

LOS TELLOS DE MENESES DE LOPE DE VEGA
EN LA CONFORMACIÓN DEL IDEAL DE LABRADOR DIGNO

TERESA FERRER VALLS (Universitat de València)

CITA RECOMENDADA: Teresa Ferrer Valls, «*Los Tellos de Meneses* de Lope de Vega en la conformación del ideal de labrador digno», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), pp. 44-65.

Fecha de recepción: 26-07-2012 / Fecha de aceptación: 20-09-2012

RESUMEN

En la primera parte del trabajo se destaca la popularidad de la que gozó la leyenda genealógica sobre la familia de los Tellos de Meneses a través de la recopilación de noticias de representación de obras que se dedicaron a este tema. El artículo se centra después en la bilogía dramática que Lope escribió sobre los orígenes de esta familia: *Los Tellos de Meneses* y *Valor, fortuna y lealtad* (segunda parte de *Los Tellos de Meneses*). Se analizan dos aspectos fundamentalmente: por un lado, el tratamiento que el autor hizo de las fuentes, quizá en un afán por favorecer la imagen de la familia; por otro lado, se analiza el lugar que ocupan estas dos obras de exaltación genealógica en la configuración del ideal de labrador digno.

PALABRAS CLAVE: *Los Tellos de Meneses*, *Valor, fortuna y lealtad*, Lope de Vega, drama genealógico, fuentes histórico-genealógicas, ideal del labrador digno.

ABSTRACT

In the first part of this paper I will point out the popularity enjoyed by the genealogical legend related to the family of the Tellos de Meneses through a compilation of references to performances of plays based on the subject. The article then focuses on the theatrical duology written by Lope de Vega on the origins of this family: *Los Tellos de Meneses* and *Valor, fortuna y lealtad* (the second part of *Los Tellos de Meneses*). I will analyze two fundamental elements: on the one hand, the use of sources by the playwright, maybe in an attempt to improve the family's image; on the other hand, I will analyze the place that these two plays centered on celebrating a genealogy occupy in relation to the development of the ideal of the honorable peasant.

KEYWORDS: *Los Tellos de Meneses*, *Valor, fortuna y lealtad*, Lope de Vega, genealogical plays, historical-legendary sources, ideal of the honorable peasant.

A partir de la genealogía de los Tellos de Meneses, Lope de Vega construyó una Abilología dramática: la primera de las obras que la componen apareció publicada en 1635, en la *Veintiuna parte verdadera* de sus comedias (Madrid, 1635), con el título de *Los Tellos de Meneses*; la segunda se publicó en varias sueltas con el título *Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*, también conocida como la segunda parte de *Los Tellos de Meneses*.¹ Respecto a la primera de ellas, Morley y Bruerton [1968:397-398, 564-565] la consideran compuesta en el periodo 1620-28, mientras la segunda, que incluyen entre las obras que son probablemente de Lope, la sitúan entre 1625 y 1630. Hay que añadir en relación a esta última que ya Menéndez Pelayo [1922:195-196], con su fino olfato para la obra del Fénix, la consideró obra suya, y rebatió las reticencias que expresó, al publicarla en su día, Hartzenbusch [1853:viii]. Morley y Bruerton [1968:565] son concluyentes al afirmar respecto a esta segunda parte: «a juzgar únicamente por el verso, la comedia tiene todas las pruebas de ser auténtica».²

El interés por esta leyenda genealógica y su éxito entre el público de la época no resulta aislado y podemos afirmar, a partir del rastreo de representaciones de obras relacionadas con este tema (no necesariamente de Lope), que se remonta a fechas tempranas y alcanza, dentro del periodo que nos interesa, hasta fines del siglo XVII. La más temprana dramatización que conozco sobre los orígenes legendarios de los Meneses hace referencia a la representación en Tordesillas (Valladolid), durante las festividades de San Juan de 1585, de una comedia titulada *Los Tellos de Meneses* por parte de uno de los más importantes autores de compañías de la etapa de gestación de la llamada *comedia nueva*, Jerónimo Velázquez.³ No sabemos quién

1. Pueden encontrarse ahora reunidos los datos bibliográficos fundamentales sobre ambas obras en Oleza et al., *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*, <http://artelope.uv.es>. Mi trabajo se beneficia de la financiación del MINECO para los proyectos con referencias FFI2011-23549 y CDS2009-00033.

2. Hartzenbusch [1853:viii], en el prólogo de su edición de ambas partes, escribía «La segunda parte de los *Tellos de Meneses*, compuesta el mismo año que *La moza del cántaro*, está escrita en estilo tan diferente, que en conciencia no se la debe tener por obra de Lope; en su totalidad no lo es seguro». Citaré ambas obras por esta edición, pp. 511-529 y 531-548, respectivamente.

3. Las noticias sobre representaciones de obras de este tema que menciono proceden de diferentes fuentes que se pueden encontrar reunidas en Ferrer Valls (dir.) et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT*. Para la primera noticia, véase *DICAT*, s. v. Jerónimo Velázquez.

pudo ser el autor del texto, que no se ha conservado, pero desde luego y a pesar de la relación que existió entre el dramaturgo y Jerónimo Velázquez no pudo ser una representación de ninguna de las dos obras de Lope conservadas, compuestas con bastante posterioridad a esa fecha, como se ha indicado antes. Queda en pie, claro, la posibilidad de que fuese una versión más primitiva de la obra de Lope, pero esa posibilidad es solo eso, y no se puede sustentar en datos seguros. Lo mismo ocurre con la noticia que se refiere a la representación de una obra titulada *El robo de la infanta* o *El blasón de los Meneses* en el patio de comedias de Salamanca el 8 o el 9 de septiembre de 1605, representación que corrió a cargo de la compañía de Alonso de Riquelme (*DICAT*, s. v.). A pesar de que tampoco conservamos el texto de esta obra ni noticia sobre su autoría, es evidente por su título que trataba de la misma leyenda genealógica. El hecho de que una de las variantes de título de la obra citada en el documento de 1605 sea *El robo de la infanta* parece sugerir que se trataría de una obra diferente a la conservada de Lope o quizá de una versión anterior, pues el mismo título sugiere ya una variante en la leyenda: en la obra conservada de Lope titulada *Los Tellos de Meneses* (primera parte) la infanta no es «robada» sino que huye por propia voluntad del palacio de su padre con un caballero que después acaba robándole sus joyas. El título de esta representación salmantina sugiere, sin embargo, que en ella la salida de palacio de la infanta se presentaba como un robo o secuestro de la joven.

Es cierto que tanto Velázquez como Riquelme trabajaron con Lope de Vega. Desconocemos con exactitud qué comedias pudo vender Lope a Velázquez,⁴ pero que lo hizo lo sabemos por declaración del propio Lope en el proceso que se le siguió entre fines de 1587 y comienzos de 1588 por libelos. De hecho el dramaturgo, en un intento de desviar la atención de la justicia del asunto que le había llevado ante los tribunales —las sátiras difundidas contra la familia Velázquez y especialmente contra su hija, de quien Lope, como es sabido, fue amante despedido—, había manifestado que la raíz del enfado de Velázquez y su deseo de perjudicarlo denunciándolo radicaba en que el dramaturgo había dejado de venderle sus comedias para dárselas a Gaspar de Porres.⁵ Tomillo y Pérez Pastor [1901:125-135 y ss.] sitúan

4 Tomillo y Pérez Pastor [1901:138 y 143-144] supusieron que el auto *El retorno de Egipto*, representado por Velázquez en el Corpus de Madrid de 1584, podría ser el auto de Lope titulado *La vuelta de Egipto*. Si llevaban razón, sería la obra más temprana de Lope, de título conocido, representada por Velázquez.

5 Sobre la relación de Lope con varios directores de escena debe verse la tesis de García-Reidy [2009a:esp. 681-826] y su artículo [2009b]. Los testimonios de Lope, no sabemos hasta qué punto

el periodo en que se produjo la ruptura de la relación de Lope con Velázquez entre 1585 y 1587, año este último en que comenzaron a circular por la corte los libelos contra el autor de comedias y su hija.

Por otro lado, la relación de Lope de Vega con Riquelme está bien documentada hoy, a veces gracias al propio dramaturgo, que dejó testimonio a la hora de publicar algunas de sus comedias en las *Partes* de que habían sido representadas por la compañía de Riquelme. Aunque el trato profesional entre ambos pudo comenzar antes, al menos desde 1605 Lope había comenzado a vender obras suyas a Riquelme, y esta relación, que fue también de amistad, se mantuvo a lo largo de toda la década de 1610.⁶

Entra dentro de lo posible, pues, que Lope escribiera una versión sobre la leyenda del origen de los Meneses anterior a las conservadas, y que alguna de estas representaciones tempranas, bien la de 1585, a cargo de Velázquez, bien la de 1605, a cargo de Riquelme, pudiera corresponderse con esa versión perdida. Aunque no podamos asegurarlo con los datos que hoy tenemos.

A lo dicho hay que añadir que en la primera lista de *El Peregrino en su patria* (1604) Lope incluye una obra mencionada como *La infanta labradora*, título que se ajusta muy bien con el argumento de la leyenda: una infanta que huye de palacio y se refugia en una aldea, en las tierras de Meneses, como labradora. La mención de este título en *El peregrino* vendría a sustentar la idea de la existencia de una versión dramatizada de la leyenda anterior a *Los Tellos de Meneses* (primera parte) de Lope, en la que se narra este suceso fabuloso. Sea como sea, es un hecho que la leyenda de los primeros Meneses, cruzados de sangre real, tuvo éxito sobre los tablados del XVII, pues hallamos otras noticias de representación, que nos hablan de su fortuna tanto en los ámbitos de palacio como en otros más alejados de la corte.

Así, en 1628 la compañía de Jerónimo López se comprometió a representar en la fiesta del Corpus de Pedraza de la Sierra (Segovia) el 21 de junio varias comedias, entre ellas «la de *Tello de Meneses* de Lope de Vega» (*DICAT*, s. v. Jerónimo López Sustaete). En este caso no hay duda sobre la autoría del texto representado, pues el

sinceros, sugieren que antes de romper relaciones con Velázquez, habría vendido en exclusiva sus obras a este director.

6 Recordemos que el 22 de octubre de 1605 Riquelme y su mujer, la actriz Micaela de Gadea, bautizaron a su hija Ángela en la iglesia de la Magdalena de Toledo, actuando como padrino Lope de Vega y siendo uno de los testigos Ángela Díaz de Luján, una de las hijas de la que era entonces todavía amante del dramaturgo, Micaela de Luján. Para todos estos datos y la biografía de Alonso de Riquelme, remito de nuevo a *DICAT*, s. v. Alonso de Riquelme.

propio documento la atribuye a Lope, aunque no se detalla si se trataba de la primera o de la segunda parte. A partir de ese momento encontramos otras noticias de representación en las que se indica siempre si la obra representada fue la primera o la segunda parte de *Los Tellos*. Si bien en ningún caso se indica la autoría, el hecho de que no conozcamos más obras que las dos de Lope sobre esta familia induce a pensar que se trataba de representaciones de las dos obras de Lope.

Así, el 27 de noviembre de 1628 se hizo en palacio ante Su Majestad una representación particular por parte de la compañía de Antonio de Prado de «la segunda parte de *Los Téllez* [sic]», obra que Shergold y Varey [1962] identificaron plausiblemente como la segunda parte de *Los Tellos* de Lope.⁷

El resto de representaciones que tenemos documentadas tienen una característica común: la primera y la segunda parte son llevadas a escena sucesivamente por la misma compañía. Así en 1673 la compañía de Bernardo de la Vega representó en el corral de La Montería de Sevilla ambas partes; en 1680 la compañía de Jerónimo García, apodado ‘Tocanovias’, hizo representación de ambas en el Alcázar de Madrid, como particular ante el rey; en 1685 la compañía de Eufrasia María de Reina las representó, de nuevo como particulares, en el Alcázar; en 1687 la compañía de Melchor de Torres la representó en el patio de comedias de Valladolid; y de nuevo, como particulares, fueron representadas ambas por parte de la compañía de Agustín Manuel de Castilla en 1693 en el Alcázar de Madrid.⁸

Si tenemos en cuenta que el rastro de la huella de obras representadas que ha quedado en la documentación es débil y fragmentario, un total de catorce representaciones documentadas sobre la leyenda genealógica de los Meneses entre 1585 y 1693, contabilizando la primera y la segunda parte, no resulta nada despreciable y es un síntoma de su popularidad entre el público.

Tanto la primera como la segunda parte de *Los Tellos* se incluyen entre los que he llamado dramas genealógicos, un grupo que en la producción de Lope alcanza la treintena de obras y cuyas características y función en el ámbito del

7 Sobre este autor de comedias, puede verse en *DICAT*, s. v. Antonio (García) de Prado (y Peri).

8 Todas estas noticias se pueden consultar en *DICAT*, en las entradas correspondientes a cada uno de los autores de comedias citados.

teatro y de la sociedad de la época he estudiado en otros lugares.⁹ Simplemente recordaré aquí los rasgos generales de este tipo de drama:

- 1) se trata de obras que tienen por objeto el enaltecimiento de un linaje;
- 2) algunas de estas obras, aunque no todas, pudieron surgir del encargo por parte de una familia interesada en la difusión de las hazañas y servicios a la corona de sus antepasados;
- 3) para comprender mejor el género hay que tener en cuenta también las expectativas que creaba en el dramaturgo la posibilidad de acogerse a la protección de un noble o incluso de la propia corona, una situación a la que Lope siempre aspiró, y en ocasiones alcanzó. Dentro del concepto de mecenazgo literario se comprende mejor que Lope y otros dramaturgos, incluso sin mediar encargo alguno, estuvieran interesados en poner su pluma al servicio de los intereses de algunos grandes señores, mostrando de paso su conocimiento de la historia, algo muy conveniente, además, en el caso de Lope, si tenemos en cuenta sus aspiraciones a convertirse en cronista real, manifestadas al menos desde 1611.

Todo ello no supone perder de vista la natural inclinación y la curiosidad de Lope por las fuentes históricas, que le ofrecían tramas argumentales en ocasiones de gran fuerza dramática. Pero, aun teniendo en cuenta esta matización, resulta evidente que el drama genealógico constituye, como he escrito en otro lugar, un género que podía cumplir mejor que ningún otro una función específica en el ámbito de una sociedad cortesana, no productiva, que cifraba sus aspiraciones en la obtención de mercedes y cargos, la revalidación de derechos y el reconocimiento de servicios prestados a la corona. El género de los dramas genealógicos puede ser más justamente comprendido si prestamos atención a los intereses particulares de determinadas familias y sus reivindicaciones, en el marco de una sociedad cortesana que se veía sometida a constantes vaivenes de poder.

Hay que señalar que no todos los dramas genealógicos siguen un mismo patrón y que con la materia genealógica Lope construyó obras de tipología diversa, acarreando motivos y situaciones que podían proceder de otros géneros dramáticos. La primera parte de *Los Tellos de Meneses*, siendo un drama genealógico, incluye algún elemento que podría evocar los dramas palatinos. La obra, como

9 Especialmente en Ferrer Valls [1998, 2001].

tantas piezas palatinas de Lope, especialmente de la primera época, plantea inicialmente un conflicto generado por una ocultación de identidad de una persona de sangre real en un entorno aldeano, pero presentado en el marco de un contexto histórico verosímil y geográficamente cercano, como es propio de los dramas genealógicos. En este caso se trata de una infanta, Elvira, hija del rey Ordoño I de León, la cual rechaza por motivos religiosos el matrimonio acordado por su padre con el rey moro de Valencia, y huye hacia un mundo rural en el que, acogida por el patriarca Tello de Meneses, oculta su identidad. Enamorada del hijo de Tello, también llamado Tello, el matrimonio solo será posible cuando recupere la verdadera identidad, al ser reconocida por su padre, el rey Ordoño, al que sirve una tortilla con un anillo familiar en su interior, episodio fabuloso que se encontraba en algunas fuentes genealógicas y con el que se pone fin a la primera parte de la biología. El traslado de la infanta desde la corte a la aldea da pie a que Lope incorpore en este drama genealógico muchos ingredientes que proceden del drama rural, como después veremos.

La segunda parte de *Los Tellos de Meneses*, aun manteniendo motivos y personajes de drama rural, evoca en su acción nuclear básicamente el esquema de un drama de la privanza, con un tema central característico, las mudanzas de la fortuna y las intrigas y envidias palaciegas.¹⁰ Si al final de la primera parte se había asistido al ascenso de los Meneses, al reconocer Ordoño el matrimonio de su hija con el joven Tello, al comienzo de la segunda parte se asiste a la caída en desgracia de la familia Meneses, tras el ascenso al trono de Alfonso, hijo de Ordoño y hermano de la infanta. El nuevo rey, malaconsejado por su privado Arias, desprecia a los Meneses por su condición labriega, a la vez que envidia la suerte de su hermana, que ha tenido dos hijos, mientras el rey carece de descendencia. Como suele suceder en alguna de estas obras, el servicio a la corona que rinde Tello el Joven, marido de su hermana, en la guerra contra el moro lo legitima ante el rey, mientras que la disposición de Tello el Viejo a sufragar generosamente con su patrimonio los gastos de la corona conducirá en el desenlace al reconocimiento por parte del monarca de esta rama familiar como parte de su sangre, con todos los honores.

10 Sobre este tipo de conflicto en el teatro de Lope puede verse Ferrer Valls [2004]. Sobre la identidad labriega en la segunda parte de *Los Tellos*, en relación a los sucesivos cambios de vestimenta del joven Tello, puede verse Ryjik [2008]. En su día Gouldson [1942] llevó a cabo un repaso de la aparición del personaje campesino en la obra de Lope.

Resulta llamativo que Lope, al manejar la leyenda genealógica del origen de los Meneses, trate de manera halagüeña para la familia el motivo de la huida de la infanta de palacio, que desarrolla en la primera parte de la biología, ya que ninguna de las fuentes conocidas que recogen esta fábula funda en la motivación religiosa su escapada. En la obra de Lope, la infanta, que se niega a casar con el rey moro, huye acompañada de un caballero, don Nuño, quien la abandona a su suerte tras robarle sus joyas. El caballero, en justo castigo poético a su osadía, desaparece antes de acabar el primer acto, alcanzado de muerte por la ballesta de Tello el Joven, quien lo confunde con un oso durante una cacería.

En el poema de la autora portuguesa Bernarda Ferreira *España libertada* (1618), que Menéndez Pelayo [1922] creyó fuente directa de la obra de Lope, se relata la huida de la infanta con sus joyas, pero en este caso la motivación es su pasión por un «caballero cortesano» quien, tras gozarla, la abandona, preso de temor ante la previsible reacción airada del rey. La perspectiva de la autora portuguesa resulta menos comprensiva respecto a la huida de la infanta, a la que juzga «loca» por anteponer su apetito a su propio honor, sin tener en consideración la desigualdad social que la separa de su amante.¹¹ La acogida en el casal de Tello de Meneses y la esposa de este, y el matrimonio de la infanta con Tello, tras quedarse este viudo (nada se dice en el relato de Ferreira de la existencia de un joven hijo de Tello), resulta en la pluma de la autora más bien un castigo a la poca cabeza de la infanta que un elogio del amor y del matrimonio aldeano con el labrador, quien por otra parte es presentado en su poema simplemente como un «pobre» labrador, como un «villano» cuya condición social degrada a la infanta (Menéndez Pelayo 1922:202-203). A diferencia de lo que sucede en la biología de Lope, en el poema de la portuguesa la figura de Tello aparece absolutamente diluida y carente del relieve y de la dignidad que le otorga el dramaturgo español.

Ya Montesinos [1921] puso en duda que la fuente directa de la obra de Lope fuese la señalada por Menéndez Pelayo, apuntando que se trataba de una leyenda divulgadísima, y mencionando otras posibles fuentes como los *Blasones de las*

11 Menéndez Pelayo [1922:196-207] dedicó varias páginas a demostrar que la fuente de esta primera parte era el poema *España libertada*, de Bernarda Ferreira de la Cerda, publicado en 1618, y del cual reproduce el fragmento que retoma esta leyenda. Lope conoció la obra de Bernarda Ferreira, a quien alabó en el *Laurel de Apolo* entre los ingenios portugueses, y a la que dedicó alguna de sus composiciones, como la égloga *Filis*, incluida en *La Vega del Parnaso*, y otras; véase Profeti [2009:esp. 559]. Puede verse también sobre la autora portuguesa Pedraza [1989].

armas de los jóvenes hijosdalgo, de los reyes de Castilla y de otros príncipes que hay por el mundo, de Diego Hernández de Mendoza, nobiliario compuesto en el siglo xv.¹² En esta fuente la infanta huye, también ciega de amor, pero no con un caballero como en la obra de Ferreira, sino nada menos que con un mozo de caballos, quien tras ultrajarla le roba sus joyas y la abandona. El robo de las joyas de la infanta no aparece en el poema de Bernarda Ferreira y sí en Lope, lo que induce a Montesinos [1921:esp. 139-140] a pensar que el dramaturgo más bien podría haber manejado alguna de las fuentes en que aparecía este motivo, como es el caso del libro de Hernández de Mendoza o de alguno de sus imitadores. Hay que añadir, además de lo indicado por Montesinos, otra coincidencia: en el libro de Hernández de Mendoza, como en la obra de Lope, se define a Tello como un rico labrador, a diferencia de lo que sucede en el poema de Bernarda Ferreira. La figura del labrador rico es determinante para comprender el discurso dignificador de Lope sobre este tipo de personaje. Como Salomon [1985:esp. 634] escribió en su clásico trabajo sobre el tema villano en el teatro del Siglo de Oro, en las obras de labradores dignos la posesión de bienes y riquezas se vuelve valor moral positivo, que acompaña a las virtudes naturales de protagonistas como Peribáñez, por ejemplo, y hace plausible a los ojos de los espectadores su proceso de mejora social. No es casual que Lope se hiciera eco de la condición social acomodada en la que algunos nobiliarios, como el de Hernández de Mendoza, situaban al labrador Tello, muy conveniente para la dignificación del pasado de esta familia.

Por otro lado, el poema de Ferreira y la obra de Hernández de Mendoza coinciden en un punto: no existe en ellas ningún apuesto hijo de Tello el Viejo que enamora a la joven infanta, sino que esta acaba casada, casi por razones prácticas, con el viejo Tello, al quedar este viudo de su esposa. Ningún protagonismo se da en la obra de Hernández de Mendoza ni en la de Ferreira al anciano Tello y sus virtudes. Montesinos menciona otros nobiliarios que recogen la leyenda de manera prácticamente idéntica al relato de Hernández de Mendoza, como los de García Alonso de Torres, Juan Pérez de Vargas, o incluso Diego de Urbina, el que fuera suegro de Lope. En materia de genealogía es difícil establecer las fuentes y Montesinos tiene toda la razón al advertir que Lope también pudo manejar cualquier genealogía particular hoy desconocida salida de la pluma del alguno de los aduladores linajistas

12 Manejo este nobiliario a partir de la edición incluida en la tesis doctoral de Valverde Ogallar [2001], pero modernizaré en las citas la grafía y la acentuación.

que rodeaban a las grandes familias, proclives a maquillar el pasado transmitido en crónicas y nobiliarios cuando no les favorecía. Es difícil asegurarlo. Lo que sí es evidente es que, frente a las fuentes que conocemos, Lope presenta una imagen más favorecedora del pasado familiar, sustentada sobre todo en la contextualización del motivo que lleva a la infanta a huir de la corte con un hombre, algo que pasó desapercibido a Menéndez Pelayo y Montesinos. Es probable que a los descendientes de los Tellos de Meneses les desagradase un pasado que los vinculaba a una infanta con un comportamiento no demasiado ejemplar. El dramaturgo ofrece una justificación a la huida de la infanta que descargaba de culpa histórica al personaje: su fe religiosa le impide el matrimonio que su padre tiene concertado con el rey moro Tarfe, y por este motivo planea su salida de palacio para refugiarse en casa de su tío, un innominado «conde castellano», acompañada de un caballero de confianza que la defiende de peligros, don Nuño. Lope pone en labios de la infanta argumentos que apelan a la virtud y al honor como motivos para acometer un acto, el de la huida, que a ojos del público del XVII pudiera parecer deshonroso para ella y su padre (como deshonroso lo vio, sin ir más lejos, la poeta portuguesa Bernarda Ferreira al hacerse eco de la leyenda). Así se justifica la infanta en la primera parte de *Los Tellos*, en el momento mismo de iniciarse la obra, en varias réplicas:

Parecerá loca acción
A quien la virtud ignora [...]
Ansí pienso defender
cauta mi honor y decoro,
al quererme hacer de un moro
un rey cristiano mujer [...]
No es error hacer defensa
una mujer, en la ofensa,
de su virtud y su honor [...]
Aunque es hazaña atrevida,
más quiero perder la vida
que no aventurar la fe
(Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses*, p. 511).

No hay que perder tampoco de vista que Lope aprovechara una motivación, la de la diferencia religiosa, de rabiosa actualidad y que podía conmover fácilmente a su público. Recordemos que en 1623 se produjo la visita a Madrid de Carlos, príncipe de Gales y heredero de la corona inglesa, que tenía como objeto cerrar el concierto matrimonial con la infanta María, hermana de Felipe IV, que finalmente

fracasó. La interpretación más difundida, y en parte fundada, fue que la infanta había rechazado al príncipe por sus diferencias religiosas, y que el despecho de Carlos motivaría dos años después, en 1625, la invasión de Cádiz, versión que se trasladó al teatro en obras como la de Rodrigo de Herrera titulada *La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz* o el auto de Juan Pérez de Montalbán *El socorro de Cádiz* (véase Ferrer Valls, en prensa). Si esto fue así, el término *post quem* para la composición de la obra de Lope debería situarse en 1623 y se acortaría el periodo propuesto por Morley y Bruerton para su datación, que sería entonces 1623-1628.¹³

En la primera parte de *Los Tellos de Meneses* la preocupación de Lope por aligerar la culpa de la infanta se hace más evidente si a la diferencia religiosa añadimos que la infanta nada sabe de las intenciones amorosas del caballero que la acompaña en la huida, que se manifiestan más tarde, y por el que ella misma no siente la más mínima atracción amorosa. El caballero resultará ser un traidor, que abandona a la infanta tras robarle, atemorizado por las consecuencias de su acción. Eso sí, la abandona sin ultrajarla, como sucede también en el poema de Ferreira y a diferencia de lo que difundían genealogías como la de Hernández de Mendoza y sus seguidores. Su traición recibe castigo en la obra de Lope, siendo muerto, tras abandonar a la infanta, de manera casual por el joven y apuesto Tello, algo que para nada se encuentra en las fuentes posibles que narran la leyenda. Al eliminar de este modo al caballero acompañante de la infanta, de paso Lope se quita de en medio un posible conflicto amoroso que aquí en nada le interesaba alentar. Tras este primer episodio de la huida y muerte del traidor, Lope amplificará el episodio del refugio de la infanta en el mundo rural para revalorizar la imagen de los labradores dignos que la acogen, tratando de provocar la empatía del espectador con los valores que ellos representan. Es en este punto en el que esta obra conecta con los personajes y motivos característicos de los dramas de la honra villana, sin que se plantee el conflicto del honor que es esencial en ellos.

Si en las fuentes que conocemos, Tello es un labrador, unas veces pobre, como en la de Ferreira, otras rico, como en las fuentes derivadas de Hernández de Mendoza, pero siempre es un personaje desprovisto de relevancia y protagonismo, en

13 Kennedy [1952:esp. 292, n. 30] apuntó que la obra se podía haber compuesto precisamente en 1623 por este motivo. Es difícil saber si realmente Lope tuvo en cuenta esta circunstancia al llevar a cabo el diseño del personaje y sus motivaciones.

la obra de Lope es Tello el que adquiere toda la importancia. Junto a él, su hijo, el joven Tello, un personaje que no aparece en las fuentes conocidas, y que es muy probablemente invención del Fénix. Es de este joven y apuesto personaje de quien se enamora la infanta en la obra de Lope, que construye así una historia amorosa más atractiva y más propia de los tablados y del gusto del público que la que se transmitía en las fuentes que el dramaturgo pudo manejar. En estas, la infanta contrae matrimonio con un maduro Tello, en cuyo caserío se ha refugiado como criada al servicio del labrador y de su mujer. Tras enviudar Tello, se casará con la infanta. El relato de Diego Hernández sobre el matrimonio de la infanta con el labrador resulta en este punto breve y desprovisto de aliciente dramático, presentado casi como una salida pragmática a la situación del viudo, sin ninguna referencia al amor entre ambos como motivación:

como virtud y resplandor de nobleza en todo hábito se muestra, esta [la infanta], como quiera que ajeno de su crianza, sirvió tan bien aquel bajo hombre, que se agradó [Tello] de su diligencia y loables costumbres, do fallecida su mujer se casó con ella (cf. Valverde Ogallar 2001:1066).

En el poema de Bernarda Ferreira se describe este momento falto también de aliento amoroso, como una mera consecuencia del enviudamiento del labrador, que contempla este enlace como algo conveniente para «la mejora del casal». Como ya he señalado antes, la perspectiva que adopta la portuguesa más bien supone la condena de la infanta y de sus actos, de los que el matrimonio con un hombre bajo se presenta como consecuente castigo:

Y muriendo después la labradora [la mujer de Tello]
como leal criada la lloraba [la infanta].
El buen Tello, pensando la mejora
en el mismo casal (que se llamaba
Meneses), la recibe por esposa [...]
Nació del primer yerro esta bajeza
tan desigual al ser de aquella infanta,
mas quien no tuvo en honra fortaleza,
que en lo demás le falte, no me espanta.
Honor allí perdió, y aquí nobleza,
excelencias que más el mundo canta;
y en lo primero, al fin, no fue Diana;
después a un labrador su sangre allana
(cf. Menéndez Pelayo 1922:202).

En realidad, la obra de Lope, más que seguir el poema de Bernarda Ferreira, como creía Menéndez Pelayo, parece una respuesta a su transmisión de la leyenda. Este punto de vista, el del desdén del labriego, que domina la perspectiva desde la que Ferreira aborda la leyenda, es el mismo que en la segunda parte de la biología de *Los Tellos* de Lope se expresa a través del mal privado Arias, un personaje que el dramaturgo presenta precisamente como negativo y cuyo punto de vista aparece cuestionado en la obra. Es el privado quien indispone al nuevo rey contra su hermana la infanta, entre otras cosas por su matrimonio con Tello:

Si vuestra alteza, señor,
se consuela de tener
su propia hermana mujer
de un villano labrador
que ayer iba tras los bueyes [...]
León no ha de permitir
que salgan de una montaña
para gobernar España
(Lope de Vega, *Valor, fortuna y lealtad*, p. 540).

El privado finalmente tendrá que acabar reconociendo su error y las virtudes de la familia Meneses. Don Arias es en la trama de Lope la voz cuyo punto de vista se desautoriza y se contesta.

Si a primera vista se podría considerar la obra de Lope como un exponente de una visión inmovilista de la monarquía, de la diferencia de estados y de las servidumbres de la mujer a las imposiciones de la honra, hay que leer el poema de Bernarda Ferreira para percibir los matices que imprime Lope a un discurso que, aun asumiendo los presupuestos de una sociedad estamental y monárquica, resulta menos intransigente en su caso, arrastrado quizá por la necesidad de justificar la acción de la infanta, pero también abierto a aprovechar las posibilidades que la leyenda genealógica le ofrecía para legitimar la idea de la dignidad villana. Para ello Lope proporciona al personaje del viejo Tello un cierto origen hidalgo con el propósito de hacer menos inverosímil el matrimonio de su hijo con una infanta, y más grato quizá a sus descendientes. Por boca del joven Tello sabemos que le toca alguna gota de sangre goda, como le confiesa a su prima:

Prima, aunque Tello, mi padre,
 es labrador, por mi madre
 hidalgo y noble nació;
 y él en toda la montaña
 de León siempre ha tenido
 fama de ser bien nacido,
 y de los godos de España
 (Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses*, p. 512).

Junto al origen «godo», Tello el Viejo aparece dotado de algunos de los valores que en otras obras exhiben algunos de los villanos dignos de Lope. Tello es rico y, además, resulta ser el mejor entre sus iguales, entre todos los labradores del valle. Así lo expresa Mendo, uno de sus criados:

pero de los que han quedado
 cuyos solares adornan
 paveses de antiguas casas,
 familias de gente goda,
 la de Tello de Meneses,
 serrana, es la más famosa,
 más rica, y por muchas causas
 más respetada de todas
 (Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses*, p. 517).

Si antes que nada la bilogía constituye un drama genealógico en dos partes, la reivindicación de la dignidad del labrador (es cierto que rico y a medias hidalgo), conduce a que en ambas piezas y, especialmente en la primera, cuya acción se desarrolla en su mayor parte en las tierras de Meneses (a diferencia de la segunda en la que la acción oscila entre la aldea y la corte), emerjan motivos caros al drama rural, que encontramos en obras como *Peribáñez*, *El mejor alcalde, el rey*, o *Fuenteovejuna*.

Tello el Viejo se presenta como un señor rural, un filósofo que entona el ideal de la *aurea mediocritas*, que vive en su rincón aldeano, sintiéndose rey de unas montañas, cuya belleza no se cansa de elogiar en pasajes como este, en los que Lope concentra la visión de la vida y del hombre de su personaje:

¡Cuán bienaventurado
 Puede llamarse el hombre
 que con oscuro nombre
 vive en su casa, honrado
 de su familia, atenta

a lo que más le agrada y le contenta!
 Sus deseos no buscan
 las cortes de los reyes,
 a donde tantas leyes
 la ley primera ofuscan,
 y por el nuevo traje
 la simple antigüedad parece ultraje
 (Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses*, p. 518).¹⁴

Tello huye del derroche y desconoce la lisonja. Se define orgullosamente como labrador, y así se refieren a él y a su familia despectivamente sus oponentes cortesanos, como el privado don Arias en la segunda parte de la biología. Para Tello el Viejo la corte representa la novedad, en sus connotaciones más negativas, mientras la aldea representa la tradición, el trato sincero y leal.

En una época de crisis económica, el viejo Tello encarna los valores del ahorro y del trabajo en contacto con la tierra, sumándose de este modo Lope a cierta corriente fisiocrática, de reivindicación de la tierra y sus valores, que se extendió por algunos círculos intelectuales en la encrucijada del XVI al XVII, y que nos permite comprender mejor la aparición de figura del labrador digno en el teatro.¹⁵ Ante el espectador evoca su día a día, dirigiendo las labores del campo, atento a los quehaceres de sus jornaleros y criados desde la salida del sol:

Yo salgo con la aurora
 por estos verdes prados,
 aun antes de pisados
 del blando pie de Flora,
 quebrando algunos hielos
 tal vez de los cuajados arroyuelos.
 Miro con el cuidado que salen mis pastores;
 los ganados mayores ir retozando al prado,
 y humildes a sus leyes
 a los barbechos conducir los bueyes
 (Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses*, pp. 518-519).

El anciano Tello aprecia la humildad de su sayal, sinónimo de quietud, de vida sana y virtud, frente a las modas elegantes, frente al lujo y la ostentación cortesana.

14 Compte [1995] llama la atención sobre las raíces filosóficas y literarias clásicas, especialmente el estoicismo, en que se funda el discurso de algunos personajes campesinos, como aquí el del viejo Tello.

15 Véase Salomon [1985:esp. 177-196]. Algún apunte al respecto en Jones [1971].

El elogio de la sobriedad y de los valores del ahorro caracterizan a un personaje que al mismo tiempo que escatima en gastos superfluos, hasta extremos que llegan a generar alguna escena cómica, puede donar 3.000 ducados para la construcción de una iglesia o enviar 40.000 al rey para ayudar en la guerra contra el moro, cuando el monarca tan solo le había solicitado 20.000. Si Tello representa por un lado los valores de la economía frente a los del dispendio, también se convierte en ejemplo de liberalidad cuando se trata de la defensa de la fe o de la monarquía, subrayándose así su lealtad con la institución.

Junto al viejo Tello, la creación por parte de Lope del personaje del joven Tello cumple una doble función. Por un lado, como he señalado, dota de fuerza dramática a una historia, la del matrimonio de la infanta, absolutamente desprovista de interés en las fuentes. Pero por otro, sirve al dramaturgo para mostrar ante los ojos del espectador dos puntos de vista encontrados, el del anciano padre y el del hijo: mientras el joven desea mejorar de estado, marchar a la corte y servir como soldado, ansioso de emprender grandes hazañas contra el moro, el viejo se muestra feliz en su condición, despreciando cualquier atisbo de cambio y los atractivos que para su hijo representa la corte. El primer enfrentamiento de pareceres se produce al inicio de la primera parte, cuando el padre lo sorprende engalanado, dispuesto a viajar a la corte, ilusionado ante la perspectiva de mejorar su posición:

Y ¿es justo que en esas galas
gastes con tanta locura
el dinero que no ganas?
¿En qué está la diferencia
de la nobleza heredada,
al oficial o al que cuida
de su cuidado y labranza?
En que el uno vista seda
Y el otro una jerga basta,
que basta para su estado
Pues ella dice que basta.

Más allá del reproche sobre su aspecto se esconde un inmovilismo ancestral, un recelo ante cualquier cambio de estado, de escalafón social, como manifiesta explícitamente ante su hijo:

¡Ay Tello! la perdición
de las repúblicas causa
el querer hacer el hombre

de sus estados mudanza.
 En teniendo un mercader
 alguna hacienda, no para
 hasta verse caballero,
 y al más desigual se iguala.
 ¿Qué hijo de un oficial
 lo mismo que el padre trata?
 De aquí nace aquella mezcla
 de cosas altas y bajas,
 que los matrimonios ligan,
 con que sangres y honras andan
 revueltas.

El joven rebate con contundencia al padre, defendiendo la legitimidad de su deseo de mejorar estado, planteándose así, desde el arranque mismo de la trama, las bases de las diferentes perspectivas que cimentarán las posiciones de padre e hijo, tanto en la primera como en la segunda parte de la biología. Desde el punto de vista del joven Tello es la vejez la que mueve a su padre a juzgar negativamente los cambios, y en su respuesta, repleta de sugerencias, se atisban las posibilidades de un discurso más renovador:

¿Por qué os engañó la edad
 en decir que lo que acaba
 las ciudades es hacer
 los hombres tales mudanzas?
 El que su casa no aumenta,
 y la deja como estaba,
 no es hombre digno de honor
 antes de perpetua infamia.
 ¿Para qué camina un hombre
 tanto mar sobre una tabla,
 para qué estudia y pelea,
 sino para que su fama
 aumente a su casa el nombre?
 Que si el mundo se quedara
 en el oficio de Adán [...]
 no hubiera ciencias, no hubiera
 quien el mundo gobernara,
 ni pinturas ni esculturas,
 sedas, piedras, oro y plata.
 Fue divina providencia
 para las cosas humanas
 diversas inclinaciones [...]

Yo, en efeto, padre mío,
no me inclino a cosas bajas:
si os cansan mis pensamientos,
a mí los vuestros me agravian
(las citas anteriores en Lope de Vega,
Los Tellos de Meneses, pp. 512 y 513).

Lope presenta, por medio del debate entre el punto de vista que expresan padre e hijo, dos modos de entender la vida, sin deslegitimar ninguno. A pesar de la importancia que Tello el Viejo y su punto de vista moral tienen en la obra, no debemos caer en la tentación de confundir el punto de vista del viejo con el de Lope. Al fin y al cabo, lo que nos relata esta bilogía es un proceso de promoción social, en definitiva de mudanza, que queda finalmente sancionado. Es cierto que el joven Tello tiene una parte de «sangre goda», que su padre no es un labrador común, «de aquellos que cavan y aran», como él mismo le recuerda y el resto de personajes aldeanos no se cansan de repetir. El viejo Tello posee tierras y ganados, plata y oro en cofres y arcas, y cien hombres a sueldo, algo que permite a Lope justificar la aspiración del joven a mejorar estado mostrando su valor en la guerra y al servicio del rey, como hará en la segunda parte de la bilogía. No se trata de un matiz menor en relación con la construcción del personaje, pues la riqueza, combinada o no con el origen rural hidalgo, sirvió a Lope en los dramas de la honra villana para justificar también el proceso de promoción social del prototipo dramático del labrador digno.

Al final de la segunda parte el mismo rey Alfonso, hermano de la infanta, que primero había desdeñado a los Tellos por su origen, lamentando los cambios de estado («¡que muden ya los hombres los estados!», Lope de Vega, *Valor, fortuna y lealtad*, p. 538), acabará reconociendo sus virtudes, como también había hecho antes, al final de la primera parte, su padre, el rey Ordoño. Si en la primera parte, gracias a la exaltación del ideal de labrador digno, Lope puede justificar el matrimonio de la infanta con un Meneses, en la segunda asistimos a la legitimación de la promoción social de la familia gracias a los servicios de armas prestados a la Corona por Tello el Joven. La escena en la que se visualiza esa promoción cristaliza en el nombramiento como caballero de Garci Tello, el hijo de la infanta y Tello el Joven, y recuerda inevitablemente la del nombramiento como caballero de Peribáñez por parte del Comendador de Ocaña, un nombramiento que, en principio, es interesado y fraudulento, pero que adquiere carta de naturaleza al ser refrendado más tarde por el monarca. En la segunda parte de los *Tellos* es directamente el mismo

rey el que lleva a cabo la ceremonia ante los ojos del espectador, saldándose así el reconocimiento de la monarquía a los servicios de la familia Meneses. El cierre de la segunda parte supone, en definitiva, el triunfo de las aspiraciones de Tello el Joven, enfrentado a su padre al comienzo de ambas partes por su deseo de ser «otro» socialmente.

A pesar de todos los pronunciamientos de Tello el Viejo en contra de las bondades de cualquier cambio social y sus advertencias sobre los peligros que entraña, y a pesar del desagrado que esta idea produce también en el rey Alfonso, hermano de la infanta, y en su privado Arias, el cierre de la bilogía ratifica el triunfo del punto de vista del joven Tello y legitima la aspiración a mejorar de estado. Eso sí, tras la sanción real, como no podía ser de otro modo. La reivindicación de los valores de la tierra y del personaje del labrador digno, que Lope había ensayado en algún drama genealógico temprano, como *Los Benavides*, y había convertido en rasgo característico de todo un género, el de los dramas de la honra villana en obras como *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna* o *El mejor alcalde, el rey*, le sirvió en *Los Tellos de Meneses* para enaltecer la imagen de esta familia y legitimar su origen. Pero también a la inversa: la leyenda genealógica, hábilmente manipulada, le sirvió de base para legitimar los orígenes rurales y dignificar la imagen del labrador.

BIBLIOGRAFÍA

- COMPTE, Deborah, «Lope de Vega's peasant heroes», *Cincinnati Romance Review*, XVI (1995), pp. 51-58.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT, Edition Reichenberger, Kassel, 2008.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, X (1998), pp. 215-231.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español*, *Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada, del 5 a 7 de noviembre de 1999*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 13-51.
- FERRER VALLS, Teresa, «El juego del poder: los dramas de la privanza», *Seminario Internacional Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble, 23-24 de abril de 2001*, Casa de Velázquez, Madrid, 2004, pp. 15-30.
- FERRER VALLS, Teresa, «El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán», *Studia Aurea*, VI (2012), en prensa.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2009a.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Grupo Prolope-Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2009b, pp. 243-284.
- GOULDSON, Kathleen, «The Spanish Peasant in the Drama of Lope de Vega», *Bulletin of Spanish Studies*, XIX, 73-74 (1942), pp. 5-25.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, «Prólogo», en Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses, primera parte y Valor, fortuna y lealtad, segunda parte de Los Tellos de Meneses*, en *Comedias escogidas de Lope de Vega*, I (BAE 24), Rivadeneyra, Madrid, 1853, pp. v-viii.
- JONES, Royston O., «Poets and Peasants», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A. D. Kossoff y J.

- Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 341-355.
- KENNEDY, Ruth L., «The Madrid of 1617-1625: Certain Aspects of Social, Moral and Educational Reform», en *Estudios hispánicos: homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley College. Spanish Department, Wellesley (MA), 1952, pp. 275-309.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, III, Victoria-no Suárez, Madrid, 1922.
- MONTESINOS, José F., «Contribución al estudio del teatro de Lope de Vega. La fuente de *Los Tellos de Meneses*», *Revista de Filología Española*, VIII (1921), pp. 131-140.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan et al., *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTE-LOPE*, <http://artelope.uv.es>
- PEDRAZA, Felipe B., «Las *Soledades de Buçaco* de Bernarda Ferreira de la Cerda», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coord. A. Sotelo Vázquez y ed. M. C. Carbonell, Departamento de Filología Española, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, 2 vols., I, pp. 489-504.
- PROFETI, M. Grazia, «Los “últimos versos” de Lope de Vega», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. J. Álvarez Barrientos, et al., C.S.I.C., Madrid, 2009, pp. 557-564.
- RYJIK, Veronika, «¿Nobles y villanos?: El discurso metateatral y la identidad social en *Valor, fortuna y lealtad* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, LX, 2 (2008), pp. 1-16.
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985. Primera ed. en francés 1965.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY, «Notas sobre la cronología de seis comedias de Lope de Vega», *Hispanófila*, XVI (1962), pp. 1-5.
- TOMILLO, Antonio y Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Fortanet, Madrid, 1901.
- VALVERDE OGALLAR, Pedro Blas, *Manuscritos y heráldica en el tránsito a la Modernidad: el libro de armería de Diego Hernández de Mendoza*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los Tellos de Meneses, primera parte*, en *Comedias escogidas de*

Lope de Vega, ed. J. E. Hartzenbusch, I (BAE 24), Rivadeneyra, Madrid, 1853, pp. 511-529.

VEGA CARPIO, Lope de, *Valor, fortuna y lealtad, segunda parte de Los Tellos de Meneses*, en *Comedias escogidas de Lope de Vega*, ed. J. E. Hartzenbusch, I (BAE 24), Rivadeneyra, Madrid, 1853, pp. 531-548.