Recursos históricos y anacronismos comunes entre *El Caballero sin nombre* y otras comedias

Aurora Biedma Torrecillas.
C.L.M., Univ. de Granada

Se dice que la historia tiene muchas versiones, depende de las fuentes de información, de los narradores de los hechos, de la ideología del momento, de la conveniencia… y claro, del uso que se quiera hacer de ella[1]. El teatro conoce bien esta manipulación y hoy presentamos unos ejemplos de ello.

La comedia *El Caballero sin nombre* se considera de carácter histórico por el contenido de su relato. Sin embargo, antes de continuar debemos reflexionar sobre el valor de tal calificación en el teatro barroco. Si bien es cierto que está basado en un acontecimiento real del pasado español, no por ello se puede considerar fiel a los hechos. Aubrun[2] apunta que el drama español entre 1600-1650 ve la historia como una tragicomedia perfecta y renovada, no se trata de reproducir un acto real sino de presentar al espectador una acción de su invención para la que se sirve con las mayores libertades de datos históricos que modifica a su antojo para poner al servicio de la composición dramática. Así llegamos al anacronismo constante del que el público era consciente, en los menos de los casos, o ignorante de los mismos, en la mayoría de las veces, e incluso del que era poco conocedor el propio autor, como veremos más adelante con referencias concretas. El objetivo final del dramaturgo es integrar el pasado próximo o lejano en el

[1] Véase al respecto Strosetzki, CH., « Historia e historias en torno a la poética de la historiografía en el Renacimiento español» , *Studia aurea*, Actas del III Congreso de la AISO, Arellano, I., Pinillos, M.C., Serralta, F., Vitse, M. (eds.), Toulouse-Pamplona, 1996, III, Prosa, pp. 513-519, donde expone la valoración que se daba en la Edad Media a los analistas de la historia según tuvieran origen noble o careciesen de él.

[2] Aubrun, C.V., *La comedia española 1600-1650*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 245-254.

devenir del presente vivido de los personajes delante de los espectadores de la forma más verosímil posible y siempre manteniéndose fiel al orden social establecido y a la
grandeza del reino.

No se puede, en fin, hablar de comedia histórica, sino de comedia que utiliza los acontecimientos al servicio de la escena[3]. Desde los espectáculos medievales dirigidos políticamente, toman los dramas barrocos su afán de transmisión ideológica. La propaganda política, manipulada por el poder de la monarquía con toda su maquinaria social y estamental, se hacía evidente ya desde las primeras representaciones de entremeses en las fiestas con motivo de la llegada de algún rey a la ciudad o para conmemorar algún acontecimiento promovido por la corte. «Se ha convertido la consideración del drama histórico barroco –apunta Teresa Ferrer– como un modelo de teatro que, desde el punto de vista ideológico, difunde un ideal de vida conservador y aristocratizante que interpreta la institución monárquica en un sentido teocéntrico». Y añade «no se puede negar el interés práctico de la nobleza en el drama histórico y la comedia genealógica como instrumentos de reivindicación de determinados privilegios en casos particulares»[4]. El sentido de estamento social diferente y cercano a los movimientos cortesanos permite a la nobleza una actitud de constante reivindicación de posición ante los de su propia clase y, por supuesto, ante el pueblo llano. El teatro cumple la misión de difundirlo y los autores no renuncian a ello teniendo en cuenta la cuestión del

---

[3] Arellano, I., « Historia del teatro del Siglo de Oro. El ejemplo de Calderón» , *Historia y vida*, 74, pp. 42-49, defiende el uso legítimo de la libertad creadora basándose en datos históricos pero con interpretación simplista e incluso ignorantes al libre albedrío del poeta. Una obra es teatro y no historia. El historiador cuenta la verdad y el poeta lo verosímil. En esta sentido ya Aristóteles en el Libro III de su *Poética* dice: « No es oficio del poeta cantar las cosas como sucedieron o pudieran haber sucedido [...] porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o prosa, [...] sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales como sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. El historiador toma los hechos concretos y el poeta la visión universal de los acontecimientos tratándolos a su antojo» . Véase también Oleza, J., « La propuesta teatral del primer Lope de Vega» , *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, pp. 153-223.

[4] Ferrer Valls, T., *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED-Univ. De Sevilla y Univ. De Valencia, 1993, pp. 44-45.

mecenazgo. Se trata de reflejar que «el rey y la institución real funcionan como eje alrededor del cual gira el mundo» y los autores no son esclavos de sus fuentes, sino que las utilizan a favor de sus intenciones[5]. «Este absoluto dominio de la función doctrinal les lleva a los sabidos anacronismos, la simplicidad e incluso, la inverosimilitud de los personajes», sometidos al objetivo ideológico del drama[6].

Las comedias de este tipo solían ser muy comunes entre los dramaturgos de principios de siglo, momento en que rentaba más al autor, ya económicamente, ya social o profesionalmente, una obra de carácter heroico que recordara la gloria de un antepasado de alguna familia noble, que una serie de obras dramáticas de escaso valor. Máxime al plantearse muchos de ellos el argumento bastante alejado de los hechos. No siempre las hazañas del personaje en cuestión reflejan con fidelidad los acontecimientos históricos o legendarios; y en consecuencia, no tiene nada de particular la alteración de fechas, personalidades e, incluso, la hazaña en sí misma, como es el caso de *El Caballero sin nombre*, si se cumple el objetivo de ensalzar los honores del apellido y dejar constancia de ello. Como dice el propio Lope en la dedicatoria de *La campana de Aragón*: «…nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad de espacio»[7].

Mira al igual que Lope era un dramaturgo y no un historiador, tomó una leyenda y la llevó a la escena. Los hechos supuestamente acontecidos actúan como base de otros autores en diferentes dramas, lo que nos servirá para ilustrar todos los comentarios anteriores y demostrar cómo se manipulan los hechos al servicio de la escena.

---

[5] Véase Roas, D., «Lope y la manipulación de la historia: realidad, leyenda e invención en *La Comedia de Bamba*», *Anuario de Lope de Vega*, I, 1995, pp. 189-208.

[6] Véase Matas Caballero, J., «El personaje en el teatro de tema histórico de Juan de la Cueva», *Estudios humanísticos filología*, 17, 1995, pp. 267-282.

[7] Nos basamos en la edición de las obras de Lope de Vega, *Obras escogidas, Teatro II,* Sáinz de Robles, F. C. (ed.), Madrid, Aguilar, 1974, p. 842.

El C*aballero sin nombre* «se refiere al asunto de la leyenda genealógica de la familia Cabezas. El fundador de ella, que aunque hijo de una hermana bastarda de Alfonso VI, se hacía llamar El Caballero sin nombre, obtuvo el apellido Cabezas por haber cortado las de un rey moro y sus dos hijos, riquezas, honores y castillos»[8]. Dado el desconocimiento del origen del linaje del citado caballero, previamente a la hazaña, nos adentramos en la heráldica. La genealogía nos dio varias posibilidades de las que resulta más probable la identidad de Gonzalo Fernández Altamirano, como antecedente de nuestro héroe llamado en la ficción Gonzalo Altamirano, aunque no coinciden los datos reales y los dramáticos en cuanto a la ubicación de las hazañas del héroe, ni a la procedencia genealógica del noble. La comedia afinca su linaje en Trujillo y la realización de su hazaña cortando las cabezas del rey moro y sus tres hijos durante el asedio de éstos al castillo queda ubicada en dicha ciudad; sin embargo, la proeza histórica por la que rey Fernando III el Santo concede el apellido Cabezas a los descendientes de Gonzalo Fernández Altamirano se localiza en Córdoba. Por otro lado, la acción de la obra gira en torno a la coronación del Rey Alfonso VI de Castilla y León, siendo este rey el que es socorrido por don Gonzalo.

Aunque no hemos encontrado ninguna comedia que posea el mismo tema que mueve el argumento de *El Caballero sin nombre,* sí existen algunas obras de Lope de Vega y otros que utilizan los mismos datos históricos y algunos personajes comunes. Todo esto no podía ser un cúmulo de casualidades y decidimos adentrarnos en el Romancero y en el Cancionero.

En ellos encontramos numerosas referencias al momento histórico del que hablamos y a los héroes que son fuente para nuestros personajes, de gran aceptación por parte de los poetas de la época.

Llegamos así a la primera pieza con más semejanzas en la producción del Fénix con nuestra comedia, se trata de *Las almenas de Toro*[9]. Debió ser escrita entre 1618 y 1619 y se encuentra impresa en la

8

Cotarelo y Mori, E., «Mira de Amescua y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española* XVIII, 1931, p. 56.

9 Nos basamos en la edición recogida en *Obras...*, op. cit., pp. 771-840.

Parte Catorce de las Comedias de Lope desde 1620. La datación de la impresión no coincide con la obra amescuana, al ser la única copia conservada la de 1640, si bien la fecha de composición fue muy anterior a 1618[10].

El momento histórico del que toman ambos argumentos nace de la sucesión de los reinos de Fernando I y las consiguientes rencillas entre sus hijos, especialmente con el heredero de Castilla, Sancho. El drama histórico del Fénix comparte algunos personajes con la obra de Mira. El caballero Diego Ordóñez, el Rey don Sancho, Bellido Dolfos, el Cid y la Infanta doña Elvira desfilan por el repertorio de las dos, si bien con desigual importancia. Mientras en nuestra comedia el Rey don Sancho sólo es mencionado como anterior enemigo de Alfonso, en *Las almenas de Toro* la acción se antepone a ese momento al tratarse de los primeros tiempos, inmediatos a la muerte de Fernando I con las disputas entre los hermanos herederos[11]. Querellas confirmadas con la presencia del héroe Bellido Dolfos, primero como vasallo de doña Elvira –aliada de doña Urraca–. En el acto segundo Diego Ordóñez también aparece como hombre de confianza de la hermana de Sancho, tanto que Bellido se hace pasar por él:

BELLIDO
¿Habéis leído ya de vuestra hermana
la carta?
ELVIRA
¿Y no bastaba que viniérades,
don Diego Ordóñez, vos, para dar crédito
al socorro que aquí me prometisteis?
BELLIDO
Ya sabéis que yo soy más inclinado
a vuestro bien y a la razón, que es justo
que no a don Sancho, vuestro fiero hermano.

[10] Por motivos métricos y de contenido, entre otros, creemos que la fecha posible de composición de *El Caballero sin nombre* está en torno a 1604. No nos detenemos más en esta cuestión ya que no es el tema que nos ocupa hoy.

[11] En el Romancero se alude frecuentemente a este momento por diversas razones. Véase por ejemplo el Romance del Rey don Sancho recogido en *El Cancionero de Romances (Anvers, 1550),* Rodríguez-Moñino, A. (ed.), Madrid, Castalia, 1967, p. 227.

Abrid, señora, que se acerca el día;
metamos esta gente en secreto[12].

Y más tarde como el artífice del engaño de doña Urraca a su hermano Sancho, haciendo al rey confiar en secreto en el caballero, que resultó ser un traidor, hasta el punto de darle muerte –según la historia. En el romancero aparecen numerosos ejemplos del evento. En concreto en el *Romancero Viejo* se cuenta:

–¡Guarte, guarte, rey don Sancho, no digas que no te aviso
que de dentro de Zamora un alevoso ha salido:
llámase Vellido Dolfos, hijo de Dolfos Vellido,
cuatro traiciones ha hecho, y con ésta serán cinco.
Si gran traidor fue el padre, mayor traidor es el hijo.–
Gritos dan en el real: –¡A don Sancho han mal herido:
muerto le ha Vellido Dolfos, gran traición ha cometido!–[13]

En la obra del Fénix el diálogo es bien claro:

SANCHO
De ti aprendo yo a engañarte,
y así pago yo engaño con engaño.
BELLIDO
No importa, que si cercas a Zamora,
no la entrarás por mí, ni la harás daño;
que a ser su defensor me parto agora[14].

Dolfos en *El Caballero sin nombre* sólo es referido, pero en cualquier caso halagado:

DON RAMIRO
Alfonso. El rey sexto hará

[12] *Obras...*, *op. cit.*, Acto Segundo, p. 788.

[13] *Romancero Viejo. Romances de tema épico nacional*, Alcina, J. (ed.), nº 108, vv.1-7, Barcelona, Planeta, 1987, p. 210.

[14] *Obras...*, *op. cit.*, Acto Segundo, p. 788.

por ser el sucesor
de don Sancho, el que en Zamora
mató Bellido traidor
y por quien Castilla goza[15].

El caballero don Diego Ordóñez figura como personaje de reparto en ambos dramas, y de manera llamativa encontramos referencias en las fuentes de los romances. En la obra lopesca como vasallo de doña Elvira y en la amescuana del nuevo Rey don Alfonso; en ninguna de las dos se contradice el personaje, pero sí cuando echamos una mirada al *Romancero General* y vemos que nuestro caballero fue fiel vasallo de Sancho II:

Estas palabras le ha dicho:
–Yo riepto a los de Zamora
Por traidores conoscidos,
Porque fueron en la muerte
Del rey Don Sancho mi primo,
Y acogieron en la villa
Al quésta traición hizo[16].

La fidelidad queda en entredicho cuando un vasallo cambia de señor. Sólo nos cabe encontrar la disculpa de que el caballero don Diego Ordóñez se vio obligado por las circunstancias a continuar su pleitesía al nuevo Rey Alfonso, al ser el único sobre el que cayó finalmente la soberanía.

En cuanto al personaje de doña Elvira , en *El Caballero sin nombre* se menciona como antigua amada de don Gonzalo, lo cual nos lleva a pensar que no hace referencia a la misma identidad, tratándose en el caso amescuano de una dama cortesana, mientras que en el lopesco se refiere a la Infanta doña Elvira, hermana del Rey Alfonso.

---

[15] Nos remitimos a la edición moderna presentada en *Estudio y edición crítica de El caballero sin nombre, de Mira de Amescua*, Biedma, A. (ed.), Granada, Ed. Universidad de Granada, 1999, [microficha], Acto I, vv. 197-201.

[16] *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, Durán, A. (ed.), Biblioteca de Autores Españoles, Tomo Segundo, Madrid, Atlas, 1945, Romance 1896, vv.12-18, p. 671.

Quedan aún tres identidades que, a la ligera, podríamos pensar en una posible relación con nuestro don Gonzalo, su padre y su hermano. Lope pone en escena al caballero Arias Gonzalo y sus dos hijos. En cualquier caso, no se correspondería con los Altamirano, en primer lugar por la obvia diferencia entre los apellidos, y por otra parte, porque son caballeros vasallos del Rey don Sancho, y los Altamirano lo serán del Rey Alfonso:

ENRIQUE
En León, Ávila y Toro
cuatro triciones ha hecho;
guárdate, rey, que no sean cinco
si no tomas mi consejo.
Esto dicen que había dicho
Arias Gonzalo, advirtiendo
al rey del traidor Bellido;[17]

Además, por último, porque el caballero Arias Gonzalo era, en verdad, el alcalde de la plaza de Zamora. El patronímico Arias[18] posee una gran antigüedad e incluye un largo listado de familias de reconocida nobleza, apellidadas así o unidas a otros linajes de semejante prestigio como ocurre en nuestro caso, donde aparecen mezclados Arias y Gonzalo. Una de las ramas Arias procede de Zamora desde antaño, por lo que es perfectamente posible tal identificación en la comedia.

En el Romancero hemos encontrado a su vez numerosas referencias siempre como defensores de Zamora: véanse todas les referencias al reto que Diego Ordóñez plantea a los caballeros zamoranos en las que aparecen los Arias. He aquí algunos fragmentos como ejemplo:

Del *Romancero General*:
De la casa de los Arias
salgan seis más esforzados.
No faltó quien los ha oido

[17] *Obras...*, *op. cit.*, Acto Tercero, p. 800.

[18] García Garraffa, A., *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*, .Madrid, Imp. De A. Marzo, 1953, vol. XI, pp. 108-114.

de los que andan por el campo.
Oídolos ha Gonzalo Arias,
hijo de Arias Gonzalo.[19]

Otro de la misma fuente:

Levantado en los estribos,
va a rieptar los de Zamora
por la traición de Bellido:
vido estar á Arias Gonzalo
asomado en el castillo[20];

Y el romance en el que se cuenta la muerte del hijo de Arias Gonzalo por manos de Diego Ordóñez:

Traen un cuerpo finado
Hernan d́Arias ha por nombre,
hijo de Arias Gonzalo,
que no murió entre las damas
ni menos estando holgando,
sí en defensa de Zamora
como caballero honrado:
matólo Don Diego Ordoñez
cuando á Zamora ha rieptado,
y a la entrada de Zamora
un gran llanto es comenzado[21].

O en el *Romancero Viejo* sobre el mismo tema:

–Yo os riepto, los Zamoranos, por traidores femenctidos,
riepto a los muertos y con ellos a los vivos
[...]

---

[19] *Romancero General...*, op. cit., Romance 1895, vv. 47-52, p. 670.

[20] *Ibidem*, Romance 1896, vv. 6-10, p. 671.

[21] *Ibidem*, Romance 1897, vv. 8-18, p. 671.

Allí habló Arias Gonzalo, bien oiréis lo que hubo dicho:
–¿Qué culpa tienen los viejos? ¿qué culpa tiene los niños?[22]

Finalmente, los acontecimientos entre ambas obras determinan momentos diferentes. En la de Lope se anticipa quién será el nuevo sucesor del trono, una vez muerto Sancho:

SANCHA
Y Alfonso vendrá reinando
si a Toledo el rey partió[23].

Y la comedia de Mira, por su parte, se inicia precisamente en este punto.

Otra obra del Fénix que guarda relación, en principio, con *El Caballero sin nombre*, es *Los comendadores de Córdoba,*[24] a pesar de que su temática también es anterior históricamente a los acontecimientos que se describen en el drama del accitano.

Se trata de una comedia escrita casi contemporáneamente. *Los comendadores de Córdoba* u *Honor desagraviado* aparece con el título reducido de *Los comendadores* en la primera lista de *El peregrino en su patria* en 1604. Más tarde fue impresa en Madrid en la *Parte segunda de las comedias de Lope*, que vio la luz en 1609.

Existe otra comedia con el mismo tema atribuida a Álvaro Cubillo, titulada *La mayor venganza del honor y Comendadores de Córdoba* que, según Pérez Pastor fue escrita antes de 1593, año en que Gaspar Núñez fue obligado a representarla en Nava del Carnero, dice así el documento:

> 12 julio 1593.Concierto de Gabriel Núñez, autor de comedias, con Francisco López, cirujano de Nava del Carnero, mayordomo del Rosario, sobre ir á dicho lugar para el domingo 1º de Agosto con la xente y todo que fuere necesario á representar en la víspera del

[22] *Romancero Viejo...*, op. cit., Romance 109, vv. 5-11, p. 211.

[23] *Obras...*, *op. cit.*, Acto Tercero, p. 802.

[24] Nos basamos en la edición de *Obras...*, *op. cit.*, pp. 1233-1300.

> dicho domingo una comedia á lo humano que ha de ser de *Los Comendadores* y con su música y entremeses y [...]. (Pedro de Avia, 1593, folio 460)[25].

Lope debió corregirla posteriormente, ya que el texto impreso se ajusta al romance recogido por Juan Rufo e impreso en 1596 acerca de la venganza que el caballero veinticuatro de Córdoba Fernán Alonso ejerció sobre su adúltera mujer doña Beatriz de Hineshosa y su amante don Jorge Solier en abril de 1471.

Su trama no tiene ninguna sucesión en *El Caballero sin nombre*, a no ser porque algunos de sus personajes coinciden con los de la comedia amescuana. Aparece el Rey Fernando, que por las referencias históricas se trataría del Rey Fernando IV de Castilla (1295-1312)[26], como último rey castellano con tal nombre, distando mucho la datación de los acontecimientos expuestos, dado que sucedieron en abril de 1471. Por motivos que no viene al caso en esta ocasión, Lope debió mezclar fechas y personas pues el rey castellano contemporáneo al suceso era Enrique IV (1454-1474).[27] En un primer momento, al tratarse de un Comendador de Córdoba puede pensarse que podría haber alguna relación con nuestro héroe, pero nada hay más lejos de la realidad una vez que nos acercamos a la obra, por lo que queda descartada, en este sentido, ni siquiera una alianza efímera entre ambos dramas. Sin embargo, sí existe un nexo en la ideología intrínseca de las dos obras, pues tanto Lope como Mira reafirman el concepto del honor como una virtud de alto rango que un hombre debe conseguir por sí mismo, pero que depende absolutamente de la opinión de los demás y el servicio a la sociedad y la ideología estamental. Veamos estos puntos de vista en cada comedia:

En *Los comendadores de Córdoba* (acto tercero):

---

[25] Véase Pérez Pastor, A., *Nuevos datos sobre el histrionismo español*, Madrid, Imp. Revista Española, 1901, p. 36.

[26] Véase Tuñón de Lara, M. (dir.), *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1982,, vol. 4, pp. 72-75 y 421-431.

[27] *Ibidem*.

VEINTICUATRO
Ningún hombre es honrado por sí mismo
que del otro recibe la honra un hombre;
ser vistoso un hombre y tener méritos,
no es ser honrado; pero dar las causas
para que los que tratan les den honra;
[...] de donde es cierto,
que la honra está en otro y no en él mismo[28].

En *El Caballero sin nombre* (acto primero):

DON RAMIRO
Hágate el cielo, piadoso;
en las armas, venturoso;
en las hazañas, un sol;
en las victorias, famoso.
Y de suerte te aventajes
de la honra al dulce vuelo
que el moro a tus pies abaje,
y con apellido nuevo
fundes un nuevo linaje[29].

Sí existen, por otro lado, algunas similitudes con otra obra de Lope de Vega. En *El guante de doña Blanca*,[30] el hilo conductor de la trama es el guante de una dama arrojado entre leones y rescatado por un noble enamorado (acto primero):

NUÑO
Esto ha de hacer quien mi valor profesa.
Abre, don Nuño soy, ¿no me conoces?
Abre, leonero, presto.
JUAN Abre, leonero.

[28] *Obras...*, *op. cit.* Acto tercero, p.1259.

[29] *El Caballero...*, op. cit., Acto I, vv. 167-176.

[30] *Obras...*, *op. cit.*, pp. 919-950.

Primero vine, y he de entrar primero.
[...]

NUÑO

Yo he de llevar a doña Blanca el guante,
y hacer el timbre de mis armas dellos,
si fuera todo Portugal leoneras,
y en ellas toda el África de fieras.

Dicha leyenda está recogida en *Infierno de amor*, de Garci Sánchez de Badajoz, por Ginés Pérez de Hita en sus Guerras Civiles de Granada[31] y en un romance recogido por Timoneda en 1573.

En la comedia de Mira también existe el móvil de un objeto caído (un retrato) para empezar el proceso de enamoramiento, aunque se invierten los papeles y es la dama (también llamada Blanca) la que encuentra el retrato del caballero:

DOÑA BLANCA

Soñaba que amor airado,
por burlarme de su fuego,
salió verdad y el sosiego,
durmiendo me había robado.
y que una pintura
sin dueño, en el corazón
tomaba la posesión
su llama y mi desventura.
Despertome el alboroto
tocando el alma arrebato;
mas ¡ay! que éste es el retrato
que el pecho y alma me ha roto[32].

Dado lo frecuente del recurso en el teatro barroco, no consideramos oportuno seguir con el análisis comparativo ceñido a ambas obras. A lo que debemos añadir que por un lado, carecen de hechos o héroes históricos en común y, por otro, comprobamos que no puede ser una

[31] Pérez de Hita, G., *Guerras civiles de Granada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

[32] *El Caballero...*, op. cit. Acto Primero, vv. 464-475.

influencia de Lope a Mira, pues la fecha en que fue impresa por primera vez –en la *Parte veinte de las Comedias de diferentes autores* en 1636– fue muy posterior a la de la aproximada composición de nuestra comedia y según los críticos se trata de una de las obras postreras del Fénix. No obstante, cabe la posibilidad de que Mira de Amescua haya tomado el recurso directamente de alguna leyenda que circulase ya oralmente en el siglo XVI.

La sucesión, en fin, de analogías y fuentes comunes puede ser inmensa entre todas las comedias legendarias y épicas del barroco; hoy, hemos recopilado una serie de obras y de antecedentes que nos permiten sólo ejemplificar lo recurrente del tema y de los entresijos de unos personajes épicos concretos, de los que se sirven los poetas para manejar la historia al libre arbitrio.

Esta manipulación forma la comedia áurea porque –como afirma el profesor Orozco– «la teatralización de la vida llevaba a concebir la vida como teatro, esto es, a reforzar en su misma aparatosidad, la vanidad e inconsciencia de lo terreno»[33].

[33] Orozco Díaz, E., *Introducción al Barroco*. Vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1988, p. 254.