

Soldados de Fortuna: Hacia el género de la comedia de valientes militares

Manuel Olmedo Gobante
(University of Arkansas)

En la tercera parte del tratado *Grandezas de la espada*, el esgrimista Luis Pacheco de Narváez resume la importancia de la diosa Fortuna en la tradición marcial europea:

De do se vino a introducir el tener y venerar a la Fortuna por señora universal de las armas, y reverenciarla por tal, afirmando que necesariamente ha de suceder lo que ella quisiere. Y esto tan en general que me parece que, si nuestra santa religión cristiana no lo defendiera, la hicieran templo [a Fortuna] donde la adoraran como los gentiles lo hicieron al Hado [...]. Y esto ha venido de gente en gente, de suerte que hasta el rústico aldeano, en tratándole de armas, se ríe y mofa diciendo que todo es ventura y que, si la Fortuna quiere, todo está hecho. (Pacheco de Narváez 1600, 80v)

Esta opinión, “que en la guerra los caballeros han de ganar y perder porque los más de sus trances están sujetos a la fortuna,” ya aparecía en el famoso *Abencerraje* (Montemayor, 42),¹ en boca no de un rústico aldeano, sino del célebre Rodrigo de Narváez, alcaide de Antequera y supuesto antepasado del citado esgrimista, según se insinúa en un soneto de los preliminares de dicho tratado (1600, s.f.). Narváez, el descendiente, venía a erradicar esta creencia con su esgrima o destreza:

Grande lástima y confusión grandísima, que no consideren cuán poco daño puede hacer la Fortuna, el Hado o la ventura a quien en la certeza de la ciencia pone más confianza que en el acontecimiento: porque la destreza se ha de comenzar fundada en ciencia, en larga experiencia, y obrarla con mucha prudencia y gran consideración [...], porque no sería cuerdo el hombre que se arrojase en el fuego, poniendo en ventura si se quemaría o no, sabiendo que su propio efecto es quemar, y que este no le viene por ventura, ni acaso, sino natural. [...] Así, el que se arrojaré en el peligro de la destreza ordinaria, que verdaderamente no consta de ninguna certeza, encomendándose a la ventura, será imposible tener buen suceso.” (80v-81r)

Con “la certeza de la ciencia” Narváez hace referencia a la Verdadera Destreza, una escuela de esgrima iniciada por Jerónimo Sánchez de Carranza, quien en su tratado de 1582 ya había descrito dicho arte marcial y filosofía como una antítesis de la Fortuna.² En contraposición al diestro falso, ordinario o vulgar —en términos de Narváez—, el diestro verdadero es aquel que vence a la Fortuna. Como ya había explicado Carranza, los diestros verdaderos son los “que por

¹ Cito la versión del *Inventario*. La de la *Crónica* lee “sujetos a la ventura” (2017, 15) y la de la *Diana* omite este detalle tan significativo (65). La idea retorna en la adaptación dramática de Lope de Vega, *El remedio en la desdicha*: “que esto de guerra es fortuna, / que mañana por mí temo” (versos 1896-1897).

² Jerónimo Sánchez de Carranza hace varias referencias a la Fortuna en su tratado sobre esgrima titulado *Filosofía de las armas* (1582), siempre oponiendo la Verdadera Destreza a la antigua diosa. Para Carranza, la Verdadera Destreza es “un ejercicio tan noble y arte tan provechosa a los hombres de valor y honra ... con ella se alcanza la verdadera gloria militar, y sin ella cuanta fortaleza hay está ofrecida a la Fortuna” (Prólogo al lector, s.f.). Sobre el envidioso, Carranza había dicho que “cuando se ve en el suelo imposibilitado de igualarlo [a un hombre de bien], vuelven la hoja a quejarse de la Fortuna, como si ella fuese tesorera de la honra y dispensadora de las virtudes” (170r). Para la Verdadera Destreza, en sus contextos militar, social y cultural léase Bompreszi (2015), Valle Ortiz (2016) y Olmedo Gobante (2019).

sus obras merecen ser loados, y a pesar de la Fortuna, los levanta la razón” (Sánchez Carranza, 110r).

Fortuna era un enemigo formidable. Era quien hacía a ricos y pobres, a reyes y esclavos, y en efecto, había ocupado un lugar privilegiado desde la antigüedad como forma de conceptualizar el orden social. Derrotar a la Fortuna había sido un empeño del cristianismo durante toda la Edad Media, ya desde san Agustín y san Jerónimo, pues contradecía, en parte o en todo, ideas como la providencia divina y el libre albedrío (Sánchez Márquez, 251; Brendecke y Vogt, 1-4). A comienzos de la Edad Moderna, Machiavelli y otros pensadores propusieron la virtud como forma de limitar la autonomía de Fortuna (Voegelin, 31-87; González García, 108-124). Paralelamente, la interpretación protestante de la Fortuna como predestinación —y no como azar, mudanza o acaso— inició una larga serie de debates teológicos. La cuestión tuvo especial importancia en el contexto del pensamiento político y militar, especialmente en el marco de las guerras de religión (Mout, 63-81; Martínez, 99; Fra-Molinero). Este es el contexto marcial en el cual el maestro Narváez —quien por entonces era Sargento Mayor en Lanzarote— plantea su negación radical del concepto medieval de Fortuna como azar y contingencia. En consonancia con los preceptos de la Contrarreforma, pero desde presupuestos seculares, el maestro propone una especie de determinismo no teológico ni teleológico, sino material y causal.

En este trabajo, se atiende a la puesta en escena de la tesis de Carranza y Narváez —la negación de la Fortuna como “señora universal de las armas”— en el teatro del Siglo de Oro. El análisis detenido de los temas y la estructura dramática de cuatro comedias —*Julián Romero, El valiente Céspedes, El asombro de Turquía y valiente toledano* y *El valiente negro en Flandes*— permite identificar un género apenas vislumbrado por la crítica, que aquí denominamos la comedia del valiente militar, de carrera o soldado de Fortuna, distinguiéndolo de otro género más o menos afín, la comedia del valiente urbano o callejero. Según veremos, el género del valiente militar se caracteriza por seguir un mismo hilo argumental que ensarta necesariamente siete eventos recurrentes. En resumen: todas las comedias narran una misma historia, la de un hombre pobre y de orígenes relativamente humildes que, en explícita oposición a la Fortuna, decide enrolarse en el ejército imperial donde, a pesar de sufrir la discriminación de sus compañeros y el antagonismo de un capitán noble, logra el amparo de un duque y, por último, consigue que el rey lo premie con el rango de general y el hábito de la Orden de Santiago. Finalmente, las comedias de valientes militares también se caracterizan por desarrollar obsesivamente tres motivos principales: el de la conquista de la Fortuna, el del cuestionamiento del honor basado en el linaje y el de la redefinición del concepto de *valor* o *valentía*: tres temas que, como veremos, están íntimamente relacionados.

I. Valientes y valientes: esbozo genológico

El primero en esbozar el género de la comedia de valientes fue Emilio Cotarelo y Mori, quien entendía estas obras como precursoras de las comedias de bandido o bandolero:³

³ El género de comedias de bandidos o bandoleros fue cultivado por Lope de Vega en comedias como *Antonio Roca o la muerte más venturosa*, *Las dos bandoleras*, *La serrana de la Vera* y también *El cordobés valeroso*, *Pedro Carbonero*. Su popularidad fue aumentando con el paso del tiempo, como muestran las dos partes de *El valiente Pedro Ponce* de Chavarría, las dos de *El bandido más honrado y que tuvo mejor fin*, *Mateo Vicente Benet*, de Gabriel Suárez; o *El más temido andaluz y guapo Francisco Esteban* de José Antonio Vallés Abarca (Martínez Comeche; García González; Dixon; González Cañal, 137).

Del *Valiente Juan de Heredia*, que será de los primeros ejemplares de comedias de guapos antes que bandoleros [...] tales como *El valiente sevillano*, de Enciso; *El valiente Diego de Camas*, de Enríquez Gómez; *El valiente toledano*, de Luis Vélez; *Afanador el de Utrera*, de Belmonte; *Añasco el de Talavera*, de Cubillo; *El más valiente andaluz*, *Antón Bravo*, de Monroy; *Pero Vázquez de Escamilla*, de Quevedo; *El valiente Barrionuevo*, de Cantón Salazar; *El valiente Campuzano*, de Zárate, hasta llegar a la famosa del *Guapo Francisco Estevan*, al *Valiente Pedro Ponce*, al *Valor nunca vencido* [y] *hazañas de Juan de Arévalo* y otras aún más disparatadas del siglo XVIII. (Cotarelo y Mori, xv)

Con la excepción de uno solo, *El valiente toledano* de Vélez de Guevara, de la cual trataremos más adelante, las comedias recogidas por Cotarelo tienen en común estar protagonizadas por los que aquí llamamos valientes urbanos, hombres atrevidos y violentos más o menos relacionados con la vida callejera y el submundo criminal de la ciudad moderna, herederos de las épicas de rufos, rufianes, jaques y demás valientes de la poesía germanesca y la jácara (Hill; Lobato). La estrecha relación que estas comedias guardan con los romances, jácaras y relaciones de idénticos temas perdurará en la literatura de cordel hasta bien entrado el siglo XIX. Hacia 1851, Agustín Durán incluyó relaciones sobre los más de los valientes citados arriba en la sección de “romances vulgares de valientes y guapos” de la colección de romances castellanos anteriores al siglo de XVIII para la Biblioteca de Autores Españoles (1851). Caro Baroja (1990) continuaría catalogando estas historias como romances “de hombres bravos y arriscados” (86), reconociendo los orígenes auriseculares de dichos valientes (112).

González Cañal expandió la lista de “comedias de valientes o valentones” analizando tres valientes urbanos de Antonio Enríquez Gómez —*El valiente Diego Camas*, *El capitán Chinchilla* y *El valiente Campuzano*— e incluyendo en el corpus obras como *El más valiente extremeño: Bernardo del Montijo*, atribuida a José de Cañizares, o *El valiente Pantoja*, comedia de valiente urbano atribuida por entonces a Moreto, aunque hoy se sabe que también es de Enríquez Gómez / Fernando de Zárate (Mañero Lozano).

Como veremos más adelante, las comedias que analizaremos en este trabajo pertenecen a un género distinto, si bien con no pocos puntos en común: las que aquí llamamos comedias de valientes militares, de carrera o de fortuna. Con respecto a este corpus, Mackenzie, en su artículo sobre Juan Bautista Diamante, supo distinguir “una serie de llamadas comedias de valentón, en que actúan protagonistas heroicos, generalmente dotados de enormes fuerzas físicas y capaces de hazañas extraordinarias,” entre las cuales sitúa *El honrador de su padre* y *El cerco de Zamora* (193-194). Rodríguez Cáceres también vislumbró el género del valiente militar cuando asoció comedias como *El valiente Céspedes* —y dos reescrituras tituladas *El Hércules de Ocaña*, escritas por Vélez de Guevara y Diamante— a otras como la *Contienda de Diego García de Paredes* de Lope de Vega y la redramatización de Diamante *El valor no tiene edad* y *Sansón de Extremadura*.⁴ Nadie hasta ahora, a mi entender, ha señalado los muchos rasgos específicos que permiten definir con precisión este género de las comedias del soldado de fortuna.

⁴ Cabe precisar que tanto Mackenzie como Rodríguez Cáceres incluyen comedias que podríamos denominar de valientes históricos, que poco o nada tienen que ver con el mundo militar moderno. Ejemplos de esto son *El cerco de Zamora* y *El honrador de su padre* —esta última es una readaptación de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro— (1991, 193-194), o en menor medida, el valiente Juan Gómez, protagonista de *El cerco del Peñón de Vélez*, de Luis Vélez de Guevara, asunto retomado en *El defensor del Peñón* de Juan Bautista Diamante (2007; Carrasco-Urgoiti 2001). No obstante, atendiendo a la homogeneidad temática y estructural de las cuatro comedias aquí

Cuatro valientes militares

Julián Romero parece ser el primero de los valientes militares, así como el molde del género. Escrito tal vez por Lope de Vega entre 1597 y 1604 (Morley y Bruerton, 488), trata sobre los inicios de la espectacular carrera militar del histórico Julián Romero, desde su enrolamiento en Cuenca hasta su triunfo en la batalla de San Quintín (Losada Malvárez; Fagel 2011 y 2020). Paralelamente, se representan dos episodios que acercan la comedia al drama histórico: la llegada de María Tudor al trono frente a las maquinaciones de Juana Grey y el viaje de Felipe II a Inglaterra. El tema fue retomado por José de Cañizares en su comedia *El guapo Julián Romero*, también conocida como *Ponerse hábito sin pruebas* o *El valor como ha de ser* (Fernández Gómez).

Lope de Vega escribió *El valiente Céspedes* entre 1612 y 1615 por comisión de don Alonso de Alvarado, conde de Villamor y descendiente de Céspedes, aunque se publicó en la parte veinte de comedias en 1625 (Morley, 400). Cuenta la historia de Céspedes, hombre de fuerza sobrehumana que fue ascendiendo, desde sus humildes inicios en la periferia de Ciudad Real y sus escauceos en el hampa sevillana, hasta su exitoso vado del río Elba bajo el liderazgo del emperador Carlos V en su guerra contra el Duque de Sajonia (Menéndez Pelayo, 53-64). No menos importante en esta comedia son dos mujeres valientes que acompañan a Céspedes en sus viajes: por un lado, Teodora, enamorada del valiente; por otro, María Céspedes, que intenta salvar a su hermano de la venganza de su amado don Diego. Al igual que Julián Romero, Céspedes sirvió de molde para otras recreaciones del valiente militar y dio pie, como hemos dicho, a dos comedias tituladas *El Hércules de Ocaña*, una de Luis Vélez de Guevara y otra de Juan Bautista Diamante (Rodríguez Cáceres; Carreño 1994 y 2008).

Luis Vélez de Guevara escribió *El asombro de Turquía y valiente toledano* entre 1621 y 1624 con la clara intención de enaltecer la figura de Pedro Téllez Girón, Duque de Osuna, y celebrar el viaje de Felipe IV por tierras andaluzas en 1624 (González Martínez, 15-19). Esta comedia trata del entonces coetáneo Francisco Rivera —o Ribera, en la comedia—, y su ascenso progresivo de soldado pobre a general de la armada, una carrera militar que se adereza con la enredosa historia de Rosaura, dama siciliana que, a pesar de la oposición de su hermano don Diego, procura casarse con don Félix sirviéndose de la ayuda de su amiga Leonor, prima este (Pérez Cabrerizo). Pese a su origen circunstancial, *El asombro de Turquía* tuvo un éxito razonable, a juzgar por el buen número de ediciones durante los siglos XVII y XVIII (Peale, 27-30) y por la circulación en pliego suelto del primer monólogo de Rosaura (Vélez de Guevara 2012).

El valiente negro en Flandes, escrita por Andrés de Claramonte probablemente hacia 1625, cuenta la historia de Juan de Mérida —después Juan de Alba—, hijo de una esclava negra, cuya carrera militar en el frente flamenco y el amparo del Duque de Alba le permiten llegar a maestro de campo general y caballero de Santiago y casarse con su antigua ama, todo a pesar de los esfuerzos del capitán don Agustín, noble de Mérida que intenta impedir el ascenso de Juan. Secundariamente, se ponen en escena las aventuras de doña Leonor, que viaja a Flandes en hábito de hombre para hacer que don Agustín se case con ella, tal y como acordaron antes de él partir hacia el frente. *El valiente negro en Flandes* tuvo un gran éxito que se prolongó durante tres siglos, como demuestran el gran número de representaciones, reediciones y adaptaciones, tanto escénicas como impresas. Entre ellas, destacan una segunda parte compuesta por Vicente

analizadas, pienso que hay razones suficientes para deslindar el género de las comedias de valientes militares del de las de hazañas históricas y caballerías.

Guerrero, publicada en 1751, y un romance anónimo que circuló ampliamente hasta bien avanzado el siglo XIX (Fra Molinero y Olmedo Gobante).

Dos valientes y un destino

González Cañal incluyó en el corpus del valiente urbano o callejero algunas comedias que aquí consideramos de valientes militares. Entre ellas, se incluyen tres de las cuatro que acabamos de resumir. González Cañal no incluyó *Julián Romero*, tal vez por no llevar el *valiente* en el título —se le llama el “valiente Julián Romero” al final de la comedia (verso 2842)—, aunque sí tuvo en cuenta la versión de Cañizares, *El guapo Julián Romero*. Tampoco incluyó las comedias derivadas de *El valiente Céspedes*, arriba citadas (González Cañal).⁵

La conflación de las comedias de valientes urbanos y la de los militares está en parte justificada. Principalmente, todas comparten un protagonista de origen relativamente humilde y “de carácter hosco e irascible” (136), cuyas aventuras se dramatizan mezclando episodios de acción con enredos de diversa índole.

Muchas son las similitudes, pero también hay notables diferencias. El conflicto de las comedias de valientes urbanos, por ejemplo, suele ser una cuestión de honor, generalmente iniciada por el deseo del protagonista por llevar a cabo una relación amorosa, o bien evitar la de su rival. En cambio, la trama de la acción de una comedia de valiente militar no gira en torno a un conflicto amoroso o de honra, sino a la carrera del protagonista y su ascenso en el escalafón. Por otro lado, el valiente urbano se representa de manera más o menos simpática, pero en fin como una anomalía que debe resolverse mediante tres posibles finales. Un valiente urbano puede redimirse ya por matrimonio, por muerte y santificación o por su incorporación al ejército. Al primer final, la boda, corresponden las más de las comedias de valientes urbanos, como las de *Juan de Heredia* o *Pantoja*, quienes ven cómo sus conflictos amorosos se resuelven felizmente al final de sus respectivas comedias. Al segundo corresponden los valientes cuya muerte prematura les permite arrepentirse y, en algunos casos, alcanzar la santidad. A este segundo modelo corresponde *El rufián dichoso* de Cervantes o las historias de *El más valiente andaluz*, *Antón Bravo*, de Monroy y Silva. Este proceso de santificación final también es típico de las comedias de bandidos o bandoleros, desde el *Antonio Roca* de Lope de Vega a *El más temido andaluz y guapo Francisco Estevan* de Vallés Abarca. El tercer posible final, la incorporación del valiente urbano al ejército, lo aproxima al molde del valiente militar, llegando a soldado o capitán en los casos de *El rufián Castrucho* de Lope, *El valiente Campuzano* de Enríquez Gómez o *El más valiente extremeño* de Cañizares.⁶ Las comedias de valientes militares, por contra, condensan en su primer acto la totalidad del arco argumental de los urbanos, desarrollando sus carreras y ascensos. Al final de sus respectivas comedias, los valientes de carrera pertenecen a los más altos estratos de las sociedades civil y militar, casi siempre como maestros de campo generales y siempre como caballeros de la Orden de Santiago.

Entre las características esenciales del género del valiente —urbano, añado yo— González Cañal destacó seis: la conducta agresiva de los protagonistas, su alta movilidad

⁵ González Cañal añadió a la lista otras comedias cuyos títulos sí incluyen la palabra *valiente* y, no obstante, difícilmente forman parte de los géneros de valientes aquí estudiados: ejemplos son *El valiente nazareno Sansón*, comedia de tema bíblico, y la comedia de mártires *El valiente más dichoso, don Pedro de Guiral*, ambas de Juan Pérez Montalbán; o *El valiente justiciero y rico-hombre de Alcalá*, de Agustín Moreto, donde el valiente del título no alude a un valiente propiamente dicho, ni urbano ni militar, sino al rey don Pedro.

⁶ Una excepción parece ser *El capitán Chinchilla*, cuyo protagonista es capitán de comienzo a fin. Su historia transcurre entre Madrid y Cuenca, en contextos principalmente civiles (González Cañal, 128).

espacial y ruptura de la unidad de lugar, la aparición de la venta como espacio de aventuras, la centralidad del tema del honor, la caracterización como cobarde del criado gracioso y el uso de romances o relaciones para resumir la acción —este último, como veremos, es un recurso heredado de la tradición germanesca y precursor de las relaciones de valientes que poblarán los pliegos sueltos en los siglos XVIII y XIX (128-135). Los valientes militares también tienen capacidades marciales extraordinarias, pero mucho más amplificadas y frecuentemente sobrehumanas. Los valientes de carrera, como los urbanos, también son personajes de alta movilidad espacial, un rasgo compartido con los protagonistas de otros géneros dramáticos como las comedias bizantinas o las de santos.⁷ Más concretamente, el recorrido del valiente militar suele ir en dirección ascendente, desde un lugar de origen rural hasta el palacio real, pasando por un espacio castrense y fronterizo, donde transcurre la mayor parte de la acción. La venta como lugar de aventuras no aparece en tres de las comedias aquí analizadas, pero sí en *Julián Romero* así como en las dos comedias tituladas *El Hércules de Ocaña* de Vélez de Guevara y Diamante.⁸ El honor también es un tema prominente en las comedias de soldados de fortuna, pero no es el núcleo del conflicto ni el hilo conductor del argumento como hemos visto. Los criados de los valientes militares, a diferencia de los de los urbanos, no son cobardes —al menos, al final de la comedia—, y demuestran tener dotes marciales cabales, aunque nunca llegan al grado de las de sus amos. Finalmente, el recurso a la relación como herramienta de resumen también aparece en las cuatro comedias aquí analizadas. En *Julián Romero*, el valiente hace breve relación de su vida hacia el final de la comedia (2447-2458) y el protagonista de *El valiente Céspedes* recita un curioso soneto autobiográfico (versos 2777-2790), esto sin contar las varias relaciones de sucesos históricos que aparecen en la obra. En *El valiente toledano* hay nada menos que cinco relaciones de la vida de Ribera: dos narradas por personajes secundarios (1151-1214 y 1361-1416) y tres propiamente autobiográficas (743-904, 1593-1634 y 2219-2406). En *El valiente negro en Flandes*, el motivo de la relación del valiente aparece de la boca de un músico que narra las hazañas de Juan de Alba según van ocurriendo. El recurso de la relación aparece en todas estas obras porque, como ya hemos visto, las comedias de valientes urbanos y militares surgen de una tradición poético-narrativa que permaneció viva hasta bien entrado el siglo XIX.

En definitiva, las comedias de valientes urbanos y la de valientes militares son sin duda géneros concomitantes, tanto que probablemente estemos hablando de un supergénero de valientes a secas. Hacen falta más estudios de conjunto para discernir las afinidades y límites entre estos subgéneros y otros como el de la comedia soldadesca, la de rebeldes y piratas o la de bandidos y bandoleros. Una cosa es clara: el género o subgénero del valiente militar se destaca por una extraordinaria coherencia y cohesión estructural y temática, según se explicará a continuación.

⁷ La acción de *Julián Romero* se sitúa en Cuenca, Londres y alrededores, el norte de África, Bruselas y diversos puntos en la frontera franco-flamenca. La de *El valiente Céspedes*, en Ciudad Real, Sevilla y a lo largo de la geografía alemana. *El valiente toledano* transcurre en Toledo, Sicilia, los mares de Túnez, Trápana y Celidonia, Nápoles y Cádiz. *El valiente negro en Flandes* transcurre entre Mérida y el frente flamenco, aunque los personajes principales pasan por Lisboa, Madrid, Amberes y Bruselas.

⁸ En las comedias de Vélez de Guevara y Diamante, por cierto, se repite un episodio que también ocurre en *El capitán Chinchilla* de Enríquez Gómez (González Cañal, 129). En las tres, el valiente visita una venta y se pone a cenar al lado de un cadáver como si nada, bizzarría que ya apareció en la vida de otro valiente de carrera, Diego García de Paredes (Olmedo Gobante 2016, 113; Sánchez Jiménez, 46).

II. Los pasos del valiente

Los cuatro valientes militares aquí analizados —*Julián Romero*, *El valiente Céspedes*, Francisco Ribera (*El asombro de Turquía y valiente toledano*) y Juan de Mérida o Alba (*El valiente negro en Flandes*)—, todos siguen un mismo itinerario vital marcado por siete pasos, siete eventos o circunstancias.

1. El origen

La acción siempre comienza en la ciudad natal del valiente, a la cual se alude numerosas veces a lo largo de cada comedia. Por ejemplo, en *Julián Romero*, aunque las hazañas del héroe se desarrollan en Italia, Túnez, Inglaterra y Francia, las referencias a Cuenca se repiten hasta el último verso de la obra: “y aquí acaba... la historia... del gallardo capitán / de Cuenca, Julián Romero” (versos 2886-2889).⁹ Del mismo modo, Ribera se despidió al final de *El asombro de Turquía y valiente toledano* no con su nombre sino como “el español toledano” (verso 2477), un pleonasma no poco significativo. Céspedes también hace múltiples alusiones a su lugar de nacimiento, Ciudad Real (u Ocaña, en sus sucesivas reescrituras), en momentos cruciales de la comedia. Por ejemplo: cuando se presenta a un rufián sevillano (865-867), cuando escribe un cartel de desafío (1898-1989) o cuando resume su carrera en un soneto (2777-2778).

Como explica Francisco Ribera, significativamente apodado *El valiente toledano*, el valor lo da la patria chica: “Toledo... me dio el ser, / me dio el valor, / tan hijo propio, tan suyo...” (versos 749-752). Como veremos más adelante, el valor —o sea, lo que identifica a un valiente— procede del derecho que le confiere su ciudadanía, el cual predomina sobre la ascendencia biológica. En otras palabras, Ribera es hijo de la ciudad que le “dio el ser.” Juan de Mérida —quien lleva su patria en el nombre—, coincide con Ribera: “y aunque moreno a ser vengo, / valor de Mérida tengo / porque en Mérida he nacido” (42-44). Las referencias y alabanzas a las ciudades de origen sirven para suplir las carencias socioeconómicas del valiente. Como explica Herzog, las categorías jurídicas *natural* y *vecino* eran esenciales a la hora de reclamar derechos en los siglos XVI y XVII.

2. La salida

El valiente militar no se queda en su ciudad natal. Sale de ella de una manera violenta, bien como Romero y Alba, tras un enfrentamiento con soldados que lo humillan por ser pobre e intentan evitar su reclutamiento, o como Céspedes y Ribera, que escapan huyendo de la justicia a causa de un altercado violento.

Salvo en el caso de Romero, un valiente no viaja solo. Como ya hemos visto, a menudo lo acompaña en sus aventuras un criado / soldado llamado Beltrán en *El valiente Céspedes* y *El valiente toledano* —curiosamente, Beltrán también es el apodo de Julián Romero al comienzo de la comedia— o Antón en *El valiente negro en Flandes*. En todos los casos, el criado sufre un proceso de transformación: comienza siendo ya labrador, pícaro o criado esclavizado y termina

⁹ Cito las comedias de Lope de Vega por sus respectivas ediciones de Cotarelo y Mori (Vega y Carpio [atribuida] 1930) y Menéndez Pelayo (1969). Con respecto a *El asombro de Turquía y valiente toledano*, sigo la edición de González Martínez y Peale (Vélez de Guevara 2010) y mi edición de *El valiente Negro en Flandes* (Claramonte, 2023). Cito por número de versos, no de página, y el uso enfático de la letra bastardilla es siempre mío.

luchando al lado de su amo, como una versión menos hiperbólica del personaje principal o, en palabras del Beltrán del toledano, como un “novicio de valiente” (verso 1120).

Además, la salida del valiente suele provocar también la de una o varias mujeres que lo siguen en sus viajes, a menudo en hábito de soldado, protagonizando un conflicto secundario que a menudo resuelve el valiente principal. Este es el caso de María de Céspedes y Teodora en *El valiente Céspedes*, Rosaura y doña Leonor en *El valiente toledano* y doña Leonor en *El valiente negro en Flandes*. Céspedes resuelve el conflicto de su hermana al salvar a su amante; Ribera no soluciona el problema, pero se alegra de no tener que hacerlo (1462-1463) y se ofrece a ser el padrino en las bodas de Rosaura y Leonor; Juan de Alba sí resuelve el conflicto de doña Leonor obligando a don Agustín a casarse con ella (2583-2610).

3. La envidia

La envidia es un motivo recurrente en las comedias del valiente militar. De hecho, se dice que ella es la verdadera causa de la salida de los valientes Céspedes (verso 1178) y Ribera (2034-2044).¹⁰ En los primeros actos de cada comedia, los soldados compañeros envidian y menosprecian las acciones militares del valiente. Esto cambia progresivamente, según el protagonista va demostrando su valor y ganando la voluntad de sus compañeros, en ocasiones, mediante el generoso reparto de un botín, motivo que aparece en *El valiente Céspedes* (versos 2161-2168) y *El valiente negro en Flandes* (1945-1956). A menudo, la envidia se representa en la figura de un capitán noble que actúa como antagonista de la comedia, ya sea don Juan para Romero, don Agustín para Alba y don Diego para Céspedes. Especialmente en los dos primeros casos, el ascenso social del valiente se presenta como un triunfo personal sobre el capitán envidioso.

4. El amparo del Duque

La figura del Duque —de Osuna en el caso de Ribera y de Alba en los casos de Romero, Céspedes y Mérida— actúa como contrapeso de la envidia.¹¹ Es siempre el valiente quien acude al duque, confrontándolo a menudo con brusquedad, un atrevimiento que causa una buena primera impresión en cada prócer. Esta situación se da de manera casi idéntica, por ejemplo, en *El valiente toledano* (695-705) y *El valiente negro en Flandes* (656-668).

El amparo del Duque se expresa a menudo con una alegoría lumínica donde el duque, ya como el sol o como el alba —jugando con la polisemia del título nobiliario—, saca al valiente de la noche o sombras de su baja vida e ilustra su linaje. En *El valiente Céspedes* y *El valiente negro en Flandes*, el Duque de Alba recibe a su vez su luz del sol, que es el rey.

pero con el *sol* de Carlos [V],
y el *Alba* del gran Toledo,
presto Céspedes, Envidia,
pondrá los pies en tu cuello. (*El valiente Céspedes*, versos 2042-2045)

¹⁰ El tema de la envidia adquiere un especial protagonismo en *El valiente Céspedes* (versos 1178, 1526, 1802, 1871, 2034-2044, 2787,) y *El valiente negro en Flandes* (756, 1112, 1136 y 1405-1409).

¹¹ En realidad, quien más ampara a Julián Romero es don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles e hijo del II duque de Alba, don Fadrique (versos 1053-1090), aunque el propio Duque también aparece en la comedia. Cabe aclarar que el Duque de Alba de *El valiente negro en Flandes* es don Fernando, sucesor de don Fadrique.

Si Alba soy,
 el Alba en vos se eternice,
 y nazca en el *Alba el sol*
 del soberano Filipe [II] (*El valiente negro en Flandes*, 1573-1576).¹²

En *El valiente toledano*, el Duque de Osuna hará una reflexión casi idéntica, cuando promete a Ribera: “soy vuestro sol / y alumbro a vuestra fortuna” (versos 1247-1248, véase también 901-908).

El valiente es una figura ejemplar y, como tal, no puede ser única ni original (Harari, 112; Harden, 47). Igual que el criado necesita el modelo del valiente para su transformación, este ve en el duque un ejemplo de valentía, un ideal cuasi mítico de buen militar. Quien mejor expresa esto es Ribera, pues llama al Duque su “hechura” en más de una ocasión (verso 1966).

5. Los escalones

Como el valiente militar es un ejemplo de ejemplos, su carrera sigue un guion preestablecido. Así, desde su salida y reclutamiento hasta el final de la comedia, el valiente estará en un continuo y paulatino proceso de ascenso en la jerarquía militar, algo que, por improbable que fuera, se concebía como perfectamente posible en el contexto de la época (Fagel 2020). Para imaginar este itinerario ascendente se emplea la metáfora de la escala, por la cual el valiente va “subiendo de grado a grado,” según Julián Romero (versos 2450-2458), o en “escalones” según Alba (1222-1226). Tanto Romero como Alba siguen las mismas etapas, pasando por seis rangos militares: soldado raso, cabo de escuadra, sargento, alférez, y capitán — a lo largo de los primeros dos actos—, y maese de campo en el tercero (*Julián Romero*, 2521; *El valiente negro en Flandes*, 2304). Esto no siempre es exactamente así: Céspedes asciende directamente de soldado a capitán al principio del tercer acto (2149) y la carrera de Ribera, por ser naval, le hace pasar de soldado a capitán de barco y cabo de una armada al final del acto primero. Más adelante, el Duque asciende al toledano a almirante de la mar (1225-1226) y finalmente, el Rey lo nombra general de otra armada (2196).

Cada uno de los ascensos del valiente es la consecuencia de una acción concreta, ya sea su participación en una batalla victoriosa como en los casos de Romero y Ribera, o la captura de una persona o un objeto de gran valor simbólico, como en los casos de Céspedes y Juan de Alba (Olmedo Gobante, 2023). En tres de los casos, el protagonista valiente captura a un general enemigo él solo y sin ayuda: Julián Romero aprehende al Almirante francés y lo presenta ante el Rey (2863-2866), Céspedes hace lo mismo con el duque Juan Federico de Sajonia (2755-2758) y Juan de Alba lleva en brazos al Príncipe de Orange para entregárselo al Duque.

6. El valiente y la corte

En estas comedias se deja claro que el valiente y el cortesano pertenecen a universos opuestos (Olmedo Gobante 2016). No obstante, un episodio ineludible en la carrera vital del valiente militar será su paso por la corte, haciendo eco de los innumerables soldados que inundaban los palacios en busca de una recompensa a sus servicios (Martínez 2016, 183). Con

¹² Esta alegoría se repite muchas veces en *El valiente negro en Flandes*. Por ejemplo, más adelante, dice el Duque: “Yo, por su noche, Alba soy; / y sol del polo flamenco, su majestad” (2175-2177).

las excepciones de *El valiente Céspedes* y *El asombro de Turquía* —que, como hemos visto, fueron escritas en un contexto laudatorio y cortesano— la estada del valiente militar en la corte es una experiencia traumática: peor, según él, que la del combate. Esto se ilustra al comienzo del acto tres de *Julián Romero*, cuando el capitán conque se pierde la paciencia en las salas de espera de Palacio,

¡Cuerpo de Dios, qué he de hacer,
si estoy harto de aguardar!
O me mande despachar
o yo me quiero volver. [...]
Ha seis meses que deseo
velle [al Emperador] por dalle esta carta (versos 1790-1807).

La conducta de Romero en palacio es indudablemente violenta: amenaza al secretario real, llama “tullido o contrecho” al mismísimo Carlos V (verso 1832) y lo conmina irrespetuosamente a que se jubile por inútil (1889). También el tercer acto de *El valiente negro en Flandes* se abre con Juan de Alba cansado de esperar las cosas de palacio y diciendo que preferiría estar en campaña:

¡Vive Dios!, que ya me enfada
la corte, donde estoy viendo
a ejércitos los hermosos,
cansando y haciendo gestos. [...]
Ya ha tres días que estos patios
de palacio estoy midiendo
losa a losa; y ¡vive Dios!,
que quisiera estar primero
en un pantano, hasta aquí
el agua, que estar sufriendo
la dilación que he tenido (versos 2040-2059).

Probablemente por el racismo que sufre durante toda la obra, el paso de Juan de Alba por la corte es mucho más violento: al cabo de poco, él y su paje Antón se pelean con un grupo de cortesanos y la guardia del palacio, y hubieran muerto ejecutados de no ser por la intervención del Duque de Alba. En estas comedias, en fin, lo cortés sí quita lo valiente.¹³

7. El rey y la recompensa

El rey, ya sea Felipe II o Felipe IV, siempre aparece en el tercer acto de una comedia de valientes con la principal función de conceder al protagonista su último ascenso. A diferencia del encuentro con el Duque (ver paso cuarto), a menudo es el rey quien desea conocer personalmente al soldado. Si en *El valiente toledano*, Felipe IV dice al Duque: “conocer solo quisiera / a Francisco de Ribera, / soldado de tanta fama” (2180-2182, ver también 1975-1980), en *El valiente negro en Flandes*, el rey ordena: “Hacedle llegar, que quiero / admirarme, Duque, un rato / con tan prodigioso negro” (2220-2222). El premio que le concede el rey es siempre el

¹³ Una situación muy similar se repite también en no pocas vidas militares, como la del capitán Contreras (Contreras, 214-219).

mismo en las cuatro comedias aquí analizadas: la concesión del hábito de Santiago, como caballeros en los casos de Céspedes y Ribera y como comendadores en los de Romero y Alba.

Igual que la gran mayoría de las comedias del Siglo de Oro, la de valientes militares a veces termina en boda. Este es el caso de Céspedes, quien termina casándose con Teodora (olvidando a una tal Juana en el camino), y Juan de Alba, quien al final se casa con doña Juana, su antigua ama, si bien parece hacerlo no por amor sino por salvaguardar el honor de ella y consolidar su triunfo sobre el antagonista don Agustín. No se le conocen intereses románticos ni a Ribera ni a Romero. En la comedia del valiente militar, Marte triunfa sobre Venus.

III. Fortuna, linaje y valor (conclusiones)

Tres temas interconectados, la fortuna, el linaje y el valor, resumen la ideología de las comedias del valiente militar. La diosa Fortuna tiene un papel relativamente menor en *El valiente Céspedes* y *Julián Romero*, pero su trascendencia aumenta a medida que se va consolidando el género, llegando a ser un personaje más en las otras dos comedias (Fra-Molinero).

El capitán de Cuenca es el primer valiente que se presenta a sí mismo en constante oposición y competencia con la antigua diosa (verso 2380). Desplegando la máxima virgiliana de “Fortuna / favorece a los osados” (versos 2293-2294; *Eneida* X 284), para Romero, emprender acciones militares es “dar un tiento a la Fortuna” (2222). Las comedias de Vélez de Guevara y Claramonte desarrollarán mucho más este tema. En *El asombro de Turquía* se alude a la Fortuna por su nombre en 18 ocasiones; en *El valiente negro en Flandes*, se la nombra al menos 30. Estas cifras ascienden si contamos sinónimos como *acaso*, *suerte*, *hado* y *ventura*: 21 referencias la comedia de Vélez de Guevara y nada menos que 54 en la de Claramonte. Fortuna es el verdadero enemigo en estas dos obras.

Desde los primeros versos de *El asombro de Turquía*, Ribera se queja de estar “a los pies de mi Fortuna” (5) y expresa el deseo que lo moverá durante toda la comedia: ascender “venciendo la injusta ley / de mi Fortuna” (versos 24-25). De manera idéntica, justo al comienzo de *El valiente negro en Flandes* Juan de Mérida / Alba explica que su ínfima posición social no es sino “un borrón de la Fortuna” (9) que él se determina a enmendar, terminando con “la Fortuna a sus pies” (2290).¹⁴

Por estas fechas, Fortuna ya había afianzado su significado como éxito económico (Brendecke y Vogt, 7-8; McLean). En este sentido, todos los valientes militares terminan ricos, aunque comienzan pobres. Una excepción tal vez sea Céspedes, pues cuando es capitán ya tiene “plumas, armas, espadas y arcabuces / un poquillo de plata, algún dinero” (versos 2163-2164). “No soy tan pobre,” había dicho mucho antes (699). El resto formula un aparente discurso contra la aporofobia, en la línea de *Pobreza no es vileza*, de Lope de Vega. Julián Romero sostiene que “no es deshonor servir / aunque sea a un atambor” (2643-2644). Francisco Ribera es más claro: “el estar pobre... en ningún hombre es bajeza” (6-9), y presenta su carrera vital en términos de prosperidad económica: “Ayer un pobre soldado / me vi, y tan alto estoy [...] que, admirando lo que fui, / se puede aprender de mí / lo que va de ayer a hoy” (1231-1236).

Más que en la capacidad financiera de uno, Fortuna significa su posición en la sociedad. Como ya hemos visto, el valiente militar termina perteneciendo a los estratos más altos de la nobleza y del ejército. Sin embargo, ninguno lleva el don delante del nombre. Salvo en el caso de Ribera, donde el autor pretende salvaguardar la reputación del dedicatario, el linaje del valiente militar es ambiguo o confuso, y a menudo cuenta con versiones contradictorias. Por ejemplo, de

¹⁴ Para más sobre el tema de la Fortuna en *El valiente negro en Flandes*, véase Fra-Molinero y Olmedo Gobante.

Romero se ofrecen distintos nombres y apellidos en lo que parece un problema en la transmisión textual (versos 170-171), también que es hijo o de un “caballero” (173) o de un “hijodalgo” (841) vizcaíno. De Céspedes se afirma que es hidalgo rural, pero también se pone en duda su nobleza (1157). De Alba, a pesar de su nacimiento y crianza en la esclavitud, “se dice / que de un título de España / es hijo” (81-83), y el propio valiente sostiene varias veces que nunca fue esclavo (394 y 990), si bien se desdice al final de la comedia: “que es / vil el que el principio niega / a su Fortuna e, ingrato, / de lo que ha sido se afrenta” (2528-2531).

Si hay una tesis clara en estas comedias, es que el linaje no importa; uno es hijo de sus obras. Cuando avisan a Julián Romero que debe pasar unas informaciones o pruebas de hidalguía y limpieza de sangre, el valiente espeta: “el arcabuz es mi padre” (verso 2462). Las estrategias retóricas por las cuales los valientes intentan anular la concepción del honor basado en el linaje son a menudo muy similares. Tres de ellos se declaran descendientes de Adán, como Romero (“hijo soy de quien ha hecho / los linajes de la tierra,” 2467-2468) o como Céspedes (1161). Juan de Alba se remonta aún más en su árbol genealógico, no solo dice descender de Adán, sino participar también del *anima mundi*: “Blancos y negros proceden / de un hombre. Un ser los anima” (17-18). Como consecuencia, el estatus social se hace accidental, inestable y casi arbitrario. No solo en el caso de los personajes principales, también en el de algunos secundarios. Beltrán y Mendo, criados de Céspedes y su persecutor don Diego, se declaran a sí mismos hidalgos, a pesar de haber sido labradores antes que soldados (1135-1137 y 1973-1976). Antón, esclavo de doña Leonor y después paje de Alba, adquiere su libertad con una sola palabra (1335).

La nobleza o linaje queda supeditada al concepto de valor. Según explica Céspedes: “se adquieren / con el *valor* los generosos nombres” (2575-2576). Ribera coincide: “decir que fueron mis padres / nobles lo dejo al asunto / que hicieres de mi *valor*” (757-759). La idea también se repite infinidad de veces en *El valiente negro en Flandes*. De Juan de Alba, dice el Duque que no requiere pruebas de hidalguía, pues:

Hechas están [las pruebas]
ya en Flandes, y un capitán
tan grande no ha menester
más pruebas que su *valor*.
Hijo de sus obras es...
La cruz [de Santiago] su *valor* publica.
sin que su color la ultraje,
porque comienza un linaje
en el que le califica. (2285-2295)

“Hoy empiezo mi linaje,” afirma Romero (2654), “y comienzan / los negros en mí a ser nobles,” responde Alba (2545), desarrollando un tema largamente discutido en la literatura del Siglo de Oro (*Quijote* I, 21; Park).

No sorprende que el concepto de valor sea central en las comedias de valientes, como ya notó Ashcom en algunos casos (Vélez de Guevara 2008, 141; 2010, 143). Sin contar los también frecuentes sinónimos *ánimo*, *atrevimiento*, *brío*, *osadía* etcétera, que también aparecen numerosas veces, la palabra valor se repite al menos 25 veces en *Julián Romero*, otras 25 en *El valiente negro en Flandes*, 46 en *El asombro de Turquía*, 54 en *El Hércules de Ocaña* y nada menos que en 71 ocasiones en *El valiente Céspedes*. *Valor* y *valentía* hacen referencia no exclusivamente al coraje o arrojo, sino más bien a un modelo de masculinidad, una versión

moderna de la virtud de la fortaleza o *fortitudo*. Además, en la mayoría de los casos, la voz conserva su relación con el verbo *valer*, ya se trate de la valía física, social, o económica —en caso de un esclavo— de una persona. Por ejemplo, cuando en un punto de *Julián Romero*, tratando del valor de los soldados, don Juan pregunta al protagonista “¿Quién va aquí que valga menos?” que él, Romero responde: “el que menos que yo hiciere” (813-814). El valor aquí es la capacidad de hacer. Tanto haces, tanto vales.

La valentía a veces se equiparaba a lo que entonces se denominaba la complexión colérica según la teoría de los humores (Olmedo Gobante 2018, 74-80). En las cuatro comedias, la cólera se presenta en estrecha correlación con la valentía y siempre como una “inclinación,” ya sea “marcial” o “a las armas”: así en *Julián Romero* (versos 66, 1510 y 2022), *El valiente Céspedes* (482), *El asombro de Turquía* (310, 799 y 1172) y *El valiente negro en Flandes* (46, 247, 361, 1421 y 1580). Además de hacerlo irascible y propenso a la violencia, la cólera aumenta la capacidad física del valiente hasta unos límites extraordinarios. Romero sobrevive con facilidad a innumerables heridas de flecha y bala (867-868, 1562), Céspedes sabe detener la rueda de un molino con la mano o sufrir el pisotón de una mula y matarla de un puñetazo (2444-2451, 2782), Ribera afirma haber detenido una galera con solo sus manos (840-844) y Alba, tal vez el menos exagerado, levanta a sus enemigos en peso sin esfuerzo aparente (1482 y 1756). Al basarse en la corporalidad del individuo, el valor constituye una forma de honor no subordinada a la opinión de los demás. Como resume Romero:

La virtud propia no está
sujeta al valor ajeno
Ni la honra a quien la da:
no puede hacerme el rey bueno
si yo no lo fuera [ya] (versos 2635-2639).¹⁵

El valor, en definitiva, es la capacidad para vencer a la Fortuna; el valiente se define por su actitud frente a ella. En *El valiente negro en Flandes*, cuando el general Lanstrec felicita al Duque por sus triunfos —“Mucho a su Fortuna debe”—, este responde de inmediato: “y más le debo a mis partes” (1917-1918). La valentía es la afirmación de la agencia individual. La actitud del Duque de Alba y los demás valientes contrasta con la del Príncipe de Orange, quien asume la impredecibilidad de la guerra en varias ocasiones: “¿quién hace a su Fortuna resistencia?” (1776, también en versos 1795 y 1813). Don Agustín, el principal enemigo de Juan de Alba durante toda la comedia, también se queja insistentemente del poder de la Fortuna en la guerra, reforzando su caracterización como pusilánime (1357):

como a la Fortuna
las ejecuciones dejan
los hados, los venturosos
consiguen lo que desean (896-899).

Precisamente contra esta posición escribía el esgrimista Narváez cuando, como vimos, ponderó “cuán poco daño puede hacer la Fortuna, el Hado o la ventura” (Pacheco Narváez, 80v). Ya Carranza, su precursor en la Verdadera Destreza, había llamado a “la Fortuna, envidiosa del valor” (Sánchez Carranza 1582, 253r). Al valiente, o como prefiere decir Narváez, “al

¹⁵ Enmiendo la rima y métrica del último verso.

animoso... la Fortuna le teme; y... es señora del cobarde, a quien el miedo hace pechero” (1600, 21r). La nobleza y el vulgo—los pecheros—, sostiene Narváez, se distinguen principalmente en el ánimo o valor, y no el linaje ni el azar. En consecuencia, el maestro pone la valentía o ánimo en el centro de su filosofía artístico marcial (1600, 19v-22r). Para él, el ánimo es una “parte principal” del diestro (20r), “de cuya falta, se viene a perder la vida, o a lo menos la honra” (1600, 7).

En conclusión, hemos podido comprobar que los protagonistas de *Julián Romero*, *El valiente Céspedes*, *El asombro de Turquía* y *El valiente negro en Flandes* son cuatro iteraciones del soldado de Fortuna, un mismo valiente de mil caras. Todos siguen, paso a paso, el mismo curso argumental: de soldado pobre a general y caballero de la Orden de Santiago. Estudiados en su conjunto, nos permiten delimitar un género teatral que aquí llamamos comedias de valientes de carrera militar, distinguiéndolo de otros géneros afines.

Desde Cotarelo y Mori (xv) hasta nuestros días, buena parte de la crítica ha manifestado una injustificada animadversión hacia estas comedias, reaccionando a la figura del valiente con cierta incomodidad (por ejemplo, Caro Baroja, 10-11; Rodríguez Cáceres, 227). En consecuencia, apenas ha habido hasta ahora estudios de conjunto que reconozcan la gran calidad dramática, la riqueza intertextual o la importancia de los temas que desarrollan estas comedias. Sin embargo, el género de los valientes militares ofrece corpus teatral de gran interés y relevancia, como demuestra su larga pervivencia y sus muchas adaptaciones durante los siglos XVIII y XIX.

Con el paso de los años, Luis Pacheco de Narváez llegó a ser toda una celebridad del Siglo de Oro (Laguna Fernández). En 1624, fue nombrado maestro examinador mayor por Felipe IV —rey, por cierto, que fue discípulo de Narváez desde muy joven. Al menos en teoría, este título ponía al maestro a cargo de todos los esgrimistas del mundo hispánico, haciendo de la Verdadera Destreza una doctrina hegemónica en España y de proporciones globales (Olmedo Gobante 2019, 101-102). Los diestros verdaderos y los soldados de Fortuna participaron en cierta medida de un mismo discurso militar y artístico marcial. La ambición de movilidad social y la negación de un orden condicionado por factores ajenos a la capacidad de acción personal hicieron de ellos un movimiento contracultural en un momento en que se pasaba “del valor al pedigrí” y se empezaba a entender la nobleza como algo que uno es por herencia y no como algo que uno ejerce por virtud propia (Schalk). Diestros y valientes anunciaban, así, una modernidad basada en la contingencia de la historia, la conciencia subjetiva y la capacidad agencial del individuo. Hasta cierto punto, fueron también precursores del darwinismo social, la meritocracia, el capacismo moderno y otras ideologías que no conciben el azar como criterio para explicar la organización de una sociedad.

Obras citadas

- Ashcom, Benjamin. "Notes on the *Comedia*: a New Edition of a Vélez de Guevara Play." *HR* 30 (1962): 231-239.
- Bomprezzi, Alberto. "El pensamiento militar como generador de un sistema de combate individual: la verdadera destreza de las armas." *Perspectivas y novedades de la historia militar: aproximación global* 1 (2015): 773-784.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid: Istmo, 1990.
- Carrasco-Urgoiti, María Soledad. "Luis Vélez de Guevara (*El cerco del Peñón de Vélez*) refundido por Diamante (*El defensor del Peñón*)." En Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado eds. *Silva: Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Madrid: Castalia, 2001. 137-145.
- Carreño, Antonio. "Estudio introductorio." En George Peale y William R. Manson eds. *El Hércules de Ocaña*. Newark: Juan de la Cuesta, 2008. 13-32.
- . "Los mitos de la historia: *El Hércules de Ocaña* de Vélez de Guevara." En Axel Schönberger y Klaus Zimmermann eds. *De orbis Hispani linguis, litteris, historia, moribus*. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europea, 1994. 717-737.
- Claramonte, Andrés. *El valiente negro en Flandes / The Valiant Black Man in Flanders*. Manuel Olmedo Gobante ed. Baltasar Fra-Moliner coord. Nelson López trad. Liverpool: Liverpool University Press, 2023.
- Contreras, Alonso de. *Discurso de mi vida*. Henry Ettinghausen ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- Cotarelo y Mori, Emilio. "Prólogo." En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición): Obras dramáticas. Tomo II*. Madrid: Revista de Archivos, bibliotecas y museos, 1916. v-xvii.
- Dixon, Victor. "Un género en germen: *Antonio Roca* de Lope y la comedia de bandoleros." En Anthony Close y Sandra María Fernández Vales eds. *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Madrid: AISO, 2006. 189-194.
- Durán, Agustín ed. *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1851.
- Fagel, Raymond. "Ascensos y recompensas en el oficio de las armas." En Julio Albi *et al.* eds. *Soldados de los tercios*. Madrid: Desperta Ferro Ediciones, 2020. 40-49.
- . "Julián, un héroe Español en Flandes: entre el príncipe de Orange y el duque de Alba." En René Vermeir, Maurits Ebben y Raymond Fagel eds. *Agentes e identidades en movimiento España y los Países Bajos siglos XVI–XVIII*. Madrid: Sílex, 2011. 271–288.
- Fernández Gómez, Juan Fernando. "Sobre la comedia *El guapo Julián Romero* de José de Cañizares." *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach* 4 (1979): 407-418.
- Fra-Moliner, Baltasar. "Black Pride, Honor, and Sex: Dramatis personae" En Andrés de Claramonte A. *El valiente negro en Flandes / The Valiant Black Man in Flanders*. Liverpool: Liverpool University Press, 2023.
- García González, Almudena. "El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope." *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012): 63-79.
- González Cañal, Rafael. "Las comedias de valientes de Antonio Enríquez Gómez." *Hispanófila* 175 (2015): 125-139.
- González Martínez, Javier. 2010. "Estudio introductorio." En Luis Vélez de Guevara A. *El asombro de Turquía y valiente toledano*. Newark: Juan de la Cuesta. 13-26.

- González García, José M. 2017. *The End of Fortuna and the Rise of Modernity: Contingency and Certainty in Early Modern History*. En Arndt Brendecke y Peter Vogt eds. *The End of Fortuna and the Rise of Modernity: Contingency and Certainty in Early Modern History* Berlin/München/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017. 108-124.
- Harden, Faith S. *Arms and Letters: Military Life Writing in Early Modern Spain*. Toronto: Toronto University Press, 2020.
- Harari, Yuval Noah. *Renaissance Military Memoirs: War, History and Identity, 1450-1600*. Rochester: Boydell & Brewer, 2004.
- Herzog, Tamar. *Vecinos y extranjeros: hacerse español en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 2006.
- Hill, John. *Poesías germanescas*. Bloomington: Indiana University, 1945.
- Laguna Fernández, Juan Ignacio. “Luis Pacheco de Narváez: Unos comentarios a la vida y escritos del campeón de la corte literaria barroca de Felipe III y Felipe IV, y su supuesta relación con el Tribunal de la justa venganza contra Francisco de Quevedo.” *Lemir* 20 (2016): 211-344.
- Lobato, María Luisa. *La jácara en el Siglo de Oro: literatura de los márgenes*. Madrid: Iberoamericana, 2014.
- Losada Malvárez, Juan Carlos. “Julián Romero: una leyenda.” *La Aventura de la historia* 90 (2006): 83-87.
- MacKenzie, Ann L. “Juan Bautista Diamante.” En *Siete siglos de autores españoles*. Kassel: Reichenberger, 1991. 191-195.
- Mañero Lozano, David. “Prólogo.” En Agustín Moreto A. (atribuido) *El valiente Pantoja*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.
- Martínez, Miguel. “Narrating Mutiny in the Army of Flanders. Cristóbal Rodríguez Alva’s *La inquieta Flandes* (1594).” En Raymond Fagel, Leonor Álvarez Francés, and Beatriz Santiago Belmonte eds. *Early Modern War Narratives and the Revolt in the Low Countries*. Manchester: Manchester University Press, 2020. 89-107.
- . *Front lines: Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- Martínez Comeche, Juan Antonio ed. *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*. Madrid/París: Casa Velázquez/Universidad Publications de la Sorbonne, 1991.
- McLean, Paul D. “The management of chance in Renaissance Florence.” *American Journal of Cultural Sociology* 9.4 (2021): 460-489.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. Enrique Sánchez Reyes ed. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega vol. VI*. Santander: CSIC, 1949.
- Montemayor, Jorge. *El Abencerraje*. Eugenia Fosalba ed. 2017.
- Morley, Sylvanus Grisworld y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968 [1940]. 488.
- Mout, Nicolette. “Justus Lipsius (1547-1606): Fortune and War.” En Arndt Brendecke y Peter Vogt eds. *The End of Fortuna and the Rise of Modernity: Contingency and Certainty in Early Modern History*. Berlin/München/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017. 63-81.
- Olmedo Gobante, Manuel. “A Black Soldier’s Trophies: Military Culture in *El Valiente Negro en Flandes*.” En Andrés de Claramonte aut. *El valiente negro en Flandes / The Valiant Black Man in Flanders*. Liverpool: Liverpool University Press, 2023.

- . “Del frente a la palestra: esgrima y ejército en la carrera autorial de Jerónimo Sánchez de Carranza.” En Abigail Castellano López y Adrián J. Sáez eds. *Vidas en armas: biografías militares en la España del Siglo de Oro*. Huelva: Universidad de Huelva, 2091. 101-114.
- . “‘El mucho número que hay dellos’: *El valiente negro en Flandes* y los esgrimistas afrohispanos de *Grandezas de la espada*.” *The Bulletin of the Comediantes* 70 (2018): 67-91.
- . “Ni caballeros ni cortesanos: bizzarría y autorretrato biográfico en la Suma de Diego García de Paredes.” *¡Muerto Soy!: Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*. Renacimiento, 2016. 105-114.
- Pacheco de Narváez, Luis. *Libro de las grandezas de la espada, en que se declaran muchos secretos del que compuesto el comendador Jerónimo de Carranza. En el cual cada uno se podrá licionar y deprender a solas sin tener necesidad de maestro que le enseñe*. Madrid: Herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1600.
- Park, Chul. “Cada uno es hijo de sus obras: concepto moderno del ‘Quijote.’” En Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal eds. *Con los pies en la tierra: Don Quijote en su marco geográfico e histórico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 231-240.
- Peale, George. “Estudio bibliométrico.” En Luis Vélez de Guevara A. *El asombro de Turquía y valiente toledano*. Newark, Juan de la Cuesta, 2010. 27-50.
- Pérez Cabrerizo, Sara (2004). “La Cruz y la Media Luna ensangrientan el Mediterráneo. *El asombro de Turquía y el valiente toledano*, de Luis Vélez de Guevara, ca. 1624.” En Pedro García Martín ed. *La peñola y el acero La idea de Cruzada en la España del Siglo de Oro*. Tocina: S&C, 2004. 171-202.
- Rodríguez Cáceres, Milagros. “De *El valiente Céspedes* de Lope a *El Hércules de Ocaña* de Diamante.” En Alessandro Cassol y Blanca Oteiza Pérez eds. *Los segundones, importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular: actas del congreso internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 223-236.
- Sánchez de Carranza, Jerónimo. *Libro de Jerónimo de Carranza, natural de Sevilla, que trata de la filosofía de las armas y de su destreza y de la agresión y defensión cristiana*. Sanlúcar de Barrameda: casa del autor, 1582 [1569].
- Sánchez Jiménez, Antonio. *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*. Newark: Juan de la Cuesta, 2006.
- Sánchez Márquez, Carles. “‘Fortuna velut luna’: iconografía de la *Rueda de la Fortuna* en la Edad Media y el Renacimiento.” *Ehumanista* 17 (2011): 234-253.
- Schalk, Ellery. *From Valor to Pedigree: Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Valle Ortiz, Manuel. “The Destreza Verdadera: a Global Phenomenon.” En Daniel Jaquet, Karin Verelst y Timothy Dawson eds. *Late Medieval and Early Modern Fight Books*. Leiden: Brill, 2016. 324-353.
- Vega y Carpio, Lope de. “Comedia de Julián Romero.” En Emilio Cotarelo y Mori ed. *Obras de Lope de Vega, VII*. Madrid: RAE, 1930, 31-69. <<http://artelope.uv.es>>.
- . Marcelino Menéndez Pelayo ed. *El valiente Céspedes. Obras de Lope de Vega XXVI*, Madrid: Atlas, 1969. 52-112.
- . “El remedio en la desdicha.” En *Obras completas de Lope de Vega, Volumen 4*. Madrid: Turner, 1993. 886-981. <<http://artelope.uv.es>>.

Vélez de Guevara, Luis. *Relacion de muger: el Valiente toledano*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012 [Sevilla: Francisco de Leefdael, s.a.].

---. Javier González Martínez y George Peale eds. *El asombro de Turquía y valiente toledano*. Newark: Juan de la Cuesta, 2010.

---. William R. Manson y George Peale eds. *El Hércules de Ocaña*. Newark: Juan de la Cuesta, 2008.

Voegelin, Eric. David L. Morse, William M. Thompson *et al.* eds. *History of Political Ideas. Vol. IV: Renaissance and Reformation*. Columbia: University of Missouri Press, 1998.