué, quién. Es, ante todo, una explicación de: ¿qué hecho confiere la legitimidad del antepasado?, ¿qué circunstancia(s) posibilita(n) su reconocimiento social?, ¿cuál(es) acontecimiento(s) motiva(n) el patronímico?. Efectivamente, si la comedia genealógica es, en primer grado, un relato de los orígenes, lo es por el poder que tiene el antepasado, lo es por el poder de las raíces (3) que relaciona un pasado remoto con un presente. Por esta razón, la comedia genealógica es la evocación de un orden trascendental, en la medida en que termina siendo, claro está en esta segunda lectura, una legitimación de la monarquía. El rey otorga y concede, a sus vasallos, nobleza y privilegios por servicios prestados a la corona.

La comedia genealógica sirve, de este modo, para recordar a los espectadores del drama, la legitimidad del orden monárquico como fundamento de la sociedad, ya lo dice J.A. Maravall:

"(...) el teatro del XVII aparece como una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer los intereses de la monarquía y, en consecuencia, los intereses de la rígida estratificación estamental, en cuanto ésta se apoya, en última instancia, en la realeza que mantiene los privilegios de la nobleza y garantiza el orden estamental" (4)

En efecto, la comedia genealógica pone en escena, recurrentemente, cómo el monarca, por la gracia de un poder supra-terrenal y supra-temporal, confiere a determinados súbditos una distinción-reconocimiento que se manifiesta en el otorgamiento de la nobleza, materializado



textualmente por la ceremonia de armar caballero o de dar un blasón (procedimientos metonímicos del acto de dar nobleza).

Podría pensarse, sin embargo, que, en estas comedias, haya por medio de la acción del rey, un deseo de mostrar una cierta movilidad social; hay que recordar que las comedias genealógicas, aunque parezca evidente, sitúan siempre los hechos en el pasado mediato o remoto y muchas de ellas sitúan los acontecimientos dramatizados en tiempos de la Reconquista española, por lo que narran a los espectadores hechos que

forman parte de un imaginario colectivo, en donde la formación de una determinada estirpe o linaje se liga, explícitamente, a la lucha en pro de la unificación político-religiosa de la península. Así, los destinos del país se imbrican al destino de un linaje.

La comedia genealógica recuerda, entonces, cómo los nobles de hoy han obtenido sus privilegios, producto de un reconocimiento del rey (del orden estamental) a aquellos que han sobresalido por sus hazañas o por sus servicios. Desde esta perspectiva, no existe movilidad social, porque lo que se hace es consolidar al estamento nobiliario en su posición de grupo social privilegiado. Por lo tanto, la comedia genealógica perpetúa, mediante la puesta en escena del relato de los orígenes, la inmovilidad del orden señorial, es decir, perpetúa el poder de las raíces (léase poder de la sangre, de la estirpe o del nombre).

Para los espectadores de la comedia genealógica, además del atractivo del acto iterativo del rey que da nobleza a un súbdito, tenía otro gracias al título de la comedia. Al sugerir el patronímico, éste debería despertar una serie de evocaciones más allá de lo situacional o diegético. Estas evocaciones tienen que ver con la fuerza del nombre propio, pues calan profunda-

mente en el imaginario de todo pueblo: dar un nombre significa dar una identidad (5) y dar un patronímico significa designar algo exterior al sujeto y que escapa a él, en tanto que lo engloba y lo define:

"Se trata de una palabra que no es del sujeto, pero que habla a través de él (y) que es radicalmente palabra de un otro sin que esté nunca en juego (...)" (6)

Este poder del nombre propio es el poder que le confiere el hecho de que estamos en la presencia de un palabra fundadora, de una palabra discriminante en tanto diferencia de los otros. Esta es la función de toda genealogía, dar identidad para diferenciarse de los otros:

"(...) la idea misma de singularidad únicamente podría concebirse en y por la inscripción dentro de un linaje, en donde existir significa ser diferente de aquello a lo que se está ligado" (7)

Este es el poder de las raíces.

Para ejemplificar estas coordenadas de lectura, tomaremos una de las tantas comedias genealógicas de Lope de Vega, *Los Prados de León* (8). Según Morley y Bruerton, la fecha probable de la escritura de esta comedia debe situarse entre 1604 y 1606 (9) y sale publicada en la Decimasexta parte de las comedias de Lope (1621).

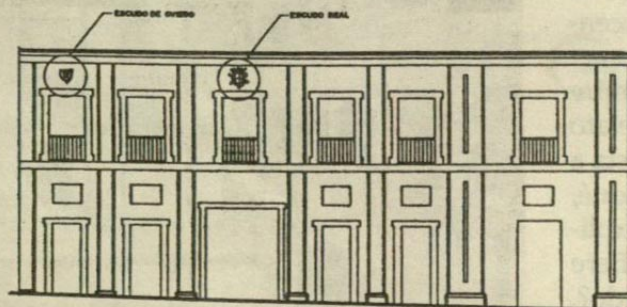
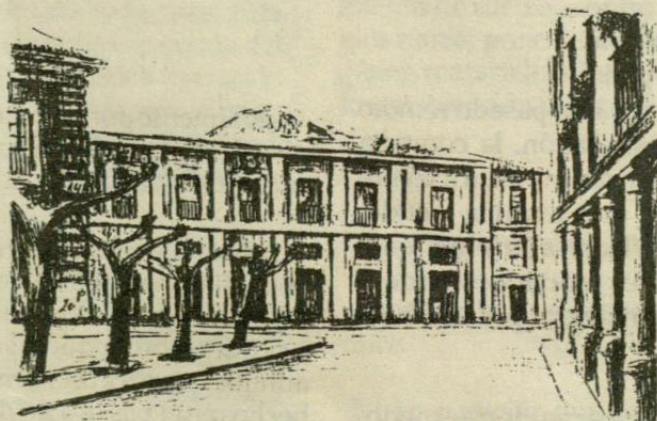


Lámina II. Alzado de la fachada de la Casa de comedias. Escala 1:200.



La situación inicial del drama opone tópicamente "el real alcázar de León" y el "campo y fuente en las inmediaciones de una aldea"; es una realización del tradicional Menosprecio de Corte y Alabanza de aldea, que Noël Salomón ha magistralmente analizado en la comedia lopiánica (10). Esta oposición espacial contribuye a reforzar la imbricación de las dos historias que desarrolla la acción dramática: por un lado, la historia de los amores entre Nuño y Nise y, por otro lado, la historia del valeroso y leal Nuño, quien se transforma de labrador en caballero. Gracias a la intercesión del rey don Bermundo, quien abdica a favor de su sobrino, don Alfonso el Castro, Nuño logra franquear las fronteras entre ambos espacios: pasa de la aldea a la corte.

Este viaje que realiza Nuño significa su incorporación al mundo de las pruebas y de los obstáculos. Debe ser probado en su condición guerrera, si es que desea entrar en el círculo de los iniciados y, por ello, reconocido en sus capacidades; así, se lo recuerda el rey Alfonso, cuando le explica el requisito que debe llenar si quiere ser caballero:

"Para armarte caballero/conforme al fuero de España, has de hacer alguna hazaña/Nuño de Prado, primero (...) Irás conmigo; que quiero/ en prueba de tu valor, darte con debido honor/ las armas de caballero"

Nuño debe llevar a cabo una proeza digna de su condición: regresa victorioso de la batalla. El rey lo arma caballero (Acto II, esc. II) y quiere

también recompensarlo con un casamiento real, con la infanta doña Blanca. Con sus méritos, Nuño ha eclipsado a otros cortesanos, entre ellos don Arias, antiguo camarero mayor, y Tristán, pretendiente de la infanta. Pero sucede que Nuño rechaza a la infanta, le confiesa que no puede desposarla, ya que ha prometido constancia y amor a Nise; en despecho, ella se alía a don Arias y a Tristán y organizan una conjura en contra de Nuño (Acto II, esc. VIII a XIX). Persuaden al rey de la traición de Nuño, pues mantiene contactos con los moros. Las pruebas son una cartas de su puño y letra, en las cuales ofrece a Muza, el rey moro, su ayuda para que penetre en el reino cristiano. Ante la fuerza de las pruebas, el rey lo destierra de la corte, no sin antes increparle que ha cometido un acto de deslealtad, a pesar de las innumerables acciones de estima y afecto que le han sido otorgadas:

"Yo te traje/ por voluntad de Bermudo, a mi casa, de una aldea (...)/ Mi camarero mayor te hice; aunque no fué justo/ quitar este oficio a un hombre como fué don Arias Bustos (...)/ obligóme el valor tuyo a hacerte mi caballero,/ de tu nobleza seguro. Ceñite en San Juan la espada;/ la espuela de oro te puso Jimena, mi hermana, y todos/ mostraron contento y gusto"
Acto II, esc. XXI, p. 392b.

El acto tercero está estructurado por una doble revelación. Nise resulta ser prima del rey, hija de doña Leonor, tía del Rey Alfonso; mientras que Nuño resulta ser medio-hermano del

¡suscríbese ya!

REVISTA TEATRAL

ESCENA

PUBLICACION SEMESTRAL CON INFORMACION DE PRIMERA MANO SOBRE EL ACONTECER TEATRAL

ESCENA

rey Alfonso. La acción dramática finaliza con la unión de la pareja Inés (Nise)-Nuño y con la reivindicación del nombre de Nuño; se trataba únicamente de una conjura en su contra, propiciada por la envidia de unos y el despecho de otros. El rey vuelve a recompensar a su fiel vasallo y, ahora pariente suyo, con el otorgamiento oficial de un patronímico,

"Doy a estos dos labradores/su aldea y alrededor tres leguas; y pues en Flor/ se halló el prado de estas flores, en tí y en tus descendientes/ quedará el nombre de Prado"

Acto III, esc. XXI, p.405b.

Por lo consiguiente, **Los Prados de León** es, desde el punto de vista de la acción dramática, una comedia en donde priva la anagnórisis, un descubrimiento de la identidad que acarrea, al mismo tiempo, el descubrimiento de lazos familiares. Es el poder de la sangre lo que determina la mudanza de fortuna en Nuño; dicho de otra manera, sólo puede haber reivindicación del héroe si hay reconocimiento de los orígenes.

Así, **Los Prados de León** se define, en primera instancia, como una comedia de identidad, pues es la revelación del parentesco de Nuño con el rey Alfonso (acto III, esc. XIX) la que determina la intervención pronta del rey (escena XX en donde reprende a los cortesanos envidiosos que tramaron la celada; escena XXI en donde restituye a Nuño sus legítimos derechos). Con esta in-

tervención, el rey hace del descubrimiento del parentesco el lugar apropiado para reconocer el valor y la lealtad de Nuño, frente a las injurias de don Arias, Tristán y demás secuaces:

"Caballeros (...)

¿qué pensamientos, qué traza/ para el fin que preten distes

era decir que intentaba/ don Nuño de darme muerte, siendo un hombre en quien se halla/ tanta nobleza y valor?

Que cuando no me informara/ mi tío que era mi sangre,

en sus virtudes lo hallara./Para probar que era noble, sólo aquesto le faltaba;/ pues siempre a los que lo son les persigue gente ingrata" Acto III, esc. XX, p. 404a.

¿Qué reprocha el rey a sus súbditos? Les reprocha el hecho de que hayan mentido y que, por su envidia, haya desterrado a su fiel vasallo y mano derecha y lo peor de todo, ahora agravado por el descubrimiento del lazo familiar, les reprocha el hecho de que, sin saberlo, haya ofendido a su propia sangre, a su propio linaje. Sólo así comprendemos la aceptación instantánea del relato que hace Mendo, encargado por el ex-rey Bermudo de la revelación y que crea también en la inocencia de Nuño:

"Tú eres mi hermano, don Nuño/ y sólo el serlo bastara

para que yo no creyera/ traiciones tan declaradas" Acto III, esc. XXI, p.404b.

SUSCRIPCION (2 Números anuales)

Nombre: _____

Dirección: _____

Apartado: _____ Teléfono: _____

Cheque a: Universidad de Costa Rica.
 ₡400 suscripción anual en Costa Rica.
 \$10 suscripción anual internacional

Dirección: Universidad de Costa Rica
 Vicerrectoría de Acción Social.
 San Pedro de Montes de Oca. San José, Costa Rica.

Ante el descubrimiento de su identidad, Nuño pide retribución pronta, pues no le basta con la reprimenda real:

"Rey Alfonso, ésa no basta (confesión); / que si para cualquier hombre es aquea la ordinaria, / soy hijo de rey, y es justo que yo la tome más alta (venganza)" Acto III, esc. XXI, p.405a.

Alfonso lo persuade a que desista de tal venganza y que se contente con el arrepentimiento de los cortesanos. En un acto de gran magnanimidad, Nuño los perdona. Sin embargo, lo que aparece en el texto como la intensificación axiológica del héroe (el hecho de que perdona a sus oponentes), esconde el verdadero móvil de su solicitud; Nuño pide retribución, no de castigo ante la fechoría cometida, sino la retribución del nombre. Y el rey Alfonso está obligado a concedérsela. Es la fuerza del totem la que lo compromete, ante la corte, a otorgar los privilegios que debe a uno de su misma estirpe. Lo primero ya está hecho, reconocerlo como su hermano; falta lo segundo, sin lo cual el reconocimiento sería ineficaz e inoperante en una sociedad que

vive de signos exteriores, de signos que recuerdan, a cada momento, un orden, un privilegio. Don Alfonso concede a su hermano un patronímico: "(...) en ti y en tus descendientes / quedará el nombre de Prado". Acto III, esc. XXI, p.405b. Y el sentimiento de la Corte se focaliza a través de la voz de un criado; Alfonso actúa según la expectativa de la sociedad, según las leyes del orden estamental, por eso la corte aprueba con beneplácito esta acción:

"Pardiós que el rey es honrado / y trata bien sus parientes:"
Acto III, esc. XXI, p. 405b.

Ahora bien, si observamos con atención la última escena de la comedia, escena XXI, veremos que no se explicita el acto de dar un blasón,

sino que se hace a través de una operación sinécdoica. El rey lo que otorga es un patronímico, pero resulta que ambos son inseparables: al mismo tiempo que se otorga un patronímico, se codifica un escudo de armas en donde todos los que portan el nombre se reconocían. El blasón queda implícito, aunque se dé una alusión a su figura principal: una flor (11).

Puede parecer extraño que se le conceda a Nuño un patronímico, después de haber sido armado caballero (Acto II, esc. II). ¿Es una contradicción del texto? No lo es si tomamos en cuenta la perspectiva onomástica. Es cierto que a Nuño se le otorga la nobleza cuando es armado caballero, pero no se le otorga un nombre. El nombre sólo puede concederse cuando se reconoce la estirpe o la identidad (12). Nuño que, en apariencia, es hecho noble, no lo es plenamente

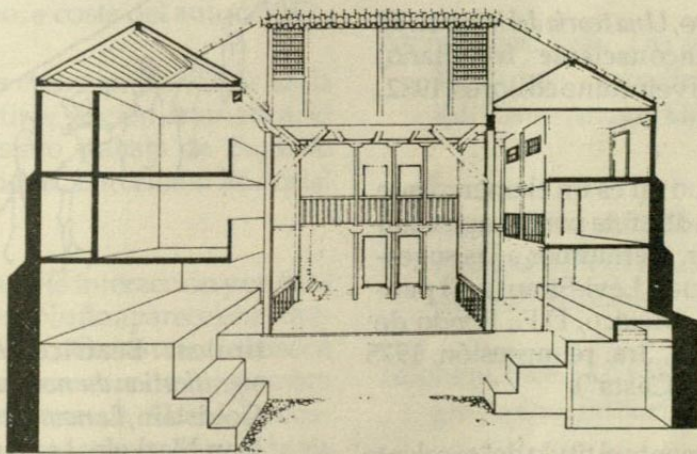
hasta el final del texto, cuando recobra la identidad perdida (oculta a todos). De esta manera debemos analizar las palabras de Mendo, refiriéndose a la infancia y juventud de Nuño:

"Hízose mozo valiente, / a quien, cuando de Navarra veniste, te dió Bermudo, / y tú a él nobleza y armas;

que el sobrenombre de Prado / justamente se lo llaman, porque en prado lo engendraron / y en prado fué su crianza"

Acto III, esc. XIX, p.403b-404a.

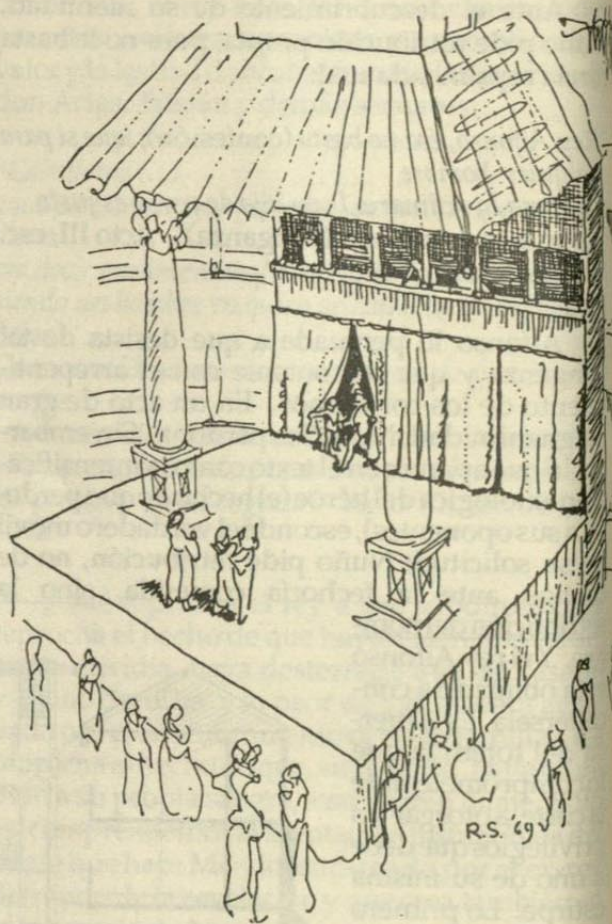
Mendo confirma nuestra observación, Nuño no tiene nombre, tiene un apodo, y un sobrenombre no es oficial ni legal. Necesita de un reconocimiento social y éste lo obtiene al final, cuando se descubre su linaje. Las raíces, la estirpe es la que le permite acceder al orden. He aquí el poder de la sangre funcionando y perpetuándose cíclicamente en la adhesión totémica. Y el rey Alfonso hace oficial el sobrenombre de Nuño, lo cual comprueba que Nuño carecía de identidad. El hace del sobrenombre un patronímico, utilizando el mismo procedimiento de motivación onomástica; pues Prado viene del



lugar en donde no sólo encontraron a Nuño siendo éste un infante, sino también el lugar en donde sus padres lo concibieron (de lo cual nos informan el rey Bermudo en el Acto I, esc. VII, pp.377b-378a; don Alfonso en el Acto I, esc. XIV, p.381 a; Mendo en el Acto III, esc. XIX, p.403b-404a). **Prado** recuerda, entonces, el origen y la procedencia de Nuño. Y al hacerlo, **Los Prados de León** confunde el origen del linaje, de todos aquellos que descienden de Nuño de Prado, y el origen de Nuño,... concebido en el propio prado. El fundador y su estirpe son convocados en un mismo espacio, de tal manera que el relato de los orígenes, de Nuño y de los otros, se fusiona para siempre con el poder de las raíces, poder de la sange, en la medida en que Nuño adquiere su identidad en función del ligamen a otra estirpe.

NOTAS

- (1) **Cfr.** Blas Matamoro, *Una teoría del héroe en El lenguaje y el inconsciente freudiano*, México, D.F., Siglo veintiuno editores, 1982, pp. 305-333.
- (2) El paradigma como tal es un elemento que funciona en forma discreta por su capacidad de excluir/ incluir. Remitimos a las sugestivas ideas de Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 3ra. reimpresión, 1975 (Cap. IV, "Totem y Casta").
- (3) Asumimos plenamente el título del excelente artículo de Francois Gantheret, quien sostiene, para la cura psicoanalítica, esta misma hipótesis, *Le pouvoir des racines en Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n.8, otoño, 1973, pp. 95-113.
- (4) Maravall, citado por José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Editorial Cátedra, 1976, p. 129.
- (5) Los estudios de onomástica entre los pueblos de la Antigüedad se orientan a reforzar esta interpretación, en donde la asociación dar un nombre - identidad se encuentra en la esfera de lo sacro. Cfr. el número monográfico de *Corps Ecrit*, n. 8, diciembre 1983, en donde encontramos por ejemplos los siguientes



- títulos: Béatrice André-Leicknam, *La signification du nom en Mésopotamie*; Jacques Goldstain, *Le nom dans le Nouveau Testament*; Jean Markale, *Le nom, la parole et la magie*.
- (6) Francois Gantheret, *art.cit.*, p. 109, traducción nuestra.
- (7) *Ibid.*, p. 110, traducción nuestra.
- (8) Para el texto de esta comedia, utilizamos la edición de Federico Carlos Sainz de Robles. Lope Félix de Vega, *Obras Completas*, Madrid, Ediciones Aguilar, Tomo I, 1958. Todas las citas serán, lógicamente de esta edición, por lo que únicamente pondremos el número de página.
- (9) S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Editorial Gredos, 1968, p. 381.

(10) **Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega** (Burdeos, 1961) traducido al español bajo el título **Lo Villano en el Teatro del siglo de Oro**. Madrid, Editorial Castalia, 1985.

(11) José Montesinos señala que el motivo de la flor es de origen tradicional popular, *Las poesías líricas de Lope de Vega en Estudios de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones Anaya, 1969, p. 147.

Existen otras comedias de Lope de Vega con mayor información de escudos de armas; Warren McCready ha estudiado la función de la heráldica en la acción dramática y hace un inventario del material heráldico en su producción, *cfr. La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos*, Toronto, a costa del autor, 1962.

(12) Para el lector que desee profundizar en la relación identidad-estirpe-acción dramática, lo invito a leer el sugestivo trabajo de Eugenio Trías, **Drama e identidad**. Barcelona: Editorial Ariel, 1984.

La identidad se da en la interacción y en función de los otros. Por eso Nuño aparece en el drama como un pseudo-sujeto: Como no se le conoce el padre, los otros no pueden reconocer su nombre (Identidad—instancia paterna). Al final la recupera (es reestablecida), cuando es develada su estirpe (orden familiar).

BIBLIOGRAFIA

Díez Borque, José M. **Sociología de la comedia española del siglo XVII**. Editorial Cátedra: Madrid 1976.

Gantheret, Francois. *Les pouvoir des racines*: En **Nouvelle Revue de Psychanalyse**. Nº.8, otoño, 1973, pp. 95-113.

Levi-Strauss, Claude. **El pensamiento salvaje**: 3a. reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1975.

McCready, Warren. **La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos**. Toronto. (a costa del autor), 1962.

Matamoro, Blas. *Una teoría del héroe*. En **El lenguaje y el inconsciente freudiano**. Siglo Veintiuno Editores: México, D.F. 1982, pp.305.

Montesinos, José. *Las poesías líricas en Lope de Vega*. En: **Estudios de Lope de Vega**. Ediciones Anaya: Madrid 1969, pp. 129-213.

Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney. **Cronología de las comedias de Lope de Vega**. Madrid, Editorial Gredos: Madrid 1968.

Salomon, Noël. **Lo villano en el teatro del Siglo de Oro**. Editorial Castalia: Madrid 1985.

Trías, Eugenio. **Drama e identidad**, Barcelona, Editorial Ariel, 1984.

Vega, Lope de. *Los Prados de León*. En **Obras Completas**. Ediciones Aguilar: Madrid Tomo I. 1958, pp. 369-405.