

MARÍA DE MOLINA Y LA LEYENDA DE LOS CARVAJALES EN *LA INOCENTE SANGRE*, DE LOPE DE VEGA.

Katerina VAIPOULOS
Università degli Studi di Udine
ORCID: 0000-0003-4996-2430

Resumen:

La reina María de Molina (c.1264-1321) fue una figura fundamental en la época posalfonsí, una de las etapas más intrincadas de la historia de Castilla, oficialmente durante los reinados de su esposo, su hijo y su nieto. Sus capacidades de gobierno y la autoridad que supo adquirir no solo le garantizaron el protagonismo político, sino que favorecieron su rápida conversión en personaje literario. En los escenarios del Seiscientos, la obra que más la celebró es *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, una pieza que ya ha suscitado un elevado interés por parte de la crítica. Sin embargo, María de Molina aparece también en el primer acto de *La inocente sangre*, de Lope de Vega. Se trata de una obra menos conocida y estudiada, que no se centra en la reina, sino en la leyenda de los Carvajales; aún así, y no obstante el peso escénico reducido, el personaje de María de Molina es significativo y revelador de cómo se seguía interpretando y valorando el papel de esta señora de Castilla.

Palabras clave:

Reinas. Teatro. Crónicas. Poder.

Abstract:

Queen María de Molina (c. 1264-1321) was a fundamental figure in the post-Alfonsine era, one of the most complex periods in the history of Castile, officially during the reigns of her husband, her son, and her grandson. Her governing abilities and the authority she acquired not only guaranteed her political prominence but also favored her rapid transformation into a literary character. On the 17th century stages, the work that most celebrated her was *La prudencia en la mujer*, by Tirso de Molina, a *comedia* that has already aroused considerable critical interest. However, María de Molina also appears in the first act of *La inocente sangre*, by Lope de Vega. This is a less known and studied work, focusing not on the queen but on the legend of the Carvajales; nevertheless, despite her reduced stage presence, the character of María de Molina is significant and reveals how the role of this lady of Castile continued to be interpreted and valued.

Key Words:

Queens. Theater. Chronicles. Power.

Una de las fases más complejas y enrevesadas de la historia de Castilla fue la que siguió a la muerte de Alfonso X el Sabio, en abril de 1284 –con evidentes indicios ya en los últimos años de vida del monarca– hasta al menos 1320. En esta etapa posalfonsí, la reina María de Molina fue una presencia fundamental, participando en el gobierno con distintas funciones, como bien explica Fernando Arias Guillén en la introducción al volumen misceláneo que celebra el séptimo centenario de su muerte (Arias Guillén y Reglero de la Fuente, 2022, 15). María de Molina fue reina consorte de Sancho IV de Castilla, de 1284 a 1295, y reina madre de Fernando IV, con un papel muy activo no solo durante la minoría de edad del hijo, es decir hasta el otoño de 1301. A continuación, tras la muerte de Fernando, en septiembre de 1312, compartió la tutoría del nieto Alfonso XI, de solo un año de edad, con el infante Pedro de Castilla (tío paterno del niño) y con el infante Juan el de Tarifa, hasta 1319

—cuando ambos fallecieron en el Desastre de la Vega de Granada— y finalmente con otros miembros de la familia, hasta su muerte, el día 1 de julio de 1321 (Gaibrois de Ballesteros, 1967).

Sin embargo, María de Molina no fue una figura políticamente relevante solo como esposa, madre y abuela, sino que lo era ya de por sí, por su nacimiento¹, y sobre todo llegó a serlo por sus capacidades de gobierno y por la autoridad que supo adquirir, y que todos le reconocieron. Varios fueron los episodios y las circunstancias en los que demostró estas habilidades en el contexto de las luchas incansables de la Corona con la nobleza castellana y en defensa de su línea de sucesión.

La fuente histórica principal de las vicisitudes de María de Molina es la *Crónica de Fernando IV de Castilla*², probablemente redactada en la década de 1340 por Ferrán Sánchez de Valladolid (Menéndez Pelayo, 1949, 233; Benítez Guerrero, 2013, 265), un texto en el cual destaca la diferencia de su papel antes y después de la legitimación de su linaje real, en otoño de 1301, y la proclamación de la mayoría de edad de su hijo. De hecho, en una primera fase María de Molina

está ejerciendo el poder de forma directa, en tanto que tutora del rey, en una segunda etapa su actuación debe limitarse al intento de conducir los pasos del rey mediante su consejo, sufriendo con frecuencia los atropellos de la nobleza. Así, la sombra de la reina está siempre presente, y

¹ María Alfonso de Meneses había nacido alrededor de 1264 del infante Alfonso de Molina y de su esposa Mayor de Meneses, hija de Alfonso Téllez, IV señor de Meneses. Los derechos hereditarios de la reina permitieron la incorporación a la Corona del señorío de Molina, «pero ella también descendía del linaje regio. Esa sangre real impediría la legitimación de su matrimonio con Sancho IV y pondría aún más en cuestión los derechos sucesorios al trono de Fernando IV, al menos hasta que el pago de una bula papal solucionó el segundo problema en 1301» (Arias Guillén y Reglero de la Fuente, 2022, 16). Véase también el apéndice donde Benítez Guerrero (2013, 273) reproduce un fragmento del Ms. 59-1-19 de la Biblioteca Colombina de Sevilla, de una «Declaración de quién fue la reyna donna María de Meneses (...). Y de la suçession y alto linaje donde proçedió esta sennora reyna».

² La primera edición moderna de la *Crónica de Fernando IV de Castilla* se encuentra en Benavides, 1860; la segunda, de la cual citamos, en Rosell, 1953.

será ella quien, en definitiva, acabe solucionando los conflictos cuando parece que ya no hay nada que hacer. (Benítez Guerrero, 2013, 266).

De acuerdo con la *Crónica* las cualidades más sobresalientes de la reina eran su *buen entendimiento* y su *mesura* (Rosell, 1953, 10, 14, 95, 166; Benítez Guerrero, 2013, 268, 271) que no dejaron de ser centrales ni siquiera en la última parte de la vida de Fernando, aunque los magnates del reino intentaron alejar al soberano de su madre, concientes del valor de sus consejos y su guía (Rosell, 1953, 84, 88, 96-97; Benítez Guerrero, 2013, 269)³.

Resumiendo, tanto de la *Crónica* como de otros textos cronísticos medievales (Carmona Ruiz, 2022, 28-29)⁴ se desprende la imagen de una mujer cuerda, sabia y firme en la reivindicación de la legitimidad suya y de su hijo como gobernantes de Castilla y León. Paralelamente, su protagonismo político favoreció la rápida conversión de María de Molina en personaje literario, estableciéndose una especie de círculo virtuoso entre historia y ficción que alimentaba la construcción de un icono positivo. De hecho, su primera aparición en una obra literaria se da ya en el primer tercio del siglo XIV, en el *Libro del caballero Zifar*, posiblemente escrito en el marco de su corte⁵; mientras que la

³ En la segunda parte de la *Crónica* también se subraya la tentativa de excluir a María de Molina de las decisiones, del poder y hasta de la riqueza material (Rosell, 1953, 34, 97-98, 125-126, 131, 159; Benítez Guerrero, 2013, 270).

⁴ Carmona Ruiz recuerda que Jofré de Loaysa, en la *Crónica* que redactó sobre los años entre 1248 y 1305 del reinado de Sancho IV, hace referencia a la acción política de María de Molina durante la minoría de edad de Fernando IV; además subraya que en los capítulos de 33 a 45 de *Los hechos de don Berenguel*, se relata la «entrevista que el arzobispo mantuvo con la reina cuando esta era regente única tras la muerte de los infantes don Juan y don Pedro en la Vega de Granada [...]». En ella el autor de la crónica destaca especialmente su humildad y capacidad negociadora, lo que permitió la resolución de la disputa que había nacido entre don Berenguel y el infante don Felipe. La estudiosa menciona también el *Libro de las armas o de las tres razones*, de don Juan Manuel, y la cronística de los reinos vecinos, como la *Crónica Geral de Espanha* (1344), del conde de Barcelos.

⁵ En este libro de caballería, quizás escrito por Ferrán Martínez, canónigo de Toledo, se presentan varios episodios conflictuales similares a los que vivieron de verdad María de Molina y su hijo. Por lo que, se ha interpretado también como un «espejo de príncipes que hubiera servido para transmitir el modelo cultural

segunda se remonta a 1348, en el *Poema de Alfonso Onceno*, escrito por un tal Rodrigo Yáñez, del entorno del monarca nieto de María de Molina. Sin duda todo esto fue un componente esencial de lo que en las últimas décadas se estudia como «Molinismo», es decir el proceso de creación de un

modelo político-cultural creado y desarrollado en el entorno de María de Molina, y con la reina como principal protagonista, quien, según esta teoría, auspició una ambiciosa producción literaria con el fin de reforzar la legitimidad dinástica, la descendencia de la pareja regia, así como promover toda una serie de actividades de índole propagandística que permitan atraer el interés de la Iglesia y la nobleza para ganarla a su causa. (Carmona Ruiz, 2022, 39).

De acuerdo con los estudiosos especialistas del tema⁶, los fundamentos del «Molinismo» se atribuyen a la labor de un grupo de letrados toledanos y serían, por un lado, la consolidación del linaje de Sancho IV, justificado por la voluntad divina y apoyado por los concejos (frente a la aristocracia), y por el otro, la difusión del castellanismo y de un paradigma comportamental cortés.

En los textos historiográficos y literarios, María de Molina se describe como una mujer poderosa, capaz de encontrar un remedio cuando todo parece perdido y de tocar las cuerdas justas a fin de realizar una política conciliadora, sin olvidar la firmeza, la perseverancia, la sensatez y, sobre todo, la *prudencia*, la virtud que llegó a encarnar por excelencia en el teatro del Siglo de Oro, en la pieza de Tirso de Molina titulada *La prudencia en la mujer*, la más conocida y estudiada entre las obras auriseculares que la celebran. Es obvio que entre la tradición medieval y la teatral del Seiscientos

creado por Sancho IV y su mujer» o «para fomentar actitudes positivas hacia el liderazgo femenino» (Carmona Ruiz, 2022, 42).

⁶ El término «Molinismo» fue acuñado por Diego Catalán (1992, 13), luego la idea fue desarrollada por Fernando Gómez Redondo (2012, 2024), y profundizada en la tesis doctoral de Janice North (2013) y en numerosos estudios de Patricia Rochwert-Zuili, entre los cuales solo mencionamos el último, de 2022, remitiendo a la bibliografía de la autora que allí se cataloga, y dos ensayos específicos sobre las capacidades retóricas (2008) y las actuaciones pacificadoras (2015) de María de Molina.

es necesario tener en cuenta las obras intermedias, que son esencialmente de corte historiográfico, para las cuales remito a Carmona Ruiz (2022, 29-33), limitándome a recordar la más cercana cronológicamente: la *Historia de España* (1601) de Juan de Mariana, que en lo referente a María de Molina sigue bastante de cerca la *Crónica de Fernando*⁷.

La prudencia en la mujer forma parte de un conjunto de obras teatrales protagonizadas por la figura de la reina (Zúñiga Lacruz, 2013)⁸, un corpus a partir del cual se podría reconstruir la imagen de un *ars gubernandi* femenina, dentro del cuadro más amplio de las piezas que desde finales del siglo XVI –y cada vez más durante el XVII, a medida que la crisis se agudiza– indagan «las estructuras del poder, el funcionamiento, conductas y modos de proceder de los poderosos, el modelo de rey, el arte del buen gobierno, o la situación del valido» (Zúñiga Lacruz, 2013); una reflexión que se lleva a cabo de acuerdo con los criterios ideológicos en los que hace hincapié el perfecto príncipe cristiano. La configuración del escenario teatral como un espacio privilegiado para retratar y relatar a personajes que ejercen el poder, y crear sendos modelos positivos y negativos, permite a los poetas proponer figuras que van de monarcas éticamente intachables a otros y otras de conducta inmoral, pasando por reyes y reinas más humanizados y menos paradigmáticos. En este contexto, lo específico del poder de las reinas, más allá de verse permeado por las consabidas virtudes femeninas de modestia,

⁷ La obra aparece antes en latín en 1592, con el título *Historiae de rebus Hispaniae libri XXV*, se traduce en 1593, aunque se publica ocho años después. En ella Mariana muestra cierta tendencia a subrayar que las mujeres son más débiles y menos aptas al gobierno; aún así, le reconoce a la reina un papel importante y finalmente la define «amparo que fue de todo en tiempo de tres reyes y honra de Castilla» (Carmona Ruiz, 2022, 32-33).

⁸ El corpus que Zúñiga Lacruz individúa incluye: reinas mitológicas, legendarias e inventadas (Dido, Progne, Sebilla, Semíramis, Diana de Tinacia, Matilda de Tarancón...), reinas bíblicas (de Saba, de Candaces, Ester, Jezabel), reinas históricas de la antigüedad (Cleopatra, Cenobia, Estratónica, Tomiris, las imperatrices de Bizancio Irene y Teodora), de otros reinos europeos (Inés de Castro, Isabel I de Inglaterra, Ana Bolena, Beatriz de Hungría, Cristina de Suecia, Juana de Nápoles y María Estuardo de Escocia, las santas Isabel de Portugal e Isabel de Hungría) y de España (María de Molina, Margarita de Austria, María de Aragón, Urraca, Catalina, Isabel la Católica).

castidad y devoción, sería el hecho de ser un poder provisional y compartido.

Todos estos aspectos se reflejan en el personaje tirsiano de María de Molina, protagonista de *La prudencia en la mujer*, publicada en 1634, pero escrita con anterioridad. Su redacción se colocaría a comienzos del reinado de Felipe IV, entre 1621 y 1623, poco antes de que Tirso fuese obligado a dejar el teatro, y es probable que fuese animado por la idea de poner en guardia al joven rey, de solo diecisiete años, acerca de las ambiciones y las posibles sediciones de los aristócratas, a través de un ejemplo de una crisis similar –la de la época de María de Molina y de Fernando IV– representativa de los riesgos que quizás Tirso vislumbraba⁹. La reina es la protagonista de la pieza y se enfrenta a tres adversarios históricos, don Enrique, don Juan y don Diego López de Haro, que intentan quitarle el poder con distintas estratagemas: en el primer acto, a través de propuestas de casamiento y luego con acciones bélicas, en el segundo con planes secretos basados en venenos y calumnias, y en el tercero –diez años más tarde, cuando el poder pasa en las manos de Fernando– influenciando negativamente al joven rey, para que se aleje del ejercicio directo del poder y de los buenos consejos de su madre.

Ya desde la primera jornada destacan también las figuras partidarias de María y Fernando, es decir los Benavides y los Carvajales, personajes centrales de la obra de Lope que estudiaremos a continuación. En el drama histórico de Tirso, los hermanos Juan y Pedro de Carvajal sobresalen por su lealtad a María y a Fernando y son víctimas de calumnias –en el segundo acto se insinúa que la reina tiene una relación amorosa con uno de los dos–; en todo caso, ambos siguen siendo relevantes hasta los versos finales de *La prudencia en la mujer*, cuando María destierra a los enemigos y reparte

⁹ En el caso del joven Felipe IV no hay relación directa con la figura materna, ya fallecida, pero sí se hará más pertinente la referencia a María de Molina cuando, en 1665, Felipe IV falleció dejando como heredero a su hijo de cuatro años, Carlos II, y durante una década su madre, Mariana de Austria, quedó como regente. De hecho, Francisco Ramos del Manzano, mentor del niño, escribió *Reynados de menor edad y de Grandes Reyes* (1672), donde celebró a varias reinas madres viudas, que gobernaron durante la minoría de edad de sus hijos, y figura también María de Molina, como soberana capaz, mediadora, pacificadora y prudente (Carmona Ruiz, 2022, 34-35).

«[...] sus Estados y hacienda/ en los dos Caravajales/ (hijo, con vuestra licencia)/ y en Benavides [...]». Y más aún en la ruptura final de la ilusión escénica: «De los dos Caravajales/ con la segunda comedia/ Tirso, senado, os convida,/ si ha sido a vuestro gusto esta» (Molina, 1973, 98).

No sabemos si Tirso escribió o no la obra que promete, cuyo texto se desconoce y no se conserva, pero la continuación ideal de su pieza se puede encontrar en una obra anterior de Lope de Vega, titulada *La inocente sangre*, centrada en la leyenda de los Carvajales, donde María de Molina aparece como personaje solo en el primer acto. De hecho, la tragicomedia lopesca forma parte de una larga tradición que «funde (y confunde) historia y leyenda» (Valladares Reguero, 1995, 199) alrededor de las muertes de los hermanos de Carvajal y del mismo rey Fernando IV.

En *La inocente sangre*, la reina entra en escena en medio del estruendo de la batalla entre la tropas castellanas de Fernando IV y las leonesas encabezadas por su tío, el infante don Alonso de la Cerda. Desde su cordura y prudencia, les propone a los contendientes reconciliarse, ya que tienen que concentrar todas sus fuerzas en contra de los moros, y confiar en una estrategia alternativa para dirimir la controversia: dejar la decisión sobre la sucesión a dos jueces *super partes*, el rey de Portugal, don Dionís, y el de Aragón, don Jaime. Si por un lado, todos aceptan la propuesta, por el otro, las consecuencias de un hecho acontecido en el campo de batalla se entrelazan a la pacificación interna y a la reanudación de la guerra entre cristianos y moros. Se trata de un episodio protagonizado por los hermanos de Carvajal: los dos caballeros luchan en el bando fernandino y uno de ellos, don Pedro, ha estado a punto de cautivar a don Ramiro, noble castellano traidor, pero don Gómez de Benavides ha salvado a Ramiro de la afrenta y le ha convencido a regresar al ejército de Castilla; poco después, el otro hermano, Juan, ha vuelto a humillar a Ramiro, dudando del perdón concedido. Acrecientan la conflictualidad del enredo también algunas cuestiones sentimentales que giran alrededor de la dama de don Juan de Carvajal, doña Ana, que es hermana de don Gómez de Benavides y es pretendida también por don García, hermano del traidor Ramiro. A todo esto se añade el asesinato de Gómez, llevado

a cabo por dos hombres del pueblo, pero atribuido por error al criado de don Juan. Tras una serie de cambios de escena entre Palencia, Salamanca y Martos, de falsas acusaciones en contra de los hermanos de Carvajal, y de recursos escénicos típicos y variados – disfraces, intercambios de objetos escénicos que alimentan los malentendidos (una cadena y una sortija), paréntesis cómicos entre criados, escenas de lucha en contra de los moros, pesadillas premonitorias–, llega el trágico desenlace.

En la sala del alojamiento del Rey, en Martos, los Carvajales son condenados a ser despeñados por el asesinato de don Gómez de Benavides. A punto de morir, antes de que les arrojen desde una altura, los dos hermanos reaccionan distintamente: don Pedro perdona al Rey¹⁰, en cambio don Juan apela a la justicia divina y afirma «[...] pues inocente/ muero, al rey Fernando emplazo/ para el tribunal de Dios» (vv. 2908-2910). En los últimos versos, el rey muere de modo repentino, sin explicación, y se refiere la noticia de otras dos muertes súbitas e incomprensibles, las de Ramiro y de García, cumpliéndose así el último deseo de don Juan: la justicia en contra de un juez injusto y de los falsos testigos en los que el juez ha confiado.

La inocente sangre fue publicada en la *Parte XIX* de las comedias de Lope, en 1624, en Madrid, en la imprenta de Juan González, a costa de Alonso Pérez¹¹, pero su redacción remontaría,

¹⁰ «El Rey es mancebo tierno,/ y aunque justísimo y santo,/ pudo engañarse, que es hombre./ ¡Ay de quien hizo el engaño!» (vv. 2892-2895). Todas las citas de la comedia y de la dedicatoria proceden de Vega Carpio, 1930, cuyo texto, fijado por Cotarelo, se reproduce en la Biblioteca Digital Artelope https://artelope.uv.es/biblioteca/textos/AL/AL0691_LaInocenteSangre.php

¹¹ En los versos finales se menciona como título, *Los Carvajales*, y también en la dedicatoria de la *Parte XIX* y en la lista de sus obras teatrales que Lope inserta en la segunda edición del *Peregrino en su patria* (1618). Hasta la fecha no se ha encontrado noticia de puestas en escena, como se puede ver en las bases de datos reunidas en Asodat (<https://asodat.uv.es/titulos/search/detail/7050>). De la obra se conserva un manuscrito de copia en Italia, en la Biblioteca Palatina de Parma (Signatura CC.* V. 28032/ XXVI); véase Restori, 1891. La tragicomedia fue publicada a mediados del siglo XIX, por Hartzenbusch, en la BAE, entre las *Comedias escogidas de Lope de Vega* (Vega Carpio, 1860), en la colección de la RAE, por Menéndez Pelayo (Vega Carpio, 1890-1913), en la nueva edición de la RAE, por Cotarelo y Mori (Vega Carpio, 1930), en la Base de datos en CD-ROM *Teatro*

de acuerdo con Morley y Bruerton (1968, 344), a los años entre 1604 y 1608. La distancia cronológica entre el momento de la escritura y el de la impresión es la que se suele dar entre la fruición escénica de las piezas teatrales y su incorporación al plan editorial que Lope lleva a cabo directamente desde 1617, con la *Parte IX* de sus comedias. Además, en este caso, es posible hipotetizar que Lope intentó situarse en la huella del éxito de *La prudencia en la mujer*, que quizás se puso en escena entre 1621 y 1623, y volvió por eso a editar una obra que tenía escrita ya desde hace casi veinte años. Asimismo era un texto que le permitía homenajear a don Sebastián de Carvajal «del consejo de Su Majestad y alcalde de su casa y corte»¹², dedicatario mencionado explícitamente en el paratexto de la versión impresa.

Al comienzo de la dedicatoria, Lope retoma el tema de la injusticia sufrida por los Carvajales, que define víctimas de la envidia y protagonistas de uno de los sucesos históricos que más admiración han suscitado en España. Al mismo tiempo, considera su muerte «rigurosa sentencia del rey don Fernando el Cuarto» y aprovecha la ocasión para especular acerca de los excesos de la severidad y de la clemencia de los jueces, dos extremos perniciosos; en particular, le parece que el primero puede dañar también al que juzga —y aquí remite a Aristóteles, a Tertuliano, a San Agustín y a San Gregorio—, sacando la conclusión de que en el ejemplo de los Carvajales «cruel fue la sentencia, la muerte injusta; el valor con que la sufrieron, digno de eterna fama», mientras que «no le hallan los historiadores al Rey disculpa con haber sido engañado», ya que «no se puede hallar

Español del Siglo de Oro (Vega Carpio, 1997), y en el volumen XIX de las *Partes de comedias de Lope de Vega* al cuidado del grupo PROLOPE (Vega Carpio, 2020). Por lo que se refiere a los estudios críticos que la mencionan véanse Ferrer Valls, 2004; Vaccari, 2011; Wise, 2014; Verducci, 2024.

¹² Los datos conocidos acerca de don Sebastián de Carvajal proceden de un documento del Archivo Histórico Nacional relacionado con su candidatura del 16 de marzo de 1616 a la plaza de alcalde por la promoción de Francisco Márquez De Gaceta. El documento se reproduce en Rico Vega 2015-2016, 90: «Licenciado don Sebastián de Carvajal. Alcalde del Crimen de la Chancillería de Valladolid desde 1609. Alcalde de la Corte Mayor de Navarra desde 1605. Comisiones. Alcalde de la Justicia de Sevilla. Representa los servicios de su tío, el Regente Carvajal en el Consejo de Italia y de su hermano, el Capitán don Gómez de Carvajal, que murió peleando con ingleses y de su otro hermano, don Francisco de Carvajal, capellán de VM y por billete del duque de Lerma».

camino para que alguna accidental disposición perturbase con disculpa la razón que anima todo el cuerpo del derecho». Entre estas influencias accidentales exteriores, Lope incluye la existencia de falsos testigos y luego declara:

Años ha que escribí este suceso, y como ahora saliese en la impresión lo que antes en el teatro, no hallé quien tan justamente debiese dirigirle como a Vuesa Merced que, descendiendo de esta ilustre familia, es juez tan recto, estimado y bien visto en esta Corte. No quiero ocupar el juicio de Vuesa Merced en sus alabanzas propias, ni parecer lisonjero donde ya todos me conocen por apasionado, sino suplicar a Vuesa Merced reciba en su protección esta historia de los Carvajales, como quien con sus virtudes y letras les ha dado tanto lustre.

La reconstrucción de la verdad histórica de la muerte de los Carvajales y del rey Fernando se ve obstaculizada por la superposición de las fuentes cronísticas y de las versiones romanceriles (Menéndez Pelayo, 1949, 233-240; Valladares Reguero, 1995, 200-218; Wise, 2014, 42-43)¹³, a la cual se suman las interpretaciones sobrenaturales de fenómenos inexplicables tan comunes en la época, y desentrañar la cuestión nos llevaría lejos de la figura de María de Molina.

Volviendo a las fuentes que Lope pudo manejar, los estudios (Menéndez Pelayo, 1949, 236; Valladares Reguero 1995, 219; Wise, 2014, 52) remiten a los datos sacados del libro *Valerio de*

¹³ Menéndez Pelayo, 1949 y Valladares Reguero, 1995, ofrecen un *excursus* muy amplio de toda la tradición, hasta el siglo XIX. Aquí solo sacamos de su estudio la siguiente información: la *Crónica de 1344* no recoge esta leyenda, que aparece, en cambio, tanto en la *Crónica de Fernando IV* como en la de *Alfonso Onceno*, pero sin decir el nombre de los caballeros despeñados. El texto donde se dan más detalles –y que posiblemente fue la fuente de Lope– es *Valerio de la historias escolásticas y de los hechos de España* (1472), de Diego Rodríguez de Almela, que también fue seguido por los historiadores siguientes, como Diego de Valera y Esteban de Garibay. Asimismo, hay que considerar el manuscrito anónimo *Genealogía de los Carvajales* y el mamotreto XLVII de *La lozana andaluza* (1528). De los romances, dos pertenecen al *Romancero viejo* («Valasme nuestra señora» y «En Alcaudete está el buen rey») y uno es el romance «A don Pedro y don Alfonso» de Lorenzo de Sepúlveda.

la historias escolásticas y de los hechos de España (1472), de Diego Rodríguez de Almela, que todos mencionan como fuente del Fénix, que en otras ocasiones también acudió a esta obra para encontrar tema por escenificar. En este caso, coinciden varios detalles, incluyendo la onomástica: Juan y Pedro de Carvajal y Gómez de Benavides.

Al mismo tiempo, Lope no ignoraba que era imprescindible añadir otros componentes para dar una forma representable al asunto, y lo hizo escenificando distintos acontecimientos del reinado de Fernando IV, incorporando elementos de ficción, mezclando hechos y personajes inventados con sucesos y figuras históricas. Dentro de este proceso de dramatización, Lope otorga importancia a la figura de María de Molina, para evidenciar lo delicado del equilibrio de aquel contexto nobiliario y para reconstruir el clima de luchas intestinas. Además este personaje le permite al poeta crear una conexión con Tirso, siempre y cuando se acepte la hipótesis de que *La prudencia en la mujer* se puso en escena antes de 1624 y su éxito –junto con el deseo de lisonjear a un miembro de la Sala de Alcaldes–, empujara al Fénix a insertar *La inocente sangre* en la *Parte XIX*.

Por eso le concede a la reina María de Molina el espacio de un monólogo en romance de más de cien versos, que Menéndez Pelayo (1949, 243) considera de «noble ejecución poética», una extensa y esmerada intervención seguida por las respuestas obedientes de los contendientes, y delimita la escena con dos acotaciones que le confieren a María de Molina el absoluto protagonismo espacial: «Sale la reina [...] y pónese en medio», al comienzo, y «Vanse. La Reina entre los dos Reyes», al final.

El personaje domina el escenario, se pone en medio del campo de batalla, exige la suspensión del combate, pide con autoridad la atención de todos («y oídme, pues no he de hablar/ cosa en disgusto de nadie», vv. 235-236) y reprocha a Fernando y a Alonso que, aún siendo sobrino y tío, lleven una década sembrando destrucción:

[...] a fuego y sangre
vais consumiendo esta tierra

y su gente miserable,
 [...] para que reyes os llame,
 traéis en guerras civiles
 los hijos contra los padres (vv. 242-248)

La reina sigue su relación dirigiéndose a Alonso y le recuerda la grandeza del marido fallecido, el rey Sancho IV, y la legitimidad de la herencia de Fernando:

[...] Ya fue Rey
 don Sancho, que muerto yace;
 si al nieto en la herencia excluye
 al tío, para que pase
 la línea derechamente,
 pues representa a su padre,
 no sé qué fuerza ha tenido,
 si no es que en fortunas tales
 lo que más puede es más justo,
 aunque la razón se engañe.
 Ya, en fin, don Sancho, mi esposo,
 reinó aquí, sin que bastase
 fuerza ni ley contra él.
 Tú, Alfonso, su valor sabes.
 Heredó su posesión
 mi Fernando, que es bastante
 para no ser ya posible
 que puedas desheredarle.
 Tras tantos años de guerra,
 ya es bien que te desengañes,
 Alonso, de este imposible,
 y de los daños que haces. (vv. 251-272)

María se expresa con palabras sólidas e incuestionables acerca de la legitimidad de la herencia de su hijo, y del inevitable y necesario desengaño del rival. Seguidamente, muestra preocupación por su pueblo, que se queja con ella, llorando, del hambre, de la violencia y de la destrucción (vv. 281-284), pero la compasión no

quita lucidez a la conciencia política, y su análisis se fija en que la guerra civil provoca un desperdicio de las fuerzas bélicas, que sería justo destinar a la lucha contra los árabes:

Y tras esta desventura
civil, hay otra más grande,
pues crece al Moro las fuerzas
el ver que las nuestras falten;
que mientras vuestras espadas
queréis que la sangre os saquen,
ya por las fronteras corre
con los bárbaros alfanjes.
Las villas que conquistó,
por ventura inexpugnables,
el santo Rey vuestro abuelo,
vuelven a entrar sus alcaides. (vv. 285-296)

La cimentación retórica del discurso de la reina se basa también en el empleo de símbolos y referencias vinculados con la Reconquista, por ejemplo a través de las metáforas de las lunas y del sol, que representan las banderas árabes y el monarca cristiano: las lunas que los santos reyes anteriores habían dejado menguantes están volviendo a crecer y brillar en los estandartes enemigos, cuando podrían encontrarse ya eclipsadas gracias al sol de la corona, un sol que la reina define *nuestro*, involucrando así a los dos rivales en una única misión común (vv. 297-304). La otra alusión directa a la Reconquista se configura como una premonición amenazadora: en el caso de que los árabes superen la Sierra Morena y lleguen al río Tajo (vv. 305-308), Fernando y Alonso no tendrán que extrañarse de que España los maldiga «por perdición semejante,/como a Rodrigo y al Conde/ y [...] os llame infames» (vv. 310-312); es decir que los dos contendientes podrían perder su honor como el rey visigodo don Rodrigo y el conde de Ceuta don Julián, responsables del origen de la irrupción árabe del siglo VIII, según la tradición

literaria¹⁴. Tras esta cita y la prefiguración de un porvenir de infamia, la reina termina con la propuesta de una solución:

Mirad esto como es justo,
 y dad un medio que baste
 para que viváis en paz
 y vuestros reinos descansen.
 Era yo de parecer
 que jüeces se nombrasen
 don Dionís de Portugal
 y el rey de Aragón don Jaime;
 y que, por lo que los dos
 justamente sentenciasen,
 pase Castilla, y vosotros
 confirméis eternas paces.
 ¿Qué respondéis? ¿Qué os parece? (vv. 313-325)

Destacan, en el cierre del monólogo, los términos y expresiones de los campos semánticos de la justicia (justo, jueces, justamente, sentenciasen) y de la paz (dar un medio, paz, descansen, eternas paces), en un *crescendo* de sensatez y sentido de la rectitud, mediante el cual la reina convence a Alonso de la Cerda a aceptar una decisión *super partes*. La respuesta del infante muestra su obediencia:

Digo que por mí, a tu gusto
 me sujeto, y que se trate
 que los dos reyes sentencien
 a quien toca la más parte
 de los pretendidos reinos. (vv. 337-341)

Además, Lope enriquece el sí de Alonso con tres comparaciones que asocian María de Molina a símbolos religiosos

¹⁴ De acuerdo con la tradición, el conde había enviado a su hija Florinda, la Cava, a ser educada en la corte de Toledo, pero el rey violó a la joven, y el conde se vengó solicitando el asalto africano y facilitando a los invasores las necesarias embarcaciones para llegar desde Ceuta, con el objetivo de destronar a Rodrigo.

de concordia, paz y serenidad. En primer lugar, la relaciona con el ave que vuelve con la rama de olivo tras el diluvio universal (vv. 326-328); luego, con el arco cuyo pilar de jaspe dejó la Virgen como testimonio de su aparición en Zaragoza (vv. 329-332); finalmente, la conecta con el arcángel Miguel que, durante la procesión organizada en Roma en el año 590 para poner fin a una terrible pestilencia, apareció y envainó su espada, un gesto que fue interpretado como el signo de la fin de la epidemia (vv. 333-336).

Gracias a la reina el sentido de la justicia ha triunfado sobre el conflicto armado fratricida y, en el resto de la comedia, María de Molina no vuelve a escena, pero el resultado que ha obtenido se cita dos veces, con distintas funciones y desde dos perspectivas opuestas. En el primer caso, el gracioso Morata relata lo sucedido anteriormente a doña Ana, hermana de don Gómez Benavides y enamorada de don Juan de Carvajal, confirmando que todos ya están en Palencia, celebrando la paz:

La Reina llegó, y bastó
su santidad y prudencia
a refrenar la violencia
que en los ejércitos vio.
Concertolos en nombrar
jueces que aquesto decidan,
porque a su arbitrio dividan
lo que les puede tocar.
[...] Todos vuelven a Palencia
a hacer fiestas, y estarán
hoy don Gómez y don Juan
con salud en tu presencia. (vv. 593-608)

Es evidente en las primeras redondillas la estimación de la reina, santa y prudente, y la eficacia de su actuación y de su discurso, que ha logrado reprimir la violencia bélica y concertar a los dos bandos con instrumentos distintos de las armas, es decir el arbitrio de las leyes.

Bien distinta es la reacción de los antagonistas, la otra pareja de hermanos, Ramiro y García. El segundo no ha participado en las

batallas y, temiendo que se haya murmurado sobre su ausencia, se justifica con la rapidez de la intervención de la reina («Ya me partía, como ves; no era / tan tarde, a no tratar la reina paces», vv. 731-732). Don Ramiro, en cambio, se expresa con ambigüedad en relación al resultado de la guerra, «no viniendo de allá como quisiera» (v. 712), tanto que suscita las preguntas del hermano:

¿Es porque ya desiste don Alonso
de la acción y derecho que tenía
al reino de Castilla pretendido?
[...] ¿No estáis en gracia
del rey Fernando, por parcial y amigo
del Infante, su tío y su enemigo? (vv. 713-718)

Pese a que la verdadera razón de su descontento no es esta, sino la conducta de los Carvajales¹⁵, su respuesta revela un índole oportunista y falsa:

Seguir a don Alonso en esta empresa,
mientras que la justicia está indecisa,
no es delito que pueda con Fernando
perder la gracia que hoy se recupera,
pues la sentencia en su favor espera. (vv. 719-723)

Volviendo a una visión de conjunto del cuadro protagonizado por María de Molina, sin duda la presencia del personaje en el escenario es de breve duración y su peso dramático parece limitado, pero los rasgos estilísticos y estructurales de la escena son magistrales y su análisis permite sacar algunas conclusiones, ya sea a confirmación de como Lope manejaba el vínculo entre historia y ficción, ya sea sobre la figura de la reina, en general, y de María de Molina, en particular.

La intervención de la soberana en *La inocente sangre* pone fin a un conflicto que, cuando ella logra interrumpirlo, dura desde hace

¹⁵ «Estos Carvajales, estos mozos,/ [...] me han tratado/ de suerte, cuando ya de parte suya/ estaba la victoria declarada,/ que en mi vida tendré contento en nada» (vv. 738-742).

más de diez años y cuya conclusión se celebra en Palencia. Desde el punto de vista histórico, el episodio se puede leer como una adecuación escénica del compromiso que

el 28 de octubre de 1311 Fernando IV firmó en Palencia [...] con los principales nobles liderados una vez más por el infante don Juan para que mejor fuera guardado el reino [...]. Verdaderamente Fernando IV necesitaba el entendimiento con los nobles y pacificar el reino para poder hacer con ciertas garantías la guerra contra los moros. Pero el acuerdo de Palencia estuvo precedido de arduas negociaciones, que habían tenido lugar en Burgos (González Mínguez, 2015, 95-96).

Es obvio que la verdad histórica del acontecimiento es mucho más compleja, y además, el papel de antagonista es asignado por Lope a Alfonso de la Cerda, que abandonó sus pretensiones en 1304.¹⁶ Sin embargo, es razonable pensar que el poeta, a la hora de adaptar los hechos a las exigencias escénicas, no se fijó en la exactitud cronológica y condensó en la actuación de un solo personaje lo que en realidad fue el fruto de una intensa y articulada actividad diplomática. A fin de cumplir con este segundo criterio, necesitaba una figura coeva dotada de autoridad y con renombre de pacificadora, y no sorprende que su elección se orientara hacia María de Molina, visto el retrato que de ella se lleva a cabo en los textos anteriores que hemos mencionado. Además, la presencia del personaje de Alfonso de la Cerda y la duración de la guerra indicada

¹⁶ El personaje del infante Alonso corresponde a la figura histórica de Alfonso de la Cerda (1270-1335), nieto de Alfonso X de Castilla, siendo hijo del infante Fernando de la Cerda y de Blanca de Francia. Su apodo, *el Desheredado*, hace clara referencia a su aspiración al trono de Castilla, ya que era el continuador de la Casa de la Cerda, heredera de la monarquía castellana durante el siglo XIII. La disputa sucesoria se desarrolló durante los reinados de Sancho IV y Fernando IV, y fue alimentada por Jaime II de Aragón, que quería beneficiarse en el territorio castellano, bajo el pretexto de que el matrimonio de Sancho y María Molina no contaba con la dispensa de la Iglesia. Solo en agosto de 1304, con el acuerdo de Torrellas, Castilla y Aragón se pacificaron y «se resolvieron las pretensiones de Alfonso de la Cerda al trono castellano mediante una crecida compensación económica» (González Mínguez, 2015, 93).

por la reina permiten hipotetizar que el comienzo de las hostilidades corresponda al viaje de María y Fernando IV de octubre de 1298 a «Palencia, que poco antes había estado a punto de caer en manos de Alfonso de la Cerda [...] gracias a la complicidad de algunos vecinos de la familia de los Corrales» (González Mínguez, 2015, 92), como se lee en la *Crónica de Fernando IV* (Rosell, 1953, 113).

Por lo tanto, se puede concluir que la pieza de Lope, aunque manipulando la verdad histórica, dramatiza el último año de vida de Fernando IV, desde octubre de 1311 hasta la fecha de su muerte, y de hecho en todo el resto de la obra¹⁷ los movimientos del rey reflejan lo que se cuenta en varios fragmentos de la *Crónica* de su reinado y en otros documentos, que le han permitido a González Mínguez (2015, 95-97) reconstruir los reales itinerarios del monarca¹⁸. Esto convierte *La inocente sangre* y la escena en la que hacemos hincapié en una muestra de cómo Lope creaba sus dramas históricos, usando fuentes documentales pero de forma libre y sin cuidar con esmero la exactitud temporal, adecuando la sucesión cronológica y espacial de los acontecimientos a las exigencias de la creación de una intriga representable. Es decir que el Fénix pasaba de la Historia a la ficción teatral con una cierta soltura, y, fuerte de una profunda conciencia escénica y de su habilidad en involucrar al público, enriquecía los hechos con los juegos del enredo, la

¹⁷ En la primera jornada se pasa del campo de batalla a la ciudad de Palencia, en casa de la dama y por la calle, donde ocurre el asesinato de Benavides; en el segundo acto la acción se ubica en Salamanca, cuando llega la noticia de la victoria de Fernando en el arbitraje; la tercera jornada (tras el comienzo en Palencia, que no tiene que ver con el personaje del rey) se desarrolla en Gibraltar y en Martos, cierto tiempo después, pero sin especificarlo.

¹⁸ El rey se encontraba en Palencia en la primavera de 1311, en el momento en que fue matado el «caballero salmantino, Juan Alfonso de Benavides, cuando salía de las casas de Ruy Pérez de Sasamón donde estaba alojado el monarca y con quien acababa de conversar» (González Mínguez, 2015, 95, 97); en Salamanca estuvo en septiembre de 1311 (González Mínguez, 2015, 95), para ver a su hijo recién nacido; por fin, su último viaje, tras las Cortes de Valladolid de la primavera de 1312, fue «dirección a la frontera con el reino de Granada, aunque siguiendo un itinerario bastante serpenteante, que le llevará a Toledo el 13 de julio. Desde Toledo Fernando IV vino a Jaén y a Martos» (González Mínguez, 2015, 97), donde tuvo lugar la ejecución de los hermanos de Carvajal el 9 de agosto y, de nuevo en Jaén, el soberano falleció el 7 de septiembre de 1312.

intensidad de los personajes y el énfasis retórico, distinguiendo entre lo historial y lo poético, como explica en *La dama boba* hablando de la prosa:

Hay dos prosas diferentes:
poética y historial;
la historial, lisa y leal,
cuenta verdades patentes,
con frases y términos claros;
la poética es hermosa,
varia, culta, licenciosa,
y oscura aun a ingenios raros.
Tiene mil exornaciones
y retóricas figuras. (Vega Carpio, 2015, vv. 293-302)

Por lo que concierne a la intensidad de los personajes y el énfasis retórico, en el caso María de Molina, sin duda Lope consigue transmitir la idea de una índole apasionada y racional al mismo tiempo, conjugada con una forma de la expresión incisiva y vigorosa, caracterizada por la definición del conflicto como guerra civil, descrita con léxico esmerado, respetando el equilibrio entre la apreciación del valor de las tropas (golpes fieros, riguroso combate...) y la puesta en evidencia de los efectos desastrosos de las batallas (fuego y sangre, gente miserable, incendio, muertes y hambres...); a lo que se suman la constante inserción de referencias a la justicia y a la herencia, siempre contraponiendo la fuerza y la razón, enriquecidas con referencias a la Reconquista y con comparaciones astronómicas. Sin olvidar las respuestas que suscita, que subrayan el rol de la reina como respetada consejera, mediadora y pacificadora.

Observando la escena desde la propuesta de una soberanía modélica, está claro que se trata del esbozo de un ejemplo de buen gobierno, que se suele asociar a un conjunto de habilidades y virtudes, las cuales contrastan con las ineptitudes y los vicios tópicos del «mal gobernante»: vanagloria, altivez, lascivia, brutalidad, flaqueza de espíritu, cobardía, impiedad, incapacidad en lo estratégico-militar y tendencia a la tiranía, a la opresión, a los abusos

de poder, hasta llegar a retar a la divinidad. La imagen de María de Molina transmitida por la tradición goza, en cambio, de los rasgos opuestos, los del «buen gobernante»: modesto, continente, compasivo, devoto, moderado, dotado de sentido de la justicia y capacidad de planeación y de liderazgo. Rasgos que corresponden en buena parte a los que se manifiestan en la versión lopesca.

Pero hay más. Tratándose de un *ars gubernandi* femenina, se tendría que poner de relieve de alguna forma la excepcionalidad «varonil» de la actitud de la reina, o también subrayar que su autoridad procede de una sustitución de poder, una facultad limitada en el tiempo o de carácter accidental, como la regencia de una reina madre o una reina consorte, es decir en lugar de un hombre o con un hombre como guía. En la comedia de Lope ni se caracteriza a María de Molina como mujer varonil ni se configura su autoridad como provisional o vinculada a una regencia, ya que la acción se sitúa en el último año de vida de su hijo. Pese a la brevedad de su intervención, el personaje de la reina no solo desempeña una función esencial, sino que muestra todas las capacidades que la tradición atribuye a María de Molina: aconseja con autoridad, manifiesta equilibrio y templanza, examina racionalmente la situación, comunica sus reflexiones de forma persuasiva y plantea una solución meditada, lógica y oportuna. Por lo que, como ya apuntamos, no tiene que asombrar que Lope pensara en ella teniendo que compendiar en un solo personaje y en una breve escena una amplia y compleja actividad diplomática, siendo su intervención verosímil como una de las muchas que la historia le atribuye durante todo el reinado de Fernando IV, siempre procurando aplacar a la nobleza e impedir el destronamiento de su hijo.

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS GUILLÉN, Fernando y Carlos M. Reglero de la Fuente (coords.) (2022) *María de Molina: gobernar en tiempos de crisis (1264-1321)*. Madrid. Editorial Dykinson.

BENAVIDES, Antonio. (1860) *Memorias de Fernando IV de Castilla*. Madrid. Imprenta de José Rodríguez. Dos tomos.

BENÍTEZ GUERRERO, Carmen. (2013) «María de Molina, reina madre entre la literatura y la historia». *Las mujeres en la Edad Media*. María Isabel del Val Valdivieso y Juan Francisco Jiménez Alcázar (coords). Madrid. SEEM. 267-275.

CATALÁN, Diego. (1992) «Alfonso X historiador». *La «Estoria de España» de Alfonso X: creación y evolución*. Madrid, Seminario Menéndez Pidal, Fundación Menéndez Pidal, Universidad Autónoma de Madrid. 11-44.

CARMONA RUIZ, María Antonia. (2022) «María de Molina en la Historiografía y la Literatura», *María de Molina: gobernar en tiempos de crisis (1264-1321)*. Fernando Arias Guillén y Carlos M. Reglero de la Fuente (coords.). Madrid. Editorial Dykinson. 25-51.

FERRER VALLS, Teresa. (2004) «El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza». *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I: El noble y el trabajador*. Ignacio Arellano Ayuso y Marc Vitse (eds.). Madrid/Frankfurt am Main. Iberoamericana/Vervuert. 159-185.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes. (1967) *María de Molina, tres veces reina*. Madrid. Espasa-Calpe.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. (2012) «El Molinismo: un sistema de pensamiento letrado (1284-1350)». *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero (eds.). Murcia. Universidad de Murcia. 43-73.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. (2024) *El molinismo. Claves de un modelo cultural*. Alcalá. Universidad de Alcalá.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. (1949) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España. Tomo 3*. Enrique Sánchez Reyes (ed.). Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 33. Madrid. CSICientíficas. 233-244

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/estudios-sobre-el-teatro-de-lope-de-vega-cronicas-y-leyendas-dramaticas-de-espana-t-3--0/>

MOLINA, Tirso de. (1973) *La prudencia en la mujer. El condenado por desconfiado*. Madrid. Colección Austral. Espasa-Calpe.

MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney Bruerton. (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid. Gredos.

NORTH, Janice. (2013) *The Constructions of a Cultural Legacy: Queen María de Molina of Castile and the Political Discourses of Molinismo*. University of Virginia. <https://doi.org/10.18130/V3XV4T>.

RESTORI. Antonio. (1891) *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio (CC.* V. 28032 della Palatina Parmense)*. Livorno. Tipografia Francesco Vigo.

RICO VEGA, Lara María. (2016), *La Sala de Alcaldes de Casa y Corte en el reinado de Felipe III. Prosopografía de una élite judicial*. TFM Máster Interuniversitario de Estudios Avanzados en Historia Moderna «Monarquía de España (siglos XVI-XVIII)». Director: José Ignacio Fortea Pérez.
<https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/9579/RicoVegaLaraMaria.pdf?sequence=1>

ROCHWERT-ZUILLI, Patricia. (2008) «La parole de la reine dans les chroniques de Ferrán Sánchez de Valladolid (1340-1345)». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. 31. 65-80

ROCHWERT-ZUILLI, Patricia. (2015) «La actuación pacificadora de María de Molina». *e-Spania*. 20. 2015.
<http://journals.openedition.org/e-spania/24170>

ROCHWERT-ZUILLI, Patricia. (2022) «La imagen de la madre ¿un componente esencial del molinismo?». *María de Molina: gobernar en tiempos de crisis (1264-1321)*. Fernando Arias Guillén y Carlos M. Reglero de la Fuente (coords.). Madrid. Editorial Dykinson. 53-67

ROSELL, Cayetano. (1953) *Crónicas de los Reyes de Castilla. Vol. 1*. Madrid. Atlas.

VACCARI, Debora. (2011) «Máscara fue mi locura, mis mudanzas acabé: las máscaras en el teatro del primer Lope». *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. María Luisa Lobato (ed.). Madrid. Visor. 189-205.

VALLADARES REGUERO, Aurelio. (1995) «La muerte de los hermanos Caravajales y de Fernando IV: fortuna literaria de un tema de ambientación jiennense». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. 157. 199-247.

VEGA CARPIO, Lope de. (1624). *La inocente sangre. Parte decinueve [...] de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid. Juan González y Alonso Perez. 44v-69r.

VEGA CARPIO, Lope de. (1860). *La inocente sangre*. Edición de Eugenio Harztenbusch. *Comedias escogidas de Lope de Vega IV*. Madrid. Rivadeneyra (BAE).

VEGA CARPIO, Lope de. (1890-1913). *La inocente sangre*. Edición de Marcelino Menéndez Pelayo. *Obras de Lope de Vega*. Madrid. RAE. Vol. IX.

VEGA CARPIO, Lope de. (1930). *La inocente sangre*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. *Obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid. NRAE. Vol. XII. 163-205.

VEGA CARPIO, Lope de. (1997). *La inocente sangre*. Edición de la Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro. ProQuest LLC. Chadwyck-Healey.

VEGA CARPIO, Lope de. (2020) *La inocente sangre*. Edición de Sònia Boadas y Laura Fernández. *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, Alejandro García Reidy y Fernando Plata (coords.). Barcelona. Gredos. Tomo I. 415-614.

VEGA CARPIO, Lope de. (2015) *La dama boba*. Edición de Marco Presotto.

https://amsacta.unibo.it/id/eprint/4409/1/La_dama_boba.pdf

VERDUCCI, Erica. (2024) «La glosa en el teatro de Lope de Vega: una propuesta de estudio». *II encuentro de joven hispanismo e hispanoamericanismo italiano (AJHI)*

<https://cvc.cervantes.es/literatura/ajhi/02/default.htm>

WISE, Carl Austin. (2014) «Playing the Crowd: Interpretive History and Audience Participation in Lope de Vega's *La inocente sangre*». *Hispanófila*. 172. 1. 41-54

ZÚÑIGA LACRUZ, Ana. (2013) «Mujer y poder en el teatro del Siglo de Oro. Una aproximación a la figura de la reina ». *Pictavia Aurea*. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.). Toulouse. Presses universitaires du Midi. 1185-1191.

<https://doi.org/10.4000/books.pumi.3270>