



## La materia caballeresca en el teatro de Luis Vélez de Guevara

Javier J. González Martínez\*  
(Universidad de Valladolid)

### Abstract

El sustrato caballeresco del teatro de Luis Vélez de Guevara es analizado a partir de algunos elementos característicos y definitorios: el ocultamiento del caballero, el ejercicio de la virtud, la defensa de la honra de una dama falsamente acusada, los combates, los encantamientos, la lucha contra serpientes y leones y, por último, las alusiones a libros de caballerías, incluidas las burlescas. La abundante presencia de estos elementos en muchas de sus obras es una muestra del gusto por esta temática, de su uso para el halago de una determinada clase y de la crítica irónica por la distancia entre el ideal andante y la realidad patente.

Palabras clave: Luis Vélez de Guevara, caballería, teatro cortesano, ideal, crítica.

The chivalrous substratum of Luis Vélez de Guevara's theater is analyzed based on some characteristic and defining elements: the concealment of the knight, the exercise of virtue, the defense of the honor of a falsely accused lady, the combats, the enchantments, the fight against serpents and lions and, finally, the allusions to books of chivalry, including the burlesque ones. The abundant presence of these elements in many of his works is a sign of the preference for this theme, of its use for the praise of a certain class and of ironic criticism due to the distance between the ideal *andante* and patent reality.

Keywords: Luis Vélez de Guevara, chivalry, court theater, ideal, criticism.



---

\* Esta investigación es resultado de los proyectos «CLEMIT. Segunda fase» (PID2019-104045GB-C52) e «ISTAE. Impresos sueltos del teatro antiguo español» (PID2019-104045GA-C55), ambos financiados por el Plan Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y de «CARTEMAD. Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo» (H2019/HUM-5722), financiado por la Comunidad de Madrid.

## Introducción

El teatro áureo también se hizo eco de muy diversas maneras de la tradición caballeresca que se refleja en la poesía (romances de caballerías) y la novela (libros de caballerías). En la comedia nueva del siglo XVII la huella de esta corriente se manifiesta, por una parte, en las comedias de caballerías y, por otra, en el sustrato caballeresco que salta a la vista en tantas representaciones teatrales. En el teatro de Luis Vélez de Guevara nos encontramos con numerosos ejemplos de esta segunda opción.

Dentro de la tipología de las comedias de caballerías propuesta por Demattè (2005), las obras de Luis Vélez pertenecen a la segunda categorización: obras que no tienen un hipotexto de libro de caballerías claramente identificable, sino que se sirven de una síntesis de muchos elementos considerados típicamente caballerescos. En otro estudio posterior la investigadora trata este tipo de comedias que utilizan libremente los elementos caballerescos y las define como aquellas que «sacan partido de las numerosas aventuras de los libros de caballerías sin dejar clara ninguna relación con una historia en concreto» (Demattè, 2007, 62). Dentro del corpus de Luis Vélez destaca como representativa de esta segunda tipología *El Caballero del Sol*.

Por tanto, en el estudio del cariz caballeresco del teatro de Luis Vélez es clave la definición de lo que consideramos elementos definitorios de esa categoría. Distintos especialistas han enumerado estos rasgos distintivos: ocultamiento del rango principal del caballero (Gómez Ocerín, 1920, 123-125), alusiones -burlescas o no- a libros de caballerías (Profeti, 1970, 176 y 288-289, y Crivellari, 2010, 210), defensa de la honra de una dama falsamente acusada (Tyler, 1984, 77), duelos, encantamientos, luchas con monstruos, gigantes, serpientes, leones (Demattè, 2005, 15-16 y 39), «hazañas excepcionales, al borde de lo inverosímil, [...] encuentros bélicos, torneos, justas, desafíos» (Antonucci, 2006, 62), «descripciones heráldicas, batallas, empresas acometidas por los caballeros», virtud en el ejercicio del amor, honor y valor (Arellano, 2006, 151 y 160), «la figura del caballero andante, las aventuras maravillosas, los pasos honrosos, las relaciones epistolares con la amada, etc.» (Demattè, 2008).

De todos estos elementos caballerescos vamos a detenernos especialmente en el tratamiento de siete de ellos en la obra dramática de Luis Vélez: (1) el ocultamiento del caballero, (2) el ejercicio de la virtud en el amor, honor y valor, (3) la defensa de la honra de una dama falsamente acusada, (4) los desafíos y combates (duelos, torneos y otros encuentros bélicos), (5) los encantamientos, (6) las sierpes y los leones, y (7) las alusiones a libros de caballerías, incluidas las burlescas. La selección de estos elementos se explica por su significación y la sobresaliente aparición en las tramas velecistas. El límite en la extensión de este estudio no permite detenerse en otros rasgos que aparecen de manera ocasional y no son igual de relevantes. La justificación del análisis que se propone se fundamenta en la necesidad de desvelar las raíces del recurso a la materia caballeresca en el teatro de Luis Vélez y en la aportación de un enfoque amplio y sistemático que vaya más allá de los estudios dedicados a una sola obra o a un solo aspecto. En un futuro trabajo podría atenderse al sentido irónico que tienen estos recursos sobre el público noble y popular. El contexto áulico en el que se desenvolvía Luis Vélez y el cariz de entretenimiento burlesco harían fascinante el ideal espíritu caballeresco frente a la cotidiana materialidad política.

## 1. El ocultamiento del caballero

El ocultamiento de la verdadera identidad del caballero es un tópico en la literatura de este género, como bien puede ejemplificarse por la aparición de este recurso en *Amadís*, *Palmerín* y *Duardos*. En las comedias de Luis Vélez veremos que se utiliza con la idea de que la virtud se revele por las obras. La condición de caballero se muestra incluso cuando trata de ocultarse. Es una admonición más a la clase noble: los aristócratas deberían comportarse como tales en cualquier circunstancia y no se alcanza la honra por los títulos sino por el comportamiento.

El carácter tópico de este recurso fue objeto de mofa por parte del propio Luis Vélez. Como presidente de la academia burlesca celebrada en 1637 en el Salón de Reinos del Palacio el dramaturgo dictó las *Premáticas y ordenanzas que han de guardarse en la Real Academia del Buen Retiro*. Entre

las disposiciones que se daban para la creación improvisada de las composiciones poéticas se decía: «que ningún príncipe se finja hortelano por ninguna infanta». Incurrir en esta y otras faltas podría suponer al poeta que «la primera vez le silben y la segunda sirva a su Majestad con dos comedias en Orán» (Blecua, 1952, 20). Para el momento de esta preceptiva literaria Luis Vélez ya había ocultado a caballeros detrás de la apariencia de villanos, como se verá a continuación, e, incluso, había cumplido la pena, pues ya había escrito *La conquista de Orán* y *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales*.

En la comedia *El ollero de Ocaña*, Luis Vélez hace que al personaje Nuño Almegir se le dé por muerto, cuando realmente lleva vida de fabricante de ollas en dicha localidad toledana bajo el nombre de Diego Bellido. El descubrimiento de su verdadera identidad renueva el compromiso de boda con Blanca y cancela el contraído posteriormente entre esta y Sancho. El rey es quien finalmente aprueba lo acertado de esta decisión.

También se repite el tópico del príncipe disfrazado de trabajador rural para confirmar el amor verdadero de su dama en *El príncipe viñador*. En esta pieza se sigue el modelo de Duardos, personaje de la tradición de *Primaleón*, que se disfraza de jardinero para poder ver a su amada, aunque la referencia dramática inmediata pudo ser el *Don Duardos* de Gil Vicente. En la obra de Luis Vélez el personaje principal, Duardo (aquí con ese final), intercambia sus ropas con el hortelano Tirreno para estar cerca de su enamorada Flérida:

DUARDO [...] No sé si alguno ha seguido  
mis pasos para prenderme.  
Quiero por aquí esconderme,  
mas este tosco vestido  
de quien este mirto es guarda  
me anima, en mi loco intento,  
a un extraño pensamiento  
que en ejecutarse tarda.

*(Vase mudando el vestido).*

Quiero dejar este mío  
y vestirme de hortelano,

y aunque deje el cortesano,  
no dejar mi desvarío,  
que de esta suerte podré  
desconocerme y buscar  
a mi loco amor lugar  
en que acrisole mi fe.  
¡Tosco traje, solo vos  
habéis de ser mi vestido!

(*El príncipe viñador*, vv. 846-863)

Este intercambio de vestuario sirve también para mostrar el juego de apariencias y sus consecuencias: en Duardo el abajamiento le lleva a ser ensalzado y en Tirreno la impostura es castigada.

En *El rey en su imaginación* se da el recurso de la anagnórisis del caballero de forma paulatina ya que el propio personaje desconoce su verdadera identidad. Los personajes Carlos y Diana viven sus vidas plebeya y cortesana sin saber que fueron intercambiados al nacer. La revelación de sus auténticos orígenes, después de haber demostrado su condición con obras, hace posible el amor entre los dos a pesar de su distinta clase.

Otro caso de ocultamiento se halla en *El rey muerto*, donde Anteo, rey de Epiro, se ve obligado a hacerse pasar por Alejo, un humilde villano, al tiempo que se anuncia la muerte del monarca. Una vez aceptada su falsa identidad es compelido a fingir la que es verdadera debido a que se urde la estrategia de conquistar su propio reino haciéndose pasar por Anteo. Cuando llega a su reino se revela como el auténtico Anteo, poniendo fin al riesgo de guerra.

Este juego del ocultamiento de la identidad puede darse incluso en la relación de la ficción con la realidad histórica. Los personajes caballescicos pueden velar las referencias más o menos manifiestas a una persona real. Crivellari (2010, 200) ve cierto reflejo entre la historia dramatizada en *El Caballero del Sol* y la biografía del propio Luis Vélez. En la ficción, el personaje Febo sufre la muerte de Sol, su mujer, por lo que decide dejar atrás Inglaterra y dirigirse a Nápoles, donde conocerá a su nuevo amor y futura esposa, Diana. En la realidad histórica, Vélez pierde a su segunda mujer en 1615 o 1616 y el dramaturgo vuelve a casarse en 1618, fecha muy cercana a la de la escritura de la pieza. En otras

ocasiones, el personaje Febo recuerda a la figura histórica del príncipe de Gales, Carlos Estuardo (Valbuena Briones, 1983, 45-46), como habrá oportunidad de atender un poco más adelante.

Por otra parte, el personaje Don Roque, embajador español en la corte de Londres en la ficción de la misma obra dramática, es una trasposición del conde de Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, que es representante de la Corona Española ante la corte inglesa en la realidad. El tono de la burla es el propio de una representación cortesana que dramatiza a un noble que no es querido en la casa nobiliaria donde tiene lugar la escenificación. Es sabido que el duque de Lerma no veía con buenos ojos los gastos, las peticiones, las quejas y el plan de bodas entre Carlos y María, príncipe galés e infanta española, trazado o consentido por el diplomático español. Este mismo tono fino y mordaz a un tiempo nos recuerda la relación de los duques con don Quijote y Sancho. La elección del motivo caballeresco puede estar incluso vinculada con la conocida afición bibliófila de Gondomar, que seguía pendiente de la biblioteca de su Casa del Sol vallisoletana, donde había abundancia de libros de caballerías (Valbuena Briones, 1983, 45-46).

Según García García (2007, 231), que detalla las circunstancias históricas del momento, el delicado concierto matrimonial solo podría realizarse

si con él se lograba la vuelta al catolicismo de la corona británica. De hecho, pese al borrador de acuerdo que se había debatido precisamente aquel año de 1617 en la corte inglesa, esta alianza, que reforzaría la línea de entendimiento abierta con el tratado de Londres de 1604, ya no parecía tan viable en octubre. Fue preciso entretener en Villalmanzo a la delegación del nuevo embajador inglés Sir John Digby que esa misma noche había acudido hacia Lerma para ver a Felipe III y retomar las negociaciones de este proyecto dinástico.

Recordemos que *El Caballero del Sol* fue representada en octubre de 1617 en Lerma ante la realeza, la nobleza más granada y otras autoridades. Se trataban cuestiones espinosas como la mencionada del matrimonio, pero también estaba de fondo la complicada situación política en la que se encontraba el duque de Lerma (Peale, 2020, 120-125). Con la clave de interpretación política antes señalada, puede verse hasta qué punto

y a qué niveles podían utilizarse los conocidos elementos caballerescos para ocultar y revelar mensajes que no querían hacerse explícitos. Desde luego, el conocimiento del código cortesano y de los límites de la crítica hizo que Luis Vélez convirtiese en cómico todo este trasunto diplomático.

Vuelve Vélez sobre este asunto histórico y con tratamiento caballeresco en *El rey naciendo mujer* (vv. 305-320):

TURPÍN	En este punto dicen que por los umbrales de palacio en treinta postas que dejaron, por ser aves, de ser rocines, pasó Febo, príncipe de Gales, de Ingalaterra heredero, que va sin duda a apearse en cas de su embajador, y que deja veinte naves en el puerto de Calés, adonde para casarse contigo trae a su hermana, que capitularon antes por poderes sus milordes y tus monsiures y pares.
--------	--

La cita recuerda la visita a España de Carlos, príncipe de Gales, en marzo de 1623 para negociar su casamiento con la Infanta María, hermana de Felipe IV. Se asemeja la ficción con la realidad al plantear los problemas para llevar a cabo la boda propuesta. Y, a modo de predicción, se parecen arte e historia en las consecuencias del enfado del heredero al trono inglés, que al ser coronado ordenó el ataque naval a Cádiz.

## 2. El ejercicio de la virtud en el amor, honor y valor

El ejercicio de la virtud en el amor, honor y valor han estado ya presentes en el anterior elemento: el caballero escondía su «título» para

ser reconocido a través de sus obras como amante, honorable y valiente. Por este motivo «amor, honor y valor son los tres pilares en que estriba el código caballeresco» (Arellano, 2006, 160). La caballería se convierte en la pauta de conducta del que quiere hacer el bien.

El fenómeno más frecuente es la presentación del retrato y principales gestas del caballero para conseguir el enamoramiento de una dama. Este amor «de oídas» es característico de las comedias de caballerías (Demattè, 2005, 85). En la obra de Luis Vélez aparece con relativa frecuencia este recurso del retrato, como ya estudiaron en profundidad Whitby (1983) y Weimer (2013).

Se ha dedicado menos atención al cariz religioso de las virtudes caballerescas. El amor a lo divino tiene buenos ejemplos en la obra de Luis Vélez. Valerio, el caballero protagonista de *La devoción de la misa*, se convierte en un modelo de conducta cortesano por anteponer la piedad a cualquier otro quehacer. El tono moral de la pieza está en conexión con los ideales que se proponen a los nobles en el ejercicio del poder. Por el seguimiento de esta conducta Valerio recibe como premio el reconocimiento público de su valor y honor y la aprobación real del matrimonio con la Infanta (González Martínez, 2020, 26). Así lo dicta la Reina en la recta final de la comedia:

REINA	Mucho a Valerio debéis. La misma Fama lo canta, y solo en darle a la Infanta pagarle, señor, podéis, demás de que ya es forzoso, para soldar nuestro honor, tener por bueno su amor y dárselo para esposo. ( <i>La devoción de la misa</i> , vv. 3029-3036)
-------	---

Otro caso de hibridación de lo religioso y caballeresco se observa en *La mesa redonda (Auto)*. En esta obra vemos de nuevo escenificada la combinación de referencias eucarísticas y elementos de los libros de caballerías. Se dramatiza la conquista de Jerusalén estableciendo los paralelismos de Carlomagno y Jesucristo, de Roldán y san Pedro y de Galalón y Judas (Asensio Jiménez, 2020, 265-266).



### 3. La defensa de la honra de una dama falsamente acusada

Entre las características que no podían faltar en cualquier comedia que se precie de dramatizar el ideal caballeresco, está la defensa de la honra de una dama tratada injustamente. «Apenas hay un libro de caballerías, apenas un poema de este género, donde no se halle alguna dama falsamente acusada de adulterio o defendida por caballeros leales» (Durán, 1945, 205b). Este es el primer elemento de los que analizamos que se escapa a la definición personal del personaje y exige una acción exterior para ayudar a otro.

En el corpus dramático de Luis Vélez este es un tópico muy frecuente. Tyler (1984) menciona hasta doce comedias del astigitano en las que se recoge la tradición literaria de las mujeres falsamente inculpadas. Esta tradición, que se remonta muy lejos, pone generalmente en escena a una dama fraudulentamente acusada que será defendida por un caballero leal y desinteresado.

Quizá como consecuencia de la reincidencia en el uso de esta estrategia dramática, el poeta se permite de nuevo el tratamiento burlesco en las ya citadas *Premáticas y ordenanzas que han de guardarse en la Real Academia del Buen Retiro*: «que a las [infantas] de León se les vuelva su honra por los testimonios que las han levantado» (Blecua, 1952, 20). Aunque posiblemente la invectiva estaba dirigida a la creación lopesca, pues como reconoce Cotarelo (1916, XXVIII):

Apenas hubo quien, al combatir la escuela de Lope, no recordase aquellas infantas de León, andariegas, que, en unión de audaces galanes, sabían, sin embargo, conservar su honra incólume, después de meses y meses de íntima convivencia, y que, disfrazadas de varón, servían de pajes a sus adoradores, tan torpes de vista como de entendimiento.

Dentro de la obra de Luis Vélez, nos encontramos al caballero que sale en defensa de la dama ultrajada en *A lo que obliga el ser rey* (vv. 2670-2748). Jimén y el rey salen en defensa de la difamada Hipólita. El ofensor es don Vela que es obligado por el rey a retractarse poniendo carteles por la ciudad de Burgos y exiliarse.

En *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*, el conde Ricardo calumnia a Matilde, duquesa de Sajonia. Rodrigo de Mendoza será el valedor del buen nombre de la duquesa en un duelo contra el conde. Se reproduce el parlamento, pues incluye el motivo que mueve al caballero y la forma que tiene de ejecutar la defensa:

RODRIGO            [...] haciendo homenaje al Cielo  
de defenderla, pues nadie  
tomó hasta ahora esta empresa,  
siendo de todos; y lance  
en que tanto de opinión  
y honor puede granjearse,  
eternizándose al mundo  
con altas prosperidades,  
por español, por Mendoza,  
por cristiano, dando alarde  
de mí valor entre tantos  
caballeros alemanes,  
para hacerles conocer  
al agresor, que fue infame  
y alevoso contra el casto  
decoro siempre inculpable  
de Matilde, la Duquesa  
de Saxonia, cuyas partes  
hago delante de vuestras  
sacras y altas Majestades:  
le desafío y le reto  
a fuer de Alemania y Flandes,  
de Francia, Italia y Castilla,  
con las armas que nombrare,  
y en el sitio que eligiere;  
con tal que el duelo se acabe  
dentro de cuarenta días,  
que por firme y por constante  
plazo le señalo, haciendo,  
como es uso en estos trances,  
notorio este desafío  
por carteles, que esta tarde  
se fixarán en Palacio,  
en la Corte y las Ciudades

más principales de toda  
Alemania: y porque entable  
este intento mi valor  
con más crédito y gravamen  
de mi obligación, la salva  
haciendo a las Majestades  
Cesáreas con el respeto  
que las debo en esta parte,  
en su Cámara Imperial  
de tantas augustas aves  
Cesáreo nido, con este  
acero, del Sol brillante  
cometa, fíxo el primero, (*Fíxale*)  
que será carta de examen  
de mi nobleza, y clarín  
del pregón inexorable,  
que dé la fama por mí  
a las futuras edades.

(*Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*, p. 16)

De esta comedia nos ha llegado una crítica teatral de su representación en Valladolid a finales del siglo XVIII. Más allá del reconocimiento de los tópicos caballerescos, destaca el cronista del *Diario Pinciano* el funcionamiento dramático de la trama incluso entre el público dieciochesco:

la inocencia de la duquesa conmueve los ánimos de los espectadores sensibles; todos se irritan contra el infame calumniador y quisieran ser Mendozas [por el apellido del caballero] en aquel lance, para defender a toda costa el honor y virtud de una mujer, que no tuvo otra culpa que ser fiel y honesta (Crítica publicada el 26 de enero de 1788, tomada de Almuña, 1974, 178).

El valiente Céspedes, personaje principal de *El Hércules de Ocaña*, toma como premisa de la acción defender la honra de las damas. Esto lo hace a través de la hibridación de las características del personaje valentón y caballero. Por eso le vemos primero lanzar al acosador de su hermana por una ventana y después se ofrece a luchar por la honra de Laura, otra dama de su pueblo que se encuentra en apuros, arguyendo el siguiente motivo:

CÉSPEDES

Piensa

que he de ser la venganza de tu ofensa,  
no porque me has hallado,  
que de tu patria soy, te dé cuidado  
tu honor, que con el mío  
tomo el satisfacelle, y dar confío  
a tus ansias remedio,  
aunque se ponga el mundo de por medio.  
Esta palabra toma.

(*El Hércules de Ocaña*, vv. 1491–1499)

Un nuevo ofrecimiento para restaurar la honra de una dama lo llamamos en *La romera de Santiago*, donde Garci Fernández se presenta como defensor de doña Sol tras los ultrajes de Lisuando:

GARCI FERNÁNDEZ Ordoño, ya ves que estoy  
en la defensa empeñado  
de doña Sol, y no puedo  
volver a Burgos dejando  
sin satisfacer su honor;  
y, el conde don Lisuando  
faltando, es razón que tú  
me des, Ordoño, en tal caso,  
por él la satisfacción.

(*La romera de Santiago*, vv. 2994–3002)

Como puede observarse, este motivo fue del gusto de Luis Vélez. De forma más resumida pueden mencionarse más ejemplos. En *La montañesa de Asturias* un caballero sale en defensa de la honra de una infanta de Castilla, a la que acusan de bastarda (vv. 2128–2154). Vuelve a la carga con este motivo en *La obligación a las mujeres y duquesa de Sajonia* (vv. 1115–1202), que es semejante, pero no igual a *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*. En *La obligación...* Cristerna, duquesa de Sajonia, sufre la calumnia de su sobrino Alfredo por negarse a responder a su apetito. Don Álvaro de Guzmán desafía al ofensor, lucha en duelo y logra que el murmurador se retracte y confiese la inocencia de la duquesa. En *El ollero de Ocaña* Sancho sale en defensa del buen nombre de su prometida Blanca (fin de la segunda jornada). En esta comedia todo se enreda de forma

poco convencional porque el supuesto difamador es quien finalmente se casará con la ofendida por expreso deseo de ella.

#### **4. Los desafíos y combates (duelos, torneos y otros encuentros bélicos)**

La defensa de la honra, la propia o la de otro, conduce al enfrentamiento con el agresor. De ahí la relevante presencia de desafíos y combates en las comedias que tratan cuestiones de caballería. En muchas ocasiones se quedaban en meros planteamientos porque, entre otras razones, las leyes civiles y eclesiásticas penaban los duelos, pero una concepción tradicional de la honra seguía manteniendo viva la necesidad de llegar a tomar las armas si fuese necesario.

La cuestión es complicada, tiene muchas facetas y ha merecido ya estudios particulares. Aquí se atenderán los desafíos y combates en las comedias de tono caballeresco de Luis Vélez<sup>1</sup>. Desde el punto de vista teatral, estos desafíos no favorecían exclusivamente el desarrollo de la trama, sino que también eran un aliciente para el componente escénico. La vistosidad del vestuario y la espectacularidad de la acción eran bien valorados para el éxito de la representación (Oleza, 1986, 176). A esto se añade que los caballeros iban acompañados de carteles que multiplicaban las opciones de interpretación. Siliunas (2006, 133) subraya que se captaba la atención del público a través del interés que suscitaba desvelar lo oculto de esos signos.

Una vez provocado el punto de honra se producía el desafío, que en muchas ocasiones se expresaba a través de carteles, y a continuación se desarrollaba el combate. Este podía darse o no dependiendo de si era aceptado por el agresor o permitido por la autoridad, en el caso de que llegase a sus oídos. Si tenía lugar, cabría ser relatado o dramatizado.

---

<sup>1</sup> Para el estudio del elemento del torneo puede consultarse González Martínez (2005). El combate como ejercicio de nobleza y pedagogía de príncipes ha sido tratado en González Martínez (2012). Para conocer a fondo la tensión entre la ley y el duelo en la sociedad española del Siglo de Oro se recomienda la investigación de Chauchadis (1997).

Un ejemplo de desafío lo encontramos en *A lo que obliga el ser rey*. Se expresa a través de un papel en el que el conde de Lara reta al infante Felipe. Una muestra del interés dramático que podía llegar a tener es que se utiliza para la transición de la segunda a la tercera jornada y se mantiene la intriga sobre su contenido desde el v. 1814 hasta el v. 2072. También se expone el desafío y se prepara el combate entre Sancho y Nuño Almegir, aunque finalmente no se lleva a cabo, en *El ollero de Ocaña* (tercer acto). De la misma manera, en *El Caballero del Sol* (tercer acto) se propone un enfrentamiento, pero no llega a tener lugar. Aquí iban a enfrentarse hasta cinco caballeros: Febo, príncipe de Ingalaterra; Paris, príncipe de Siria; Adonis, príncipe de Tracia; Píramo, príncipe de Dalmacia; y Florisel, príncipe de Hungría.

En *La romera de Santiago* se menciona la colocación de «carteles de desafío» (v. 1935) y la invitación a un «desafío» (v. 2964). Además, en la próxima edición moderna de la obra a cargo de C. George Peale y Francesca Patano se darán noticias de cómo sería la posible escenificación de este tipo de combates, pues en uno de los apuntes de la Biblioteca Histórica de Madrid hay una apostilla que dice «toca torneo» donde el resto de los testimonios calla.

En *El conde don Sancho Niño* se representan los preparativos de la fiesta del torneo. El criado Luquete dispone la empresa de su señor (vv. 2024-2039) y el conde hace de mantenedor (vv. 2185-2343), aunque el torneo no llega a tener lugar. *Más pesa el rey que la sangre* (vv. 1-392) comienza con los festejos celebrados en Sevilla porque el rey ha reconquistado la ciudad. Entre los actos conmemorativos se promete un torneo que no se representa al completo, sino solo la fase final, donde destaca el aventurero Alonso Pérez de Guzmán, que recibe el premio por parte del rey, que hace de juez. Sí que encontramos el desarrollo del duelo entre el caballero Álvaro de Guzmán y el agresor Alfredo en *La obligación a las mujeres y duquesa de Sajonia* (tercer acto).

Donde se puede contemplar una escenificación completa del torneo es en *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*. Aquí el combate resulta decisivo a favor del protagonista y forma parte de la apoteosis final del espectáculo. Uno de los personajes llama con razón a este momento el «teatro del torneo». Entre los versos 2461 y 2690 se dis-

tingue la lectura del cartel de desafío (con sus capítulos o reglamentos), el nombramiento de los jueces, la determinación del lugar de combate (valla), la ubicación del público y los jueces, la ejecución de la entrada de los combatientes y padrinos por un palenque, el torneo propiamente dicho, un torneo bufo entre los graciosos y los premios a los vencedores. En esta obra aparecen muchos de los roles propios de estos eventos: el mantenedor que lee el cartel de desafío, los aventureros, los jueces y el público.

## 5. Los encantamientos

Los diversos tipos de encantamiento que se encuentran en el género caballeresco son propiciadores del enriquecimiento escénico y diegético. Por una parte, suponen la posibilidad de introducir recursos técnicos que alcanzaban la admiración del público. Por otra, despiertan la fantasía, fomentaban la evasión y ensanchaban la imaginación.

En *El Caballero del Sol* se muestra a la difunta esposa de Febo en la apariencia de «un animal, con una piel blanca llena de estrellas de oro» (*El Caballero del Sol*, acotación QQ). En *El verdugo de Málaga* hay una torre encantada y una misteriosa mora (vv. 193-212 y 1892-1919). En *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia* los extravagantes sucesos del final del primer acto (cena con ataúd, hacheros con caras encantadas, uso de calaveras como copas de bebida) llevan al criado gracioso al convencimiento de que está en un castillo encantado.

Mayor número de encantamientos relacionados con el gracioso se encuentra en la comedia de *El embuste acreditado*, que es también conocida como *Los encantos de Merlín*. Este título alternativo se debe a que el criado gracioso, de nombre Merlín, provoca numerosos efectos mágicos como vuelos, apariciones y transformaciones, que son cómicos por el carácter burlesco que tienen frente a lo fantástico de las comedias de caballerías. Es una muestra más de cómo Vélez aprovecha lo caballeresco desde un punto de vista cómico. Además, un fenómeno frecuente en relación con lo mágico en la comedia nueva es que fuera el gracioso quien pusiese el toque de crítica a la superstición para denunciar lo esotérico. Así en los

vv. 1031-1510 de *El embuste acreditado*, Merlín consigue introducir a Isabela en palacio gracias a que la crédula Rosimunda es engañada con una redoma que supuestamente contiene un demonio que puede aparecerse en la forma de cualquier persona.

## 6. Sierpes y leones

Otro de los elementos caballerescos que no podía faltar en una comedia en la que se quisiese ensalzar el valor del héroe es la lucha contra diversidad de animales fieros y salvajes como las sierpes y los leones. Esta victoria sobre oponentes no humanos aumenta la fama del caballero identificándolo con los de más alto rango.

El personaje principal de *Más pesa el rey que la sangre* (vv. 1412-1656) lucha contra una serpiente enorme y alada que se asemeja a un dragón. Aparece en esta pieza la lucha del caballero, Guzmán, contra una gran sierpe que tiene atemorizados a los habitantes de Marruecos. El héroe, después de huir de la corte castellana por un agravio del rey, es acogido por Aben Jacob, pero su buena relación con el moro dura poco. Este desconfía y decide librarse del cristiano ofreciéndole retos cada vez más peligrosos como, por ejemplo, el enfrentamiento con una enorme sierpe. Estas pruebas a las que Guzmán es sometido recuerdan a su manera las de Hércules, lo cual supone una muestra más de la capacidad de mezcla de los ecos caballerescos con otros (antes se mencionaba a los personajes valentones, ahora a los mitológicos, más adelante a los históricos). La descripción de este monstruo reptil hecha por el protagonista no tiene desperdicio:

Ya sabrás que en estos campos,  
por aborto o por prodigio  
del infierno, para asombro  
de los venideros siglos,  
vive una sierpe tan fiera  
y un monstruo tan peregrino,  
que hace verdad las mentiras  
de los contextos antiguos,  
de tan horrible grandeza,  
que no es gentilhombre un risco



con su estatura, y parece  
que se mueve un monte vivo.  
Condensa con el aliento  
nubes en el aire frío  
que llueven de muertas aves  
venenosos torbellinos.  
De una vez se pace un valle,  
entero se bebe un río,  
y es una red barredera  
de cabañas y de apriscos.  
De su insaciable furor,  
de estos pueblos convecinos,  
como si de carne fueran,  
le tiemblan los edificios.  
Cortáronle estas arenas  
al gigante basilisco  
de camelotes escamas  
un verdinegro vestido.  
Dos alas dicen que tiene  
al modo del hipogrifo  
que, aunque no vuela con ellas,  
son de las plantas cuchillo.  
Tanto con la sombra empañá  
al sol en medio el estío,  
que le debe a cada paso,  
cada rayo un parasismo.  
En fin, este orco africano,  
este fitón sarracino,  
sin los ganados y fieras,  
tantos hombres se ha comido,  
que, si pudieran estar  
dentro de su vientre vivos,  
a estas horas no tuviera  
Marruecos tantos vecinos.

*(Más pesa el rey que la sangre, vv. 1449-1492)*

En la lucha contra este monstruo el héroe actúa al estilo de un nuevo san Jorge. Lograda esta nueva hazaña, Guzmán abandona de nuevo a su señor por la ingratitud con la que es tratado. Este fantasioso episodio de la sierpe, dramatizado por completo en los vv. 1439-1605, está posi-

blemente tomado de *Ilustraciones de la Casa de Niebla* (capítulo decimosexto de la segunda parte) de Barrantes Maldonado.

Pero el Guzmán de *Más pesa el rey que la sangre* no se enfrenta solo a una serpiente, también lo hace contra un león (vv. 71-106). Esta lucha le merece ser nombrado por Costanilla, su criado, como el Caballero de los Leones, en claro recuerdo a don Quijote, que también se ganó el apelativo por su lucha contra el félido. Y también le emparenta este dominio de los leones con el Cid. Las semejanzas entre Guzmán y Rodrigo Díaz de Vivar son numerosas. Las referencias a este héroe castellano son frecuentes en la pieza por compartir con el protagonista la ingratitud de reyes, el destierro, la lealtad, la relación con los moros, el conflicto interno entre seguir o no a un rey injusto y la recuperación de su posición estamental original (González Martínez, 2008).

Volvemos a encontrarnos a un héroe con caracterización caballeresca que se enfrenta a un león en Domingo, personaje de *El verdugo de Málaga* (vv. 1872-1891). Este animal no es tan extraño en la obra de Luis Vélez: surge también en *El jenízaro de Albania*, *El príncipe esclavo* (primera parte) y *El príncipe Escanderbey*. En otros textos de diversos escritores dramáticos aparecen referencias a leones en escena. Además, nos consta que en la compañía de Pinedo y la de Vergara se figuraba la presencia de leones a finales del siglo XVI y principios del XVII (Thornton, 1953-1954). Ruano de la Haza (1994, 504) sostiene que es más factible que las intervenciones de los leones en escena se produjesen por actores disfrazados con pieles, lo cual encajaría mejor con la convención teatral, sería suficiente para el chispazo de ilusión y evitaría riesgos innecesarios.

## **7. Las alusiones a libros de caballerías, incluidas las burlescas**

Las alusiones a libros de caballerías, incluidas las burlescas, son muy abundantes en la comedia del Siglo de Oro. Además, tal y como señala Crivellari (2010, 210), es característica de Luis Vélez la cita metaliteraria, en general, y metateatral, en particular. Por este motivo solo se espigarán algunas de las referencias al género de la novela de caballerías, a sus per-

sonajes y títulos dentro de la obra del ecijano y sin ánimo de ser exhaustivo.

La primera alusión se da a partir de una nota autorreferencial del escritor al comienzo del tercer acto de *El Águila del Agua*. Allí aparece entre los personajes un Vejete «cuatricasado» amante de las novelas de caballerías, que es un claro *alter ego* de Luis Vélez, también casado en cuatro ocasiones por la muerte de sus esposas. Este personaje comienza a leer en voz alta un capítulo titulado:

[...] «Cómo estaba  
el Caballero del Febo  
aguardando en Dinamarca  
unas justas y torneos  
por las bodas de la Infanta.  
Lindabridis, y de como  
le envió el rey de Dalmacia,  
su padre, para las fiestas  
unas armas encantadas».

(*El Águila del Agua*, vv. 2663-2671)

La mayor parte de las referencias a libros de caballerías son convencionales. En *A lo que obliga el ser rey* se alude a los libros de *Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva, y *Amadís* (así, a secas, por lo que posiblemente sea el *de Grecia*, por ser del mismo autor que el anterior) (vv. 378-382). El contexto en el que aparecen vuelve a ser el de la expresión del miedo del gracioso Abril, que teme que ha de amanecer muerto en el libro de *Amadís* o en *Florisel de Niquea*.

En *El Hércules de Ocaña* se menciona a Roldán (v. 37), al caballero del Febo (v. 39), a Esplandián (v. 40), al Cid (v. 110), a los caballeros de la Mesa Redonda de Carlo Magno (vv. 769-770), a Amadís (v. 1008), a Bernardo del Carpio (vv. 1136-1137) y al Quijote (v. 1267). En *Más pesa el rey que la sangre*, Costanilla, el criado de Guzmán, confía en ser honrado de la misma manera que lo fue Lanzarote a su vuelta de Bretaña (en los vv. 1172-1186) y, como ya vimos antes, Guzmán trata de ser equiparado al Cid y al Quijote por su lucha con la sierpe y el león. También aparece citado Durandarte en *La romera de Santiago* (v. 1018).

Con frecuencia utiliza Luis Vélez para la onomástica de sus personajes nombres tomados de la narrativa de caballerías. En *El príncipe viñador* Eduardo (Duardos) y Flérida coinciden con los de *Primaleón* y *Palmerín de Olivia* y en *El Caballero del Sol*, Febo, proviene de *Espejo de príncipes y caballeros*.

En muchas otras ocasiones Luis Vélez alude burlescamente a los libros de caballerías. Profeti (1970, 176 y 288-289) lista las obras en las que el ecijano trata cómicamente este género: *El amor en vizcaíno*, *los celos en francés* y *torneos de Navarra*, *Los fijos de la Barbuda*, *El verdugo de Málaga*, *Más pesa el rey que la sangre*, *El Hércules de Ocaña*, *A lo que obliga el ser rey*, *El rey en su imaginación* y *El Águila del Agua*. Desde luego esta relación no es cerrada. Pueden leerse referencias burlescas de la narración caballeresca en otras obras de Luis Vélez, como, por ejemplo, en *El Caballero del Sol*, donde el criado Merlín recrimina así a su maestro Don Roque:

¿Qué aventura te engendró,  
o cuál, para tus porfías,  
libro de caballerías,  
que en mis males se anotó,  
pues con tan pocos reales  
te llevan tus desatinos  
de noche por los caminos,  
de día por los jarales?

(*El Caballero del Sol*, vv. 557-564)

Y es también burlesca, en la misma obra, la escena en la que Roque, perdido en un bosque muy espeso después de la tormenta (vv. 2248-2388), imagina ser andante aventurero en medio de gigantes, magos y cíclopes. Tiene este momento el ambiente de los libros de caballerías como el descrito en el capítulo 21 de *Lidamán de Ganail* (Demattè, 2005, 131).

## Conclusión

En el análisis del tratamiento de estos siete elementos caballerescos se ha transitado una parte significativa de la obra dramática de Luis Vé-

lez. El elenco de aquellas piezas en las que se han detectado diversos ejemplos a lo largo de este estudio llega al número de veinte y es el siguiente: *A lo que obliga el ser rey*, *El Águila del Agua*, *El amor en vizcaíno*, *los celos en francés y torneos de Navarra*, *El Caballero del Sol*, *El conde don Sancho Niño*, *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*, *La devoción de la misa*, *El embuste acreditado*, *Los hijos de la Barbuda*, *El Hércules de Ocaña*, *Más pesa el rey que la sangre*, *La mesa redonda* (auto), *La montañesa de Asturias*, *La obligación a las mujeres y duquesa de Sajonia*, *El ollero de Ocaña*, *El príncipe viñador*, *El rey en su imaginación*, *El rey muerto*, *La romera de Santiago* y *El verdugo de Málaga*.

Son significativas tanto la cantidad de alusiones caballerescas en sus obras dramáticas como el número de piezas en las que las encontramos. A este gusto y tendencia al recurso de estos elementos por parte de Luis Vélez se suma que dos de sus posibles participaciones como actor se hayan dado en dos obras de gran carga caballeresca: *El Caballero del Sol* y *El Águila del Agua*. En la primera es posible que interpretara el papel del pescador Lauro y en la segunda haría del mencionado Vejete, el adicto a los libros de caballerías.

A pesar de la acumulación de rasgos caballerescos, no son propiamente comedias de caballerías. Estas obras son comedias cortesanas con la caracterización específica de estar muy comprometidas con la educación de príncipes. Es, por tanto, en el ámbito áulico donde la dramatización caballeresca adquiere su más pleno sentido, lo cual no objeta la representación en otros espacios como el corral y la proyección a otras clases sociales.

El honor, la valentía y el amor saltan a la vista en estas comedias a través de la fastuosidad de las aventuras caballerescas. Todo ello satisface el orgullo de la clase poderosa. En estas comedias se desempolva el baúl donde se guardaban las adargas, rodela y lanzas. La dramatización de una época pasada, pero admirada, halaga a los nobles porque les emparenta con estos ilustres caballeros, a los que en muchos casos se les pone el apellido de un contemporáneo, como ya hemos visto (Mendoza, Lara, etc.). En este ámbito escénico triunfa además la conjunción de la fórmula cómica nueva y los añejos espectáculos de caballería como los duelos y torneos.

La lacerante y cruel ausencia de estos ideales caballerescos en la realidad social del momento incentivaba aún más la añoranza. La ficción rellena ese hueco de la realidad y esta responde tratando de emularla. Así puede explicarse uno de los hechos históricos que tiene aires de caballería y está muy relacionado con lo que comentamos sobre *El Caballero del Sol*. Esta obra se burlaba en 1617 en tono caballeresco de las pretensiones inglesas de casar al príncipe de Gales con una infanta española. Pues bien, en 1623, fuera de la ficción, el joven heredero de la corona inglesa viajó de incógnito a Madrid para cerrar personalmente el acuerdo matrimonial con la hermana de Felipe IV. Este gesto audaz, un tanto alocado, y que tantos riesgos suponía, así como el convencimiento de que su sola presencia allanaría todos los caminos, son una manifestación clara de cómo estaba todavía presente el espíritu caballeresco entre la clase elevada.

Este aprecio por el ideal caballeresco estaba también, desde luego, en el pueblo. No se explicaría si no el éxito de este tipo de teatro sin el público mayoritario. El pueblo español percibía como herencia la hazaña de la reconquista, la aventura americana y la grandeza de un imperio en el que no se ponía el sol. Esta historia se había transmitido en romances, cantares de gesta y crónicas populares. El teatro no hacía más que continuar una tradición de transmisión y se convertía en medio de unión entre la historia y la épica.

Muchas de estas obras serían encargos de nobles o partirían de la iniciativa creativa del escritor que buscaba halagar a familias aristócratas. La identificación de esas personas con el selecto grupo de los héroes de caballería debía ser de su agrado. Se servían, por tanto, de los ideales caballerescos para honrar el abolengo de los poderosos. Pero una vez conseguido este primer objetivo de la alabanza y orgullo de clase, se trata de pedirles responsabilidades, de elevar su mirada al desempeño político.

Continuaría así Luis Vélez el propósito ya antiguo de Alfonso XI de «controlar a la nobleza a través de la caballería» (Rodríguez Velasco, 1995, 8). La investidura de caballero, aunque ahora solo fuese a través de la asunción de sus formas, suponía un vínculo de vasallaje con el poder monárquico y establecía unos principios de función política y social. Esta condición de caballero recordaba los criterios de comportamiento ético

que se esperaba de la nobleza. Pero claro, visto al trasluz del tono burlesco de muchas de estas comedias e identificado ese sentido de crítica con el de su conocida novela *El diablo Cojuelo*, este planteamiento de la caballería se convierte en el metro y el peso en el que se mide a la clase dirigente. Y de ahí la ironía, porque quizá no estén dando la talla.



### Bibliografía citada

- Almuiña Fernández, Celso, *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión en la segunda mitad del siglo XVIII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1974.
- Antonucci, Fausta, «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de la XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 12-14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- Arellano, Ignacio, «Los héroes caballerescos en los espejos del callejón del Gato de la comedia burlesca», en *La comedia de caballerías. Actas de la XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 12-14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 149-177.
- Asensio Jiménez, Nicolás, *Romancero de la Batalla de Roncesvalles*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2020.
- Blecuá, José M., *Academia burlesca en Buen Retiro a la Magestad de Philipppo Quarto el Grande. (Ms. Madrid, 1637)*, Valencia, Tipografía Moderna, 1952.
- Chauchadis, Claude, *La Loi du duel: le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI-XVII siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.

- Crivellari, Daniele, «Luis Vélez de Guevara y los libros de caballerías: *El Caballero del Sob*», en *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, ed. Claudia Demattè, Trento, Università degli Studi di Trento, 2010, pp. 199-214.
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2005.
- , «Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, ed. Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 61-73.
- , «Teatro de tema caballeresco», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 271-277.
- Durán, Agustín (ed.), *Romancero general*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1945, II.
- García García, Bernardo J., «Las fiestas de Lerma de 1617. Una relación apócrifa y otros testimonios», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el siglo de oro*, coord. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 203-245.
- Gómez Ocerín, Justo, «Observaciones y notas a *El rey en su imaginación*, de Luis Vélez de Guevara», en *El rey en su imaginación*, en *Teatro Antiguo Español. Textos y estudios*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando Quintana, 1920, III, pp. 99-156.
- González Martínez, Javier J., «Ticoscopia, espacio y tiempo de los torneos caballerescos en Luis Vélez», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14-16 de noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 73-92.
- , «*Más pesa el rey que la sangre*: el Guzmán de Luis Vélez junto al Quijote y el Cid», en *Cervantes y su tiempo. Actas del Congreso celebrado en León 2-*



- 5 de noviembre de 2005, ed. Juan Matas Caballero, José María Balcells Doménech y Desirée Pérez Fernández, León, Universidad de León (*Lectura y Signo. Revista de Literatura, Anejo I*), 2008, I, pp. 439-448.
- , «La educación del poder a través del teatro: *El hijo del águila*, de Luis Vélez de Guevara», *Impossibilia*, 3 (2012), pp. 37-53.
- , «Estudio introductorio», en Luis Vélez de Guevara, *La devoción de la misa*, ed. C. George Peale y William R. Manson, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 2020, pp. 13-27.
- Oleza, Juan, «La corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 149-182.
- Peale, C. George, «Three Power Plays for the Duke of Lerma by Luis Vélez de Guevara», *Arte Nuevo*, 7 (2020), pp. 102-134.
- Profeti, Maria Grazia (ed.), Luis Vélez de Guevara, *Los hijos de la Barbuda*, Pisa, Università di Pisa, 1970.
- Rodríguez Velasco, Jesús D., «Los mundos modernos de la caballería antigua», *Ínsula*, 584-585 (1995), pp. 7-10.
- Ruano de la Haza, José María; Allen, John J., *Teatros comerciales en el siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Siliunas, Vidas, «Hado y divisa en las comedias caballerescas de Calderón», en *La comedia de caballerías. Actas de la XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 12-14 de julio de 2005*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla La-Mancha, 2006, pp. 121-135.
- Thornton, Wilder, «Lope, Pinedo, some child-actors, and a lion», *Romance Philology*, 7 (1953-1954), pp. 19-25.
- Tyler, Richard W., «False accusation of women in Luis Vélez de Guevara's Comedias», *Crítica Hispánica*, VI (1984), pp. 77-88.
- Valbuena Briones, Ángel, «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios Críticos*, ed. C. George Peale, Ámsterdam, Benjamins, 1983, pp. 39-51.
- Vélez de Guevara, Luis, *El rey muerto* [Manuscrito], s.f. (Biblioteca Nacional de España. Signatura MSS/17122). URL: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000239400&page=1>> (cons. 12/09/2023).

- , *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*, digitalización a partir de Valencia, en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1768 (Biblioteca de Menéndez Pelayo. Signatura 31175). Disponible en: Santander/Alicante, Ayuntamiento de Santander/Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. URL: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/cumplir-dos-obligaciones-y-duquesa-de-saxonia/>> (cons. 12/09/2023).
- , *El ollero de Ocaña*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, por Ramón Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1858, II, pp. 143-158.
- , *El embuste acreditado*, Arnold G. Reichenberger (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1956.
- , *El Conde don Sancho Niño*, Roberto Bininger y Ricardo L. Landeira (ed.), Vigo, Faro de Vigo, 1970.
- , *El verdugo de Málaga*, Maria Grazia Profeti (ed.), Zaragoza, Ebro, 1975.
- , *El rey en su imaginación*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), estudio introductorio de Thomas Austin O'Connor, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2002.
- , *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudios introductorios de Evangelina Rodríguez Cuadros y Harold E. Rosen, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2002.
- , *El Águila del Agua*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Raquel Minian de Alfie, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2003.
- , *A lo que obliga el ser rey*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Susana Hernández Araico, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2006.
- , *El rey naciendo mujer*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2006.
- , *El Hércules de Ocaña*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), estudio introductorio de Antonio Carreño, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2008.

- , *El príncipe viñador*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Juan Matas Caballero, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2008.
- , *La montañesa de Asturias*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2010.
- , *El Caballero del Sol*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), estudio introductorio de María Luisa Lobato, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2011.
- , *Más pesa el rey que la sangre y Blasón de los Guzmanes*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Javier J. González Martínez, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2011.
- , *La devoción de la misa*, C. George Peale y William R. Manson (ed.), estudio introductorio de Javier J. González Martínez, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2020.
- , *La obligación a las mujeres* (transcripción de Emanuel Villagrán), en *Tesis doctoral Mecanismos y estrategias dramáticas en “Cumplir dos obligaciones” y “Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia” de Luis Vélez de Guevara*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- , *La romera de Santiago*, Francesca Patano (ed.), Tesina defendida en Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Bari, 2020.
- , *Los hijos de la Barbuda*, William R. Manson y C. George Peale (ed.), estudio introductorio de Javier Irigoyen-García, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2022.
- , *La mesa redonda*, en *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España...* recogidos por Isidro de Robles, Madrid, Ioseph Fernández de Buendía, 1664, pp. 65-82 (Biblioteca Nacional de España. Signatura T/9811).  
<<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000171547>> (cons. 12/09/2023).
- Weimer, Christopher B., «Beyond canvas an paint: falling portraits in the spanish comedia», en *Objects of culture in the literature of imperial Spain*, ed. Mary Barnard y Frederick A. de Armas, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 99-118.

Whitby, William M., «Pinturas, retratos y espejos en la obra dramática de Luis Vélez de Guevara», en *Estudios sobre el Siglo de Oro: Homenaje a Raymond R. McCurdy*, ed. Ángel González, Tamara Holzapfel y Alberto Rodríguez, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 241-251.